

Российский государственный гуманитарный университет  
Институт высших гуманитарных исследований

# **Теория и мифология книги:**

*французская книга  
во Франции и России*

Москва 2010

УДК 002.2(44)  
ББК 76.10я43  
Т33

**Теория и мифология книги.** Французская книга во Франции и  
**Т33** России: Российско-французская конференция. Москва, РГГУ, 11–  
12 сентября 2006 г. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007. 200 с.  
(Чтения по истории и теории культуры. Вып. 53)  
ISBN 978-5-7281-0958-7

Доклады, прочитанные на конференции, и материалы «круглого стола» посвящены не истории реальной книги, а истории представлений о ней, складывавшихся в теоретическом и художественном сознании с эпохи Возрождения до XX века. Иначе говоря, речь идет не о структуре, а о функциях книги в культуре. Среди проблем, рассматриваемых в сборнике, – авторство и собственность на текст, формы литературной полемики в эпоху книгопечатания, книжная цензура, формирование частных библиотек, конкуренция между книгой и газетой, наконец образы книги в творчестве ряда французских писателей, от Шарля Нодье до Поля Валери.

Для историков литературы и культуры, специалистов по механизмам культуры.

УДК 002.2(44)  
ББК 76.10я43

Ответственный редактор С.Н. Зенкин

ISBN 978-5-7281-0958-7

© Институт высших гуманитарных исследований, 2007  
© Российский государственный гуманитарный университет, 2007

## Содержание

<i>Рожэ Шартье</i> . Материальные формы текста: ответ на вопрос Канта <i>Перевод с французского И. Стаф</i> .....	5
<i>Ирина Стаф</i> . Поэтическая полемика в эпоху печатной книги: спор Клемана Маро и Франсуа Сагона .....	17
<i>Мария Неклюдова</i> . «Живая и совершенная книга»: к вопросу об эпистемологическом статусе трактатов о вежестве XVII века .....	30
<i>Вера Мильчина</i> . Газета как книга: чтение газет во Франции в эпоху Реставрации и Июльской монархии (с приложением главы «Кабинеты для чтения» из книги Ж. Пена и Борегара «Новые картины Парижа, или Замечания касательно нравов и обычаев парижан в начале XIX века», 1828) .....	45
<i>Жан-Ив Молье</i> . «Хорошие» и «дурные» книги во Франции, или Война фантазмов (1770–1970) <i>Перевод с французского В. Мильчиной</i> .....	69
<i>Константин Боленко</i> . Реконструкция частных библиотек как научная проблема (на примере библиотеки Н.Б. Юсупова-старшего) .....	86
<i>Сергей Зенкин</i> . Мотив сакральной книги во французской литературе XIX века .....	99
<i>Михаил Недосейкин</i> . Книга как «кусоч жизни» (еще раз о концепции Золя) .....	114

<i>Александр Таганов. Мотив книги в творчестве Марселя Пруста</i> . . . . .	122
<i>Елена Гальцова. Книга во французской сюрреалистической драматургии</i> . . . . .	133
<i>Сергей Фокин. Дематериализация Книги в «Тетрадах» Поля Валери</i> . . . . .	151
<i>Круглый стол, посвященный книге Р. Шартье «Письменная культура и общество» (РГГУ, 12 сентября 2006 г. Ведущий – Алексей Берелович) Расшифровка фонограммы, подготовка текста, частичный перевод с французского И. Стаф</i> . . . . .	161
<i>Summary</i> . . . . .	192

Материальные формы текста: ответ на вопрос Канта

В 1796 г. Кант в «Метафизике нравов» (раздел «Общее учение о праве») ставит вопрос: что такое книга? Отвечая на него, он разграничивает две природы книги. С одной стороны, книга – это физическое изделие (*opus mechanicum*), материальный (*körperlich*) объект, который может быть законно воспроизведен тем, кто правомерно владеет его экземпляром. Но, с другой стороны, книга – это речь, обращенная к публике писателем или издателем, который получил полномочие (*mandatum*) говорить от имени автора. Следовательно, всякая перепечатка текста без этого «мандата» является незаконной и должна считаться контрафакцией, нарушающей «личное право» автора. Перепечатчик «совершает против издателя, избранного автором (стало быть, против единственно правомерного издателя), преступление – похищает выгоду, которую издатель мог и хотел извлечь из пользования своим правом». Отсюда вывод, которому следовало бы иметь силу закона: «следовательно, перепечатание книг по закону запрещено»<sup>1</sup>. Что же такое книга: одно из материальных благ, законным владельцем которого становится покупатель? Или же ее следует рассматривать как речь автора, который остается ее собственником, «несмотря на перепечатание», как пишет Кант?<sup>2</sup> На этом противоречии и на различных языках, на которых оно было

---

<sup>1</sup> *Kant E. Qu'est-ce qu'un livre? // Kant E. Qu'est-ce qu'un livre? Textes de Kant et de Fichte / Trad. et prés. par J. Benoist. Paris: Presses Univ. de France, 1995. P. 133–135 (рус. перев. цит. по: Кант И. Соч. в 6-ти томах. Т. 4. Ч. 2. М.: Мысль, 1965. С. 204).*

<sup>2</sup> *Kant E. De l'illégitimité de la reproduction des livres (1785) // Ibid. P. 119–132 (цитата: P. 119).*

сформулировано в раннее Новое время, я бы и хотел остановиться в своем докладе.

В 1776 г., спустя тринадцать лет после письма об издании книг, написанного Дидро по просьбе объединения парижских книгоиздателей и печатников, Кондорсе (видимо, чтобы поддержать политику Тюрго, упразднившего в феврале все цеховые корпорации) пишет памфлет под названием «Фрагменты о свободе печати»<sup>3</sup>. Хотя заглавие у Кондорсе совпадает с тем, какое в итоге дал своей «записке» Дидро, а именно «О свободе печати», его текст последовательно подрывает все принципы, лежащие в основе мемуара Дидро 1763 года. Во-первых, Кондорсе обличает книготорговые привилегии точно так же, как и *все* привилегии и исключительные права, каковы бы они ни были: «привилегии в этой области, как и в любой другой, имеют тот недостаток, что снижают активность, сосредоточивают ее в малом числе рук, облагают высоким налогом, делают местные мануфактуры хуже мануфактур иностранных. Значит, в них нет ни необходимости, ни даже пользы, и мы видели их несправедливость». Стратегия Дидро, который сохранял книготорговую привилегию, но только в качестве гарантии исполнения контрактов, добровольно заключенных между авторами и книгоиздателями, становится неуместной в системе либеральных взглядов Кондорсе. Но дело даже не в этом.

Если аргументация Дидро строится на тождестве литературной собственности с иными формами владения недвижимостью, то Кондорсе это уподобление решительно отвергает: «все мы ощущаем, что собственность на произведение не имеет ничего общего с собственностью на поле, которое может быть возделано только отдельным человеком, или на мебель, которая может служить только отдельному человеку, исключительное владение коими, следовательно, основывается на природе самой вещи». Литературная собствен-

---

<sup>3</sup> Текст памфлета опубликован в: *Condorcet M.-J.-A. de Caritat, marquis de. Œuvres complètes*. Т. XI. Paris, 1847. P. 257–314. См. об этих «Фрагментах» статью Карлы Хессе: *Hesse C. Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777–1793 // Representations*. 30. Spring 1990. P. 109–138; о Кондорсе см.: *Baker K. M. Condorcet. From Natural Philosophy to Social Mathematics*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1975; *Badinter R., Badinter E. Condorcet (1734–1794). Un intellectuel en politique*. Paris: Fayard, 1988.

ность – иного порядка: «это не подлинное право, а привилегия», которая, как все привилегии, пагубна для «интересов общества», ибо является «стеснением свободы, ограничением прав остальных граждан». Произведение не может быть защищено исключительной привилегией и не может считаться личной собственностью. Неизбежный прогресс Просвещения требует, чтобы каждый человек мог свободно записывать, совершенствовать, воспроизводить, распространять истины, полезные для всех. Они никоим образом не могут находиться в единоличном пользовании.

Согласно Дидро, каждое произведение является законной собственностью автора, поскольку оригинальным способом выражает его мысли или чувства. В своем мемуаре он пишет: «Каким же еще имуществом может владеть человек, если творение его духа, неповторимый плод воспитания его, ученых занятий и бдений, его времени, изысканий и наблюдений; если прекраснейшие часы, прекраснейшие моменты жизни его, собственные его мысли и сердечные чувства; если драгоценнейшая его часть, та, какой суждено жить вечно, какая делает его бессмертным, – ему не принадлежат?»<sup>4</sup>. Напротив, для Кондорсе все то, на чем основана незаконная собственность и привилегия, а именно «выражения», «фразы», «приятные обороты», совершенно не важно по сравнению с идеями и принципами, принадлежащими к разряду универсальных истин: «Предположим, что некая книга полезна; она полезна благодаря истинам, которые в ней обнаруживают».

Кондорсе прекрасно понимает, какую угрозу представляет подобная позиция для всех, чье существование зависит от доходов, получаемых от продажи своих произведений: «Гений не пишет книг ради денег; если же он небогат и книги ничего ему не приносят, он вынужден искать себе занятие, чтобы заработать на жизнь, и публика от этого проиграет». В ответ на это замечание приводятся два довода. С одной стороны, свобода печати способна снизить цену книг, а значит, сделать наиболее прибыльным оригинальное издание, «изготовленное на глазах у автора», пресекая любые попользования печатать конкурирующие издания одного и того же текста. Как следствие, писатели получают справедливую плату за свои произведения: их доходам не будут угрожать контрафактные

---

<sup>4</sup> *Diderot D.* Sur la liberté de la presse / Texte partiel établi, prés. et annot. par J. Proust. Paris: Editions sociales, 1964. P. 41.

издания, «вошедшие в обычай единственно из-за чрезмерной стоимости оригинальных изданий – стоимости, которая сама по себе есть продукт привилегий». С другой стороны, положение авторов может даже улучшиться, если повсеместно получат распространение подписки, позволяющие издателю собрать средства, необходимые для будущего издания, а авторам – получить вознаграждение, не дожидаясь публикации их произведений<sup>5</sup>.

Различия между двумя текстами, мемуаром Дидро и памфлетом Кондорсе, весьма велики. Они обусловлены прежде всего историческим контекстом и причинами их создания. Дидро защищает, или принимает, существующие институты (ремесленные объединения, издательские привилегии, негласные разрешения) такими, какие они есть, пусть даже они ему не нравятся, не только потому, что перед ним поставили такую задачу, но и потому, что, как он полагает, в них можно вложить новое содержание: издательская привилегия превращается у него в литературную собственность, а негласные разрешения – в свободу прессы. Кондорсе, писавший в годы торжества либеральных идей, отвергает подобные предосторожности и компромиссы: все привилегии должны быть уничтожены, ибо прогресс Просвещения требует свободного изложения истин, доступных для всех и каждого.

Отсюда – прямо противоположные выводы во всем, что относится к авторской собственности на произведения. Для Дидро это право авторов, законное и не отчуждаемое иначе, нежели по их собственной воле; для Кондорсе – притязания, пагубные для общих интересов. Эта оппозиция, отсылающая к двум несовместимым определениям того, что есть произведение – воплощение неповторимого гения у Дидро, носитель универсальных истин у Кондорсе, – отражает и разницу в отношениях, связывавших их обоих с миром книгоиздания. В самом деле, у писателя, живущего за счет своего пера, мало общего с маркизом, стригущим купоны. Революционное законодательство попытается примирить их позиции – впрочем, несовместимые, – признав одновременно как собственность авторов (и их наследников) на произведения, так и интересы нации, требующие,

---

<sup>5</sup> О способах подписки в Европе XVIII века см.: *Kirsop W.* Les mécanismes éditoriaux // *Histoire de l'Édition française*. Т. II: Le Livre triomphant. 1660–1830 / Sous la dir. de H.-J. Martin et R. Chartier. Paris: Promodis, 1984. P. 15–34 (особ. P. 30–31).



чтобы авторское право было жестко ограничено во времени – сначала пятью (декрет от 13 января 1791 г.), затем десятью годами (закон от июля 1793 г.)<sup>6</sup>.

Мемуар Дидро – часть процесса абстрагирования текстов, выступающего своего рода контрапунктом, или коррелятом интереса к разнообразию материальных форм письма. Он вписывается в перспективу, где всякое произведение в любой своей инкарнации предстает «вещью нематериальной». Впервые эта парадоксальная категория была сформулирована еще до Дидро, в ходе судебных процессов, разгоревшихся в Англии после принятия в 1710 г. «Закона королевы Анны». Защита традиционных прав лондонских книготорговцев и печатников<sup>7</sup>, ущемленных новым законодательством, согласно которому срок действия копирайта ограничивался четырнадцатью годами, строилась на имплицитном признании неотчуждаемого, передаваемого по наследству права собственности издателя на рукопись, приобретенную у автора; следовательно, последний рассматривался как обладатель бессрочного права на свои сочинения, которое, однако, могло быть передано другому лицу. Предметом этой первичной собственности была не конкретная рукопись и даже не автограф, но произведение в его нематериальном, незримом, бестелесном существовании, «invisible and intangible», как пишет Уильям Энфилд<sup>8</sup>.

При таком определении произведение, во все времена тождественное самому себе, трансцендентно всем своим возможным материальным формам. По словам адвоката Блэкстона, также защищавшего интересы лондонских издателей, «подлинность сочинения литературного целиком заключена в *настроении и языке*; одни и те же идеи, облеченные в одни и те же слова, всегда образуют одно и то же сочинение: каким бы способом ни достигало сочинение это слуха или зрения, будь то устное его чтение, рукопись или печатная книга, каково бы ни было число экземпляров его и в какое бы время

---

<sup>6</sup> См.: Hesse C. Op. cit.; Edelman B. Le Sacre de l'auteur. Paris: Ed. du Seuil, 2004. P. 356–378.

<sup>7</sup> О функционировании “rights in copy” и “patents” в Англии до 1710 г. см.: Johns A. The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998. P. 213–262.

<sup>8</sup> Enfield W. Observations on Literary Property. London, 1774. Цит. по: Edelman B. Op. cit. P. 221.

это ни происходило, передается этим способом всегда одно и то же сочинение автора; и никто не может иметь право передавать его или распространять без согласия автора, либо негласного, либо специально данного»<sup>9</sup>.

Этот кажущийся парадокс был после Дидро по-новому изложен Фихте в ходе дебатов о контрафактных книгах, разгоревшихся в Германии, где контрафакция получила особенно широкое распространение в силу раздробленности страны на независимые государства. Фихте добавляет к классической оппозиции между двумя природами книги, духовной и материальной, то есть текста и отдельного от него объекта, еще одну: выраженные в любом произведении идеи он отличает от формы, которую они получают на письме. Идеи универсальны по своей природе, по своему назначению и пользе; значит, оправдывать ими присвоение произведения отдельным человеком нельзя. Такое присвоение законно только потому, что «каждый человек имеет собственный ход мыслей, свой, только ему присущий способ создавать понятия и связывать их между собой». «Поскольку чистые, без чувственных образов, идеи невозможно помыслить и тем более невозможно явить другим, всякому писателю надобно придавать своим мыслям определенную форму; а никакой иной формы, кроме своей собственной, он им придать не может, ибо иных у него нет». Отсюда следует, что «никто не может присвоить его мысли, не изменив их формы. Так что форма их всегда остается в его исключительной собственности». Форма текста – единственный, но сильный довод в пользу присвоения отдельным человеком общих идей, в том виде, в каком они распространяются печатными объектами<sup>10</sup>. Подобная собственность носит совершенно особый характер: она неотчуждаема и не может быть передана в распоряжение кому-либо другому; тот, кто приобретает ее (например, издатель), может высту-

---

<sup>9</sup> *Blackstone W.* Commentaries on the Laws of England. Oxford, 1756–1769. Цит. по: *Rose M.* Authors and Owners. The Invention of Copyright. Cambridge, Mass.; London: Harvard Univ. Press, 1993. P. 89–90.

<sup>10</sup> *Fichte J.G.* Beweis der Unrechtmässigkeit der Büchernadruks. Ein Râsonnement und eine Parabel (1791). Цит. по: *Kant E.* Qu'est-ce qu'un livre? Textes de Kant et de Fichte. P. 145–146. Комментарии к этому тексту см.: *Woodmansee M.* The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics. New York: Columbia Univ. Press, 1994. P. 51–53; *Edelman B.* Op. cit. P. 324–336.

пать лишь ее пользователем или представителем, связанным целым рядом обязательств – например, ограничением тиража каждого издания или выплатой вознаграждения за право переиздания. Тем самым предложенные Фихте концептуальные разграничения призваны оградить издателей от контрафактных книг, ни в чем не ущемляя бесспорной и безраздельной собственности авторов на их произведения.

Парадокс: для того чтобы имущественные отношения, действующие для вещей, можно было применить к текстам, их следовало осмыслить в отрыве от какой-либо конкретной материальной формы. До тех пор, пока двоякая природа книги не получила философского и юридического оформления в XVIII веке, ее можно было передать метафорически. Эту двоякую природу книги, материального объекта и произведения, четко и изящно выражает Алонсо Виктор де Паредес, владелец печатни в Мадриде и Севилье и создатель первого учебника типографского искусства на народном языке, озаглавленного «Наставление в Искусстве печатания книг и Общие правила для наборщиков» (ок. 1680)<sup>11</sup>. Он меняет местами элементы классической метафоры – сравнения человеческого тела и лица с книгой, и описывает книгу как человека, ибо у нее точно так же есть тело и душа: «Книгу уподобляю я изготовлению человека, обладающего разумной душою, с какой сотворил его Господь, наделив в божественном Величии своею эту душу всяческой благодатью; и в том же всевластии своею даровал Господь ему изящное, прекрасное и гармоничное тело».

Книга может быть уподоблена человеку, поскольку Бог сотворил человека таким же образом, каким создается печатный том. В мемуаре в защиту налоговых льгот для мадридских печатников, напечатанном в 1675 г., адвокат Мельхор де Кабрера подробно развернул это сравнение, перечислив шесть написанных Богом книг<sup>12</sup>. Пять первых – это звездное *Небо*, подобное громадному пергаменту,

---

<sup>11</sup> *Paredes A.V.* Institución y Origen del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores / Edición y prólogo de J. Moll. Madrid: El Crotalón, 1984 [reed.: Madrid: Calambur, 2002 (Bibl. Litterae)].

<sup>12</sup> *Cabrera Nuñez de Guzman M. de.* Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progressos, utilidad, nobleza y excelencias del Arte de la Imprenta; y de que se le deben (y a sus Artifices) todas las Honras, Exempciones, Inmunidades, Franquezas y Privilegios de Arte Liberal, por ser, como es, Arte de las Artes. Madrid, 1675.

на котором начертаны звезды, буквы алфавита; *Мироздание*, сумма и карта Творения как такового; *Жизнь*, тождественная перечню имен избранных; сам *Христос*, являющийся одновременно и *exemplum*, и *exemplar* – примером для всех людей и образцовым «экземпляром» человечества; и наконец, *Богоматерь*, первая из всех книг, сотворение которой в Духе Господнем предшествовало сотворению мира и столетий. Среди божественных книг, которые Кабрера соотносит с тем или иным объектом современной ему письменной культуры, человек представляет собой исключение, ибо он – результат работы книгопечатни: «Бог положил на печатный станок собственный свой образ и матрицу, дабы сошедшая с него копия отвечала форме, какую должно ей иметь [...], и в то же время пожелал он усладить себя множеством несходных друг с другом копий непостижимого своего оригинала».

Паредес использует тот же образ книги, подобной человеку. Но для него душа книги – это не только текст, каким его написал, продиктовал, задумал творец. Душа книги – это подобающее расположение, *una acertada disposición*, текста: «Книга совершенная и законченная состоит в добром учении, представленном должным образом печатником и корректором; именно это называю я душою книги; а прекрасную печать ее на станке, чистую и тщательную, могу я сравнить с грациозным и изящным телом». Если тело книги есть результат работы тискальщиков, то душа ее отшлифована не только автором: она получает форму благодаря всем тем – мастерам-печатникам, наборщикам и корректорам, – кто выверяет ее пунктуацию, орфографию и расположение текста на странице. Тем самым Паредес заранее отвергает мысль о том, что основное содержание произведения, всегда идентичное самому себе, независимо от формы, может существовать отдельно от окказиональных вариаций текста, которые возникают как результат типографских процессов и нередко считаются безразличными для его смысла. Паредес, мастер своего дела, отрицает подобную дихотомию *substantives* и *accidentals*, нематериального текста и искажений, которые он претерпел в результате предпочтений, навыков или ошибок тех, кто его набирал и правил. Материальность текста для него неотделима от текстuality книги.

Однако конфликт между двумя подходами к произведениям и текстам разрешить не так легко. В западной традиции толкование текстов, канонических и нет, долгое время существовало отдельно от

анализа технических или социальных условий их публикации и распространения. Для этого был целый ряд причин: устойчивое противопоставление идеальной, чистой идеи ее неизбежно испорченному материальному воплощению<sup>13</sup>; изобретение копирайта, сделавшего автора собственником текста, считающегося всегда идентичным самому себе, независимо от формы его публикации<sup>14</sup>; а также конечное торжество эстетики, оценивающей произведения независимо от материального характера их носителя<sup>15</sup>.

Как ни парадоксально, два критических подхода, уделявших наибольшее внимание материальным способам записи дискурсов, не только не противоречили этому процессу «абстрагирования» текста, но и активизировали его. Аналитическая библиография, пристально изучая различные состояния одного и того же произведения (его издания, выпуски, экземпляры), ставила себе целью восстановить идеальный текст, очищенный от искажений, привнесенных в процессе публикации: текст, каким его написал, продиктовал или замыслил автор. Именно отсюда у этой дисциплины, занятой почти исключительно сопоставлением печатных объектов, неотступный интерес к утраченным рукописям и представление о том, что сущность произведения коренным образом отличается от акциденций, деформировавших или исказивших ее.

Деконструктивный подход, со своей стороны, уделяет повышенное внимание материальному характеру письма и различным формам записи языка<sup>16</sup>. Однако в своем стремлении снять или сместить наиболее явные оппозиции (между устным и письменным словом, между уникальностью языкового акта и способностью к воспроизводству, присущей письму) он создал обобщающие концептуальные категории (такие, как «архиписьмо» или «итеративность»), которые затрудняют восприятие эмпирических различий и их эффектов, затушевывают их.

---

<sup>13</sup> *Ife B.W.* Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985.

<sup>14</sup> *Rose M.* Op. cit.; *Loewenstein J.* The Author's Due. Printing and the Prehistory of Copyright. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2002.

<sup>15</sup> *Woodmansee M.* Op. cit.

<sup>16</sup> *Derrida J.* De la Grammatologie. Paris: Les Editions de Minuit, 1967 (рус. перев.: *Деррида Ж.* О грамматологии / Перев. с франц. и вступ. статья Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000); *Idem.* Limited Inc. Paris: Galilée, 1990.

Возражая против подобного «абстрагирования» дискурсов, стоит напомнить, что производство не только книг, но, более того, и самих *текстов* есть процесс, который предполагает различные моменты и техники, участие различных персонажей – книготорговца-издателя, печатника, наборщиков, корректоров. А значит, взаимодействие произведений и социального мира не сводится только к эстетической и символической апроприации бытовых объектов, языков, ритуальных или повседневных практик, как полагает New Historicism. Оно предполагает нечто более глубокое: множество подвижных, неустойчивых связей, возникающих между текстом и его материальными формами, между произведением и различными способами его записи.

Недавно Дэвид Кастан назвал «платоническим» такое понимание произведения, при котором оно считается трансцендентным всем своим возможным материальным инкарнациям, а «прагматическим» – такое, согласно которому текст не может существовать вне материальных форм, позволяющих его прочесть или прослушать<sup>17</sup>. Два этих прямо противоположных подхода к тексту, встречающиеся как в литературной критике, так и в издательской практике, делят исследователей на два лагеря. Для одних, как, например, для Жана Боллака<sup>18</sup> или Франсиско Рико<sup>19</sup>, необходимо вернуться к тексту в том его виде, в каком его написал, задумал, хотел видеть автор, залечив раны, нанесенные ему в процессе переписки или типографского набора. То есть речь идет о том, чтобы сопоставить различные состояния текста и восстановить произведение, которое написал или хотел написать автор и которое подверглось деформации и искажению в рукописи или печатном издании. Для других, например для авторов последних исследований о Шекспире<sup>20</sup>, формы, в которых

---

<sup>17</sup> *Kastan D.S.* Shakespeare and the Book. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001. P. 117–118.

<sup>18</sup> *Bollack J.* L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations. T. I: Introduction. Texte. Traduction. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990. P. XI–XXI, 1–178.

<sup>19</sup> *Rico F.* Historia del texto; La presente edición // Cervantes M. de. Don Quijote de la Mancha / Ed. del Instituto Cervantes, dir. por F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998. P. CXCII–CCXLII, CCLXXIII–CCLXXXVI; *Idem.* El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro. Barcelona: Destino, 2006.

<sup>20</sup> См., например: *De Grazia M., Stallybrass P.* The Materiality of the Shakespearean Text // Shakespeare Quarterly. 1993. Vol. 44. Number 3. P. 255–

было «опубликовано» произведение, представляют собой различные его исторические воплощения. Любые состояния текста, даже самые несуразные и причудливые, должны быть осмыслены и, по возможности, изданы, ибо они представляют собой произведение, каким оно дошло до читателей – или зрителей. А значит, поиски текста, пребывающего по ту или по эту сторону своих материальных форм, – занятие бесплодное. Издать произведение значит не отыскать некий «ideal copy text», но эксплицировать предпочтение, которое отдается тому или иному его состоянию, например, выбор – традицией или кем-либо из современных издателей – расположения на странице, разбивки на части, пунктуации, начертания слов и орфографии.

Тот же конфликт между нематериальным характером произведений и материальностью текстов присутствует и в отношениях читателей с книгами, которые они апроприируют, даже не будучи ни критиками, ни издателями. В своей лекции под названием «Книга» («El libro»), произнесенной в 1978 г., Борхес утверждает: «Когда-то я думал написать историю книги». Однако он сразу же оговаривает, что его замысел свободен от всякого интереса к материальным формам письменных объектов: «Книги не интересуют меня как физические объекты (в первую очередь это относится к книгам библиофилов, собираемым обычно в огромных количествах), меня интересуют мнения, высказанные о книгах»<sup>21</sup>. Для него произведения, образующие общее наследие человечества, ни в коей мере не сводятся к совокупности предметов, переданных читателям – или слушателям. В общем, перед нами Борхес-«платоник».

Тем не менее, когда тот же Борхес, диктуя Норману Томасу ди Джовани фрагмент автобиографии, описывает первую встречу с книгой, повлиявшей на всю его жизнь, – «Дон Кихотом», на память ему в первую очередь приходит объект: «Я до сих пор помню красные обложки с золотыми буквами издания Гарнье. Настал день, когда библиотека отца была утрачена, и, когда я прочел “Дон

---

283; *Marcus L.S.* Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton. London; New York: Routledge, 1996; *Orgel S.* What is the Text // Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama / Ed. by D.S. Kastan and P. Stallybrass. London; New York: Routledge, 1991. P. 83–87.

<sup>21</sup> *Borges J.L.* El libro // *Borges oral.* Madrid: Alianza Editorial, 1998. P. 10 (рус. перев. Ю. Ванникова; цит. по: *Борхес Х.-Л.* Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М.: Амфора, 2005. С. 501–509).

Кихота” в другом издании, у меня возникло чувство, что это не настоящий “Дон Кихот”. Позже кто-то из друзей нашел мне издание Гарнье с теми же гравюрами, постраничными сносками и теми же errata. Все это было для меня составной частью книги; для меня это был настоящий “Дон Кихот”»<sup>22</sup>. История, написанная Сервантесом, для Борхеса навсегда останется экземпляром одного из тех изданий, какие издательский дом Гарнье экспортировал в испаноязычные страны, экземпляром, который он прочел еще ребенком. Прагматическое воспоминание, возвращаясь вновь и вновь, перевешивает платонический принцип.

Борхесовское противоречие наводит на мысль о том, что жесткая оппозиция «платонизма» и «прагматизма», скорее всего, относится к разряду недоразумений. Произведение всегда предстает перед читателем или слушателем в каком-то одном, частном своем состоянии. В зависимости от эпохи и жанра оно претерпевает более или менее значительные вариации, затрагивающие либо материальные характеристики объекта, либо написание слов, либо сам текст, либо все вместе. Но наряду с ними всегда существуют многочисленные механизмы (философские, эстетические, юридические), которые, стремясь сгладить такое разнообразие, опираются на постулат о тождестве произведения самому себе независимо от его формы. В западной традиции представление об идеальном тексте, который безошибочно опознается читателями в любом своем состоянии, сложилось благодаря неоплатонизму, эстетике Канта и определению литературной собственности. Пытаться избавиться от этого неустранимого противоречия или разрешить его бесполезно; гораздо важнее понять, как и из чего оно складывается в тот или иной исторический момент.

*Перевод с французского И. Стаф*

---

<sup>22</sup> *Borges J.L., *Giovani N.T. di. Autobiografia 1899–1970. Buenos Aires: El Ateneo, 1999. P. 26.**



Ирина Стаф

Поэтическая полемика в эпоху печатной книги:  
спор Клемана Маро и Франсуа Сагона

На протяжении нескольких месяцев 1537 г. в Париже разворачивалась настоящая «битва книг». Именно такую форму приняла полемика между признанным лидером новой придворной поэзии Клеманом Маро, «французским Вергилием», и менее известным нормандским поэтом Франсуа Сагоном. Обстоятельства этой распри, взбудоражившей весь литературный и издательский мир, неплохо изучены<sup>1</sup>; в самом общем виде они сводятся к следующему. Первая ссора двух поэтов – по утверждению Сагона, едва не стоившая ему жизни – случилась еще в августе 1534 г., незадолго до знаменитого «дела о плакатах против мессы»: благочестивого нормандца возмутили реформатские взгляды, высказанные Маро в личной беседе. Летом следующего года Маро, внесенный на родине в список еретиков и укrywшийся в Ферраре, пишет две стихотворные эпистолы: «Послание к королю, пребывая в изгнании в Ферраре»

---

<sup>1</sup> Первое более или менее систематическое изложение фактов, связанных с этой полемикой, принадлежит, по-видимому, П. Бонфону (*Bonnefon P. Le différend de Marot et de Sagon // Revue d'histoire littéraire de la France. 1894. P. 103–138; 1895. P. 259–285*) и, несколько позже – Ж. Гиффре (в биографии Клемана Маро, предваряющей издание его сочинений: *Marot Cl. Œuvres. T. 1 // Ed. par G. Guiffrey. Paris: Chez Jean Schemit, 1911. P. 340–416*). Из более новых работ по этому вопросу следует отметить: *Saulnier V.-L. Le faux dénouement de la querelle opposant Marot à Sagon // Mélanges R. Lebègue. Paris: Nizet, 1969. P. 3–44; Desan Ph. Le Feuilleton illustré Marot-Sagon // La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515–1550). Actes du Colloque de Baltimore, 5–7 déc. 1996 / Ed. G. Defaux. Paris: Champion, 1997. P. 349–380; Mantovani T. La querelle de Marot et de Sagon: essai de mise au point // Ibid. P. 381–404.*

и «Другое послание Маро, каковой обращается к Девицам»<sup>2</sup>. В первой (адресованной Франциску I) поэт заявляет о своей невинности и объясняет бегство из «неблагодарной Франции» кознями врагов, в том числе «невежественной Сорбонны»; во второй (распространявшейся в списках) – уподобляет свои бедствия участи всех истинных последователей Христа и призывает «двух милосердных сестер» к стойкости в вере. Сагон, усмотрев противоречие между двумя сочинениями, решает, что настал момент разоблачить двуличие своего обидчика и в начале 1536 г. подносит Франциску стихотворный «трактат» под названием «Первый опыт», обвиняя Маро в ереси. Эта атака на отсутствующего поэта служит сигналом к масштабному выступлению друзей «мэтра Клемана». Бонавантюр Деперье, одним из первых откликнувшийся на «Опыт», обращается ко всем стихотворцам и ценителям знания:

Nobles espritz amateurs de scauloir,  
Qu'il vous ennuye, & vous est grief de veoir  
Vostre Maro indignement traicté  
D'ung coup d'essay, trop venimeux traicte (...)  
Qu'attendez vous, O Poetes Francoys  
Ses bons Amys ?

(Благородные умы и любители знания,  
да будет вам досадно и тяжело видеть,  
как недостойно оскорблен ваш Маро «Первым опытом»,  
ядовитейшим творением (...)  
Чего ждете вы, о поэты Франции,  
добрые его друзья?)<sup>3</sup>

Однако в том же 1536 г. Маро получает разрешение вернуться во Францию. Пройдя в Лионе через церемонию публичного отречения от своих «заблуждений», он прибывает в Париж и печатает приветственное послание двору «Храни Боже»<sup>4</sup>, где заявляет, что,

---

<sup>2</sup> См.: *Marot Cl. Œuvres poétiques*. Т. II / Ed. par G. Defaux. Paris: Bordas, 1993. P. 80, 78.

<sup>3</sup> *Des Périers B. Pour Marot absent contre Sagon*. Цит. по: *Œuvres françoises de Bonaventure des Périers*. Т. 1 / Rev. sur les éd. originales et annotées par L. Lacour. Paris: Jannet, 1856. P. 179.

<sup>4</sup> *Le dieu gard de Marot a son retour de Ferrare en France Avecques la triumphe des trioletz ou est comprins les neuf preuses. Les devis de deux amans & pluisseurs ballades Rondeaux, epistres, disains, huictains & quatrains ensemble la*

по примеру милостивого короля, от чистого сердца прощает всех врагов. В самом начале следующего года Франциск возвращает ему место «королевского камердинера» (*valet de chambre du roy*). В июне 1537 г. враги вновь встречаются на празднестве в Сен-Клу, после чего Маро пишет послание к Сагону от лица своего вымышленного слуги Фриппелиппа («Слуга Маро против Сагона, с комментариями») и печатает его<sup>5</sup>. Полемика разгорается с новой силой, не оставив в стороне почти никого из значительных национальных поэтов. При этом участие самого Маро в стихотворном ристалище, породившем на свет более 35 разнообразных изданий<sup>6</sup> (цифра для эпохи очень высокая), ограничилось эпистолой Фриппелиппа, если не считать рондо «Невежественному поэту» из «Клемановой юности», добавленного к одному из текстов – скорее всего, издателем Жаном Мореном<sup>7</sup>. Главная битва происходила между окружением Маро (помимо уже упоминавшегося Деперье, следует в первую очередь назвать Шарля Фонтена, Николя Глотеле и Клода Доле) и Сагоном, на стороне которого выступал преимущественно Шарль Юэ (*Huet*, он же *Ла Юэтри*, *La Hueterie*).

Полемика Маро и Сагона по праву считается первым собственно литературным спором во Франции<sup>8</sup>. Конечно, сама его форма, обмен посланиями, равно как характер обвинений, на которые не скупилась обе стороны, во многом традиционны. Если оставаться в рамках словесности (оставив в стороне некоторые интересные, но слишком общие интерпретации<sup>9</sup>), то корни их следует искать

---

*chanson de hesdin composez par Jean Chapperon dit le lasse de Repos. On les vent a Paris a la rue neufve nostre dame a lanseigne saint Nicolas.*

<sup>5</sup> *Le valet de Marot contre Sagon, cum commento. On les vend a Paris en la rue saint Jacques, pres saint Benoist, en la boutique de Jehan Morin, pres les troys Couronnes d'argent. 1537.*

<sup>6</sup> Основные тексты полемики были собраны и изданы Э. Пико: *Picot E. La Querelle de Marot et Sagon / pièces réunies en collab. avec P. Lacombe. Rouen, 1920 (Genève: Slatkine Reprints, 1969).*

<sup>7</sup> *Rescript a Francoys Sagon & au ieune poete Champestre facteur de la genealogie de Frippelippes. Auecques ung Rondeau faict par Clement Marot dudict ieune poete. 1537.*

<sup>8</sup> См.: *Mantovani T. Op. cit. P. 383–385.*

<sup>9</sup> Например, статью Эрве Кампаня (*Campagne H. Disputes et «crimes verbaux»: la querelle littéraire au XVIe siècle en France // Revue d'histoire littéraire*

по крайней мере в прошлом столетии, эпохе бурных полемик между гуманистами. И в скандальной дискуссии, разгоревшейся в 1480-х годах между чтецом Карла VIII гуманистом Гийомом Тардифом и итальянцем Иеронимом Бальби<sup>10</sup>, и в ее «прототипе», знаменитой полемике между Поджо Браччолини и Лоренцо Валлой<sup>11</sup> – а еще раньше в споре о «Романе о Розе»<sup>12</sup>, – рождалось новое, отличное от средневекового представление о литературе и ее связи с «моральной философией». Именно поэтому позиция противника по тем или иным проблемам словесности напрямую связывалась с его, так сказать, моральным обликом. У Поджо в «Orationes» радикальное антицицеронианство Валлы неотделимо от его аморализма, который выражается не только в ереси, но и во всех мыслимых и немыслимых пороках, вплоть до неопрятности в еде и одежде. Именно Поджо привносит в гуманистические баталии тот оттенок площадного комизма, которым будет окрашен не один полемический памфлет итальянского и французского Ренессанса. Тардиф в своем «Ответе» Бальби<sup>13</sup>, подвергая разгромной критике творения соперника, изображает его клятвopеступником, еретиком, невеждой, развратником и т. п. Аналогичным образом в ходе столкновения Маро и Сагона «французского Вергилия» обвиняют не только в ереси, но и в гордыне, разврате, «эфиопской» внешности (из-за черной бороды) и сходстве с обезьяной, тогда как «маротики» награждают Сагона и его окружение шивовостью и дурными болезнями.

---

de la France. 1998. Vol. 98. № 1, P. 3–15), который соотносит литературные баталии в ренессансной Франции, в том числе и полемику между Маро и Сагоном, с дуэльным кодексом эпохи.

<sup>10</sup> См. об этом: *Beltran E. L'humaniste Guillaume Tardif // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. T. XLVIII. 1986. № 1. P. 12–15.*

<sup>11</sup> Общую характеристику этой полемики, отозвавшейся в гуманистических кругах всей Италии, см.: *v.s. I. Camporeale. Lorenzo Valla. Umanesimo e Teologia. Firenze, 1972; Id. Poggio Bracciolini contro Lorenzo Valla. Le «Oraziones in L. Vallam» // A.A.V.V. Poggio Bracciolini. 1380–1980. Nel VI centenario della nascita. Firenze: Sansoni, 1982. P. 137–156.*

<sup>12</sup> См.: *Le Débat sur le «Roman de la Rose» / Ed. par E. Hicks. Paris: H. Champion, 1977.*

<sup>13</sup> *Antibalbica in Gerronymum barbarum doctorum famosum Tardivi Aniciensis detractorem responsio. См.: Beltran E. L'humaniste Guillaume Tardif // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. V. XLVIII. 1986. № 1. P. 12–15.*

Полемика Поджо и Валлы, а затем Тардифа и Бальби имеют еще одну особенность, в полной мере проявившуюся в стихотворном споре 1537 года: коллективный характер дебатов. Контроверза итальянских гуманистов делит весь полуостров, от Неаполя до Венеции, на «roggiani» и «laurenziani»; Тардиф идет еще дальше и, апеллируя к братьям по словесности, призывает дать отпор итальянцу, дерзко покушающемуся на достижения национального гуманизма. В полемике Маро и Сагона эта черта становится доминирующей. Если сторонники Тардифа оказались, по правде говоря, не слишком многочисленными, а, например, Робер Гаген, вынужденно принявший участие в споре как декан факультета права Сорбонны, высказался не столько в пользу кого-либо из противников, сколько за их примирение<sup>14</sup>, то «сыны Аполлона», откликнувшись на призыв Деперье, а затем и самого Маро (в послании Фриппелиппа), выступили единым фронтом против «провинциала», оскорбляющего первого придворного поэта.

Однако эта вторая особенность претерпевает в трех полемиках характерную трансформацию: раздвигаются и смещаются границы социокультурной группы, внутри которой разворачивается полемика и к которой адресуются ее участники. Спор Поджо и Валлы протекает в рамках интернациональной «литературной республики» гуманистов, вбирающей в себя и римскую курию, апостолическими секретарями которой состояли оба противника, и едва ли не все области Италии, и Европу<sup>15</sup>. Тардиф, напротив, ищет поддержки именно у французских братьев, вписывая свою полемику со скандальным итальянцем в контекст соперничества двух национальных культур – весьма актуальной и даже болезненной проблемы рубежа XV–XVI веков. Наконец, обмен посланиями между «маротиками» и сторонниками Сагона происходит как бы в двух плоскостях. С одной

---

<sup>14</sup> См.: *Стаф И.К.* Морализированный перевод и национальная традиция в литературе раннего французского Возрождения: пример Гийома Тардифа // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения / Под общ. ред. Л.В. Евдокимовой, А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 182–183, особ. сн. 53, где приводятся дистихи Гагена в адрес хулителей Тардифа.

<sup>15</sup> Не случайно, нападая на Валлу, Поджо во второй «Oratio» ссылается на *европейский* успех своих «Фацевций», которые «diffusa sint per universam Italiani, et ad Gallos usque, Hispanos, Germanos, Britannos, caeterasque nationes transmigrarint qui sciant loqui latine».

стороны, противники из обоих лагерей не устают апеллировать к королю Франциску I, и как к государю, и как к поэту. С другой, истинным и куда более значимым их адресатом служит французская публика, та фигура «благосклонного читателя», которая начинает вырисовываться в первой половине XVI в. под действием нового и весьма мощного фактора – книгопечатания.

Собственно, мотив печатной книги и ее культурной роли возникает уже в письмах Гагена, связанных со спором Тардифа<sup>16</sup> и Бальби. Сетую на скандальный характер спора (участников которого Эразм назвал безумцами)<sup>17</sup>, Гаген признается:

Распрошавшись я с Музами и едва не ненависть питаю к обретению красноречия: не оттого, что говорить правильно недостойно, но оттого, что любители искусства сего в нынешние времена любят более всего... злословие; равно и удобство, какое, казалось, доставляло книгопечатание людям ученым, оказалось в злом умышлении многих, каковые стремятся направить его всецело на унижение ближнего...<sup>18</sup>

Гуманист считает недопустимым «осквернение» новейшего способа изготовления книг, с которым связывались восторженные надежды на распространение подлинного древнего и нового знания, воплощенного в выверенных текстах. Между тем к середине 1530-х годов, когда разгорелась полемика Маро и Сагона, искусство печатной книги уже успело выйти далеко за пределы гуманисти-

---

<sup>16</sup> Стоит напомнить, что Гийом Тардиф сыграл немалую роль в развитии книгопечатания во Франции, работая в качестве корректора в одной из первых парижских типографий («Au Soufflet Vert»).

<sup>17</sup> Любопытную параллель отстраненной и несколько брезгливой позиции Эразма представляет собой, применительно к полемике Маро и Сагона, точка зрения Дю Белле, выраженная в прологе к его первому сборнику стихов «Олива» (1549): «Но ежели кому хочется прямо или, как говорится, непрямо меня задеть, не рассудительно и скромно, как подобает во всех честных спорах о словесности, но хотя бы с малейшей долею бранчивости и крутя носом, то предупреждаю, чтобы не ждали от меня ответа, ибо я не желаю делать столько чести таковым грубиянам, скрывающим лицо свое, и считаю, что ничего они не заслуживают, кроме моего гнева. Если кому угодно опять повторить фарс о Маро и Сагоне, помешать я им не могу, но пускай поищут другого шутника, чтобы разыграть с ними эту роль» (курсив наш. – И.С.).

<sup>18</sup> Цит. по: Charrier S. Recherches sur l'œuvre latine en prose de Robert Gaguin (1433–1501). Paris: Champion, 1996. P. 136–137.

ческих кругов и продемонстрировать разнообразие своих функций. В частности, стало очевидно, что способность наделять любой печатный текст независимой от автора *публичной* жизнью делает его незаменимым орудием как достижения славы, так и уничтожения противника. Маро, придававший, как известно, большое значение изданию своих стихов, вполне сознавал эту двойственную, а главное, самостоятельную роль печатной книги. В частности, в предисловии к своим сочинениям, выпущенным Этьеном Доле в 1538 г., он жалуется на произвол издателей, которые приписали ему чужие произведения «из алчного стремления продать подороже и побыстрее то, что и так продавалось хорошо»<sup>19</sup>. Скорее всего, тот факт, что именно после возвращения Маро из Феррары полемика вышла за рукописные рамки и переместилась в печати, объясняется не только благополучным (хотя и временным) избавлением поэта от клейма «еретика». Происходит сдвиг всей парадигмы спора: в то время как взаимные обвинения сторон переносятся из морально-религиозной в чисто литературную плоскость, эпистолы, адресованные королю и (как в случае Деперье) собратьям по поэтическому цеху, сменяются книжечками и брошюрами, адресованными широкой публике<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Цит. по: Les Oeuures de Clement Marot de Cahors, valet de chambre du Roy. Augmentées des deux Liures d'Epigrammes: Et d'ung grand nombre d'aultres Oeuures par cy deuant non imprimées. Le tout songneusement par luy mesmes reueu, & mieulx ordonné. A Lyon: au Logis de Monsieur Dolet. M.D.XXXVIII. f. aij.

<sup>20</sup> Иногда этот сдвиг приводит к любопытным недоразумениям. Например, в «Защите Сагона, им адресованной Клеману Маро...» (Defense de Sagon par luy adreesee a Clement Marot, Disciples dicelluy, Appointeurs, Et aux Iuges Prudens. S.l. s.d. On les vend au mont Saint-Hylaire, devant le college de Reims) нормандский поэт иронически вопрошает Деперье, имея в виду его вышеупомянутое стихотворение в защиту Маро: «A quel propos faictz tu lexcuse / Au roy dung homme quon nacuse, / Pour luy demander pardon / Dont six mois quil a le don?» («Отчего оправдываешь ты перед королем человека, которого никто не обвиняет, и спрашиваешь ему прощение, которое он получил полгода назад?» f. D iii v°). По мнению Т. Мантовани (Op. cit. P. 382–383), Деперье своим «неловким» заступничеством заслужил этот язвительный упрек. Однако дело, по-видимому, обстоит гораздо проще: «Защита» Сагона была напечатана в ответ на выход сборника «Ученики и друзья Маро против Сагона, Ла Юэтри и их приспешников» (Les disciples et Amys de Marot contre Sagon, La Hueterie, et Leurs Adherentz. On les

Роль «издательского фактора» представляется ключевой для понимания смысла полемики и самого ее хода. Между тем она до сих пор не становилась предметом сколько-нибудь обстоятельного изучения<sup>21</sup>. Безусловно, такого рода анализ затрудняет отсутствие точных датировок; кроме того, до нас, по-видимому, дошли не все книжечки, брошюры и листки, возникавшие в ходе обмена поэтическими «любезностями». Необходимо также определить круг печатников и книготорговцев, так или иначе причастных к полемике. На данный момент относительно ясна только роль Жана Морена, исправно выпускавшего произведения «маротиков» и удостоенного внимания историков прежде всего из-за преследований, которым он подвергся после издания «Кимвала мира» Деперье (1538). Однако не приходится сомневаться в том, что выбору либрария участники конфликта придавали весьма важное значение. Вот лишь один небольшой пример (насколько нам известно, ускользнувший от внимания историков).

Титульный лист второго издания «Опыта» Сагона содержит, помимо заглавия, странную надпись: «Les semblables sont a vendre a Paris a l'enseigne du pot casse» («Подобные [книги?] должны продаваться в Париже под вывеской разбитого горшка»). Что значит – «подобные»? И почему не «продаются» (*on les vend*), как обычно указывают книготорговцы, а «должны продаваться»? Ответ кроется, на наш взгляд, именно в «разбитом горшке», а вернее, античной вазе, пробитой штихелем гравёра: издательской марке, украшавшей книги замечательного парижского печатника-гуманиста Жоффруа Тори, для которого в 1530 г. была, впервые в истории, создана должность королевского печатника. Именно Тори выпустил в свет первый сборник Маро «Клеманова юность»<sup>22</sup>, а затем осуществил ее знаменитое

---

vend a Paris en la Rue saint Jacques, pres saint Benoist, a l'enseigne du Croissant, en la boutique de Jehan Morin. M.D.XXXVII). Сборник этот вообрал в себя стихи, написанные на разных этапах полемики. Призыв Деперье помиловать Маро, обращенный к Франциску, относился ко времени феррарского изгнания «мэтра Клемана», но в то время (как, собственно, и «*Coup d'essai*» Сагона) еще оставался рукописным.

<sup>21</sup> К сожалению, в статье Филиппа Дезана, несмотря на ее многообещающее название («Иллюстрированный фельетон Маро – Сагон»: *Desan Ph. Op. cit.*), эта проблематика практически не затронута.

<sup>22</sup> *L'adolescence clementine. Autrement les oeuvres de Clement Marot de Cahors en Quercy, valet de chambre du roy, composees en leage de son adoles-*



4-е издание (1533), где применил на практике реформу орфографии, предложенную еще в 1529 г. в трактате «Цветущий луг»<sup>23</sup>. После июня 1533 г., наиболее вероятной даты смерти Тори, его печатня и издательская марка – тот самый «разбитый горшок» – перешли к Оливье Маллару, также назначенному королевским печатником<sup>24</sup>. Иначе говоря, загадочная фраза, на наш взгляд, может означать лишь одно: издатель Сагона (а вернее, он сам) заявляет о том, что «Опыт» никак не меньше «Клемановой юности» заслуживает публикации в королевской печатне. Косвенные подтверждения этому можно найти в упомянутом выше послании Маро Сагону от лица Фриппелиппа, своего слуги. Здесь Сагон, во-первых, обвиняется в плагиате, причем именно из «Клемановой юности» (из ее предисловия он почерпнул название своего опуса «*Coop d'essay*»), а во-вторых, именуется «потрошителем латыни»:

Si goulu, friant & gourmand  
De la peau du poure Latin  
Quil lescorcha comme vng mastin<sup>25</sup>.

(Столь жадным и лакомым  
до шкуры бедной латыни,  
которую он ободрал как пес).

Выражение это получило известность благодаря Рабле, который использовал его в эпизоде с лимузенским школяром. Однако сам автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» заимствовал его, вместе с образчиком речи «потрошителя», из того же «Цветущего луга» Тори, где

---

cence... Expl.: Ce present livre fust acheve dimprimer le lundy. XII. iour daoust. Lan M.D.XXXII. Pour Pierre Roffet dict Faulcheur. Par maistre Geofroy Tory de Bourges, imprimeur du roy.

<sup>23</sup> Champ Fleury, Au quel est contenu Lart & Science de la deue & vray Proportion des Lettres Attiques, quon dit autrement Lettres Antiques, & Vulgairement Lettres Romaines proportionnes selon le Corps & Visage humain. Ce Liure est Priuilegie pour Dix Ans Par Le Roy nostre Sire. & est a vendre a Paris sus Petit Pont a Lenseigne du Pot Casse par Maistre Geoffroy Tory de Bourges / Libraire, & Auteur du dict Liure. [...] Expl.: Cy finist ce present Liure [...] Qui fut acheue dimprimer Le mercredy .xxvij. Iour du Mois Dapuril. Lan Mil Cincq Cens. XXIX. Pour Maistre Geofroy Tory de Bourges.

<sup>24</sup> См.: *Bernard Aug.* Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I. Paris, 1857. P. 66–69.

<sup>25</sup> Le valet de Marot contre Sagon, cum commento. f. Aij.

оно прямо отсылает к поэтической школе «великих риториков». Для гуманиста Тори «риторики» – предшествующее Маро поколение поэтов, творчество которых в 1520-х годах уже стало восприниматься как архаичное, – не разумея «доброй словесности» (*bonnes lettres*), калечат неуклюжими латинизмами французский язык, во славу которого написан его трактат<sup>26</sup>. Иными словами, «потрошитель латыни» не только не может соперничать с Маро, но и не вправе претендовать на место в окружении Франциска I – короля, воплощающего в себе самый дух национального языка и, по словам Деперье, царящего подобно Фебу на французском Парнасе:

O Roy Francoys, qui au mylieu resides  
Du Mont sacré, & aux Muses presides  
Comme vng Phebus...<sup>27</sup>

(О Король Франциск [или Французский],  
что пребываешь на вершине  
Священной горы, во главе Муз, подобно Фебу...)

Это противопоставление «старой» и «новой» поэтических школ нашло выражение не только в характере взаимных упреков и тех изъяснов, какие во множестве находили обе стороны в чужих стихах, но и в самом оформлении книг. Все многочисленные брошюры, выпущенные сторонниками Маро, отпечатаны ясной и красивой антиквой – «идеальные» пропорции которой рассчитаны и описаны все тем же Жоффруа Тори. Напротив, в изданиях Сагона и его последователей нередко встречается прежний, для той эпохи уже отчетливо архаичный шрифт, использовавшийся прежде для поэзии на народном языке – готика (*gothique bâtarde*), а в их оформлении присутствуют средневековые аллегорические эмблемы и девизы.

Наконец, говоря о роли печатной книги как нового фактора в литературном споре, нельзя не обратить внимания еще на два обстоятельства. Во-первых, полемика обнажает переоценку прежней системы поэтических заслуг и способов их культурной фиксации. Сагон – отнюдь не новичок в искусстве стихотворства, стяжавший

---

<sup>26</sup> См.: *Tory G. Champ Fleury ou L'art et science de la proportion des lettres / Précédé d'un avant-propos et suivi de Notes, Index et Glossaire* par G. Cohen. Avec une nouvelle préface et une bibliographie de K. Reichenberger et T. Berchem. Genève, 1973. f. VIII r<sup>o</sup>.

<sup>27</sup> *Des Périers B. Pour Marot absent contre Sagon*. P. 178.

славу на поэтических состязаниях, в частности, на пюи братства Непорочного Зачатия в Руане (где в свое время не раз получал награды Жан Маро, отец «французского Вергилия»), в своем стремлении оспорить роль Маро и отвоевать для себя место в новой, придворной поэтической иерархии вынужден прибегнуть к печатному станку. «Первый опыт» в буквальном смысле оказывается его первой попыткой переместиться в новую систему координат, где слава неотделима от признания публики (свои стихи, удостоенные наград на пюи, он издаст гораздо позже, лишь в 1544 г.)<sup>28</sup>. По его собственным словам, ему нет необходимости добывать свой хлеб стихами; поднося королю свое творение, он не стремился получить от него ни деньги, ни дары, ни должности, в чем бы его ни обвиняли «маротики». Секретарь аббата Сент-Эвру, он не нуждается в новом патроне:

J'ay, grace a dieu, ung maistre qui m'en livre  
Autant qu'il faut pour honnestement vivre<sup>29</sup>.

(У меня, слава богу, есть господин,  
который дает мне достаточно для достойной жизни.)

Зато он стремится к национальной славе, достичь которой, как выясняется, можно лишь посредством печатного станка. Однако тем самым он открывает для противника и возможность *публичной* критики своих творений. Более того, среди множества свидетельств бездарности Сагона, приведенных сторонниками Маро, одним из первых встречается упоминание того, что издатель «Первого опыта», потеряв на этом сомнительном предприятии последнюю рубашку, послал автора ко всем чертям. Клод Коле (Claude Colet), укрывшийся за псевдонимом-анаграммой Далюс Лоце (Daluce Locet), пишет:

Mais le pis est, que le pauvre Imprimuer (*sic !*)  
Qui l'imprima, ta donne (sot rhimeur)  
A cent diableiz ainsi que lon ma dict  
Car par ton liure il a perdu credit  
Et ne s'en peult despescher nullement  
De puis quon icet quil est contre Clement

<sup>28</sup> Le triumphe de grace, et prerogative d'innocence originelle, sur la conception et trespas de la vierge esleve mere de Dieu, composé par Sagon. Paris: Jehan André, 1544.

<sup>29</sup> Defense de Sagon par luy adreesee a Clement Marot...

Et par ainsi fauldra que le pauvre homme  
Perde l'argent (par toy) bien grosse somme...<sup>30</sup>

(Но что всего хуже, бедный печатник,  
который его [«Первый опыт»] напечатал,  
как мне сказали, послал тебя ко всем чертям,  
ибо из-за твоей книги он потерял доверие  
с тех пор, как все узнали, что он против Клемана,  
и он не может от этого избавиться.  
И потому бедняге непременно придется из-за тебя  
потерять большую сумму денег...)

В ответ нормандцу приходится дополнить следующее издание послесловием от лица «друга издателя», который заверяет читателей, что «Опыт» был напечатан уже несколько раз и принес большую прибыль, и к тому же вынести уведомление об этом послесловии на титульный лист. Со своей стороны, в ответ на насмешки Фриппелиппа Сагон (также от имени своего вымышленного «пажа», Матье де Бутины) насмехается над дурным изданием, которое выпустил соперник:

Je mesbahy comme il imprime  
Ou que fripelippes aucteur  
Nen fut luymesmes correcteur...<sup>31</sup>

(Удивляюсь, каково он печатает.  
Или уж автор Фриппелипп  
сам был корректором?)

Это недоумение Сагона возвращает нас ко второму важному аспекту «книжного» измерения полемики. Чтобы вернее уничтожить противника, Маро использует новую, по сравнению с прежними дискуссиями, возможность, которую открывает перед ним именно печатная книга: возможность перевести спор в регистр ярмарочной, «лубочной» литературы. Со вступлением в полемику «французского Вергилия» и, соответственно, с ее выходом в публичное простран-

---

<sup>30</sup> Цит. по: Remonstrance a sagon, a la huterie, & au Poete Champestre, par Maistre daluce Locet, Pamanchoys. On la vend au mont saint Hylaire, devant le collège de Reims. S.n., [1537].

<sup>31</sup> Le rabais du caquet de Fripelippes et de Marot dict Rat pele adictione Auec le comment. Faict par Mathieu de boutigni page de maistre francoys de Sagon secretaire (*sic* !) de Labbe de saint Eburoult. S. l. s.d.

ство в ней не только стало преобладать пародийное, «раблезианское» начало: именно с этого момента она превратилась в «иллюстрированный фельетон» (по удачному выражению Ф. Дезана) и стала развиваться как бы в двух плоскостях. С одной стороны, она по-прежнему оставалась фактом литературной и придворной жизни. В потоке взаимных обвинений и брани прояснялось новое представление о боговдохновенном поэте, силой своего дара свободном от любых изъянов, которые выискивают у него бездарные (а значит, порочные) зоилы. Как явствует из «Кимвала мира» Деперье (текста, по-видимому, гораздо теснее связанного с этой полемикой, чем принято считать), попытки примирить «враждующие стороны» предпринимала сама Маргарита Наваррская. Но с другой стороны, запущенный Маро механизм «ярмарочного» книгопечатания набирал обороты, порождая все новые и новые издания и переиздания листов и брошюр, украшенных гравированными карикатурами и содержащими более или менее забавные взаимные насмешки. Эта «издательская» ипостась полемики получила собственное и вполне логичное развитие: самым убедительным призывом покончить с «войной книг» стал выход в свет «Апологии, написанной великим аббатом Конарским на Инвективы Сагона, Маро, (...) и пр.»<sup>32</sup>. Нормандское братство шутников, ставившее своей целью пародировать все и вся, напечатало шутовскую хронику «военных действий», за которой последовало еще несколько книжечек в аналогичном духе. Начавшись при дворе с обвинений в ереси, первая национальная литературная полемика завершилась «Честным пиром по случаю Мира, заключенного между Клеманом Маро, Франсуа Сагоном, Фриппелиппом, Юэтри и иными из их приверженцев»<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> L'Appologie faicte par le grant abbe des Conards Sur les Inuectiues Sagon, Marot, La Huterie, Pages, Valetz, Braquetz, &c. On la vend Deuant le College de Reims.

<sup>33</sup> Le bancquet Dhonneur sur la Paix faicte entre Clement Marot, Francoys Sagon, Fripelippes, Hueterie & aultres de leurs ligues. Nouuellement imprime. 1537.

Мария Неклюдова

«Живая и совершенная книга»:  
к вопросу об эпистемологическом статусе  
трактатов о вежестве XVII века

В известном труде «Социальная история истины» (1994) Стивен Шапен предположил, что развитие экспериментальной науки в Англии XVII века стало возможным, в частности, благодаря возникновению новой системы взаимодверия, напрямую связанной с джентльменским этосом. Если средневековые ученые и во многом унаследовавшие их методы гуманисты опирались на традицию (сперва христианскую, затем все больше языческую), то «от Гилберта и Бэкона до Декарта и Бойля новые философы природы и их культурные союзники признали превосходство непосредственного личного опыта или интуиции над авторитетом предшествующих писателей»<sup>1</sup>. Однако, коль скоро личный опыт имеет свои ограничения, сторонники опытного знания в большей степени, нежели филологи-гуманисты, нуждались в создании профессиональных сообществ, члены которых были бы уверены во взаимной надежности и непредвзятости. Основой такого доверия явился дворянский кодекс чести, не позволявший одному благородному человеку обманывать другого.

Критики Шапена резонно возражали, что последнее не подтверждается имеющимися данными о сословной принадлежности людей науки: за немногими исключениями, те, как правило, не могли похвастаться благородным происхождением. Вдобавок новые принципы научного исследования – сбор и классификация данных, фиксирование условий опыта – куда убедительней объясняются буржуазной любовью к порядку<sup>2</sup>. Тем не менее концепция Шапена

---

<sup>1</sup> *Shapin S. A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1994. P. 16.*

<sup>2</sup> Развернутую критику Шапена см.: *Shapiro B.J. A Culture of Fact: England, 1550–1720. Ithaca; London: Cornell UP, 2000.*

в высшей степени продуктивна, если уточнить, что речь идет об идейных установках, которые не обязательно соответствовали реальному положению вещей. Примером тому служит Декарт: решив адресовать «Рассуждение о методе» (1637) относительно широкой непрофессиональной аудитории, он не только предпочел французский латыни (по-прежнему остававшейся языком науки), но предстал перед читателем в образе «человека достойного». Это позволило ему подчеркнуть свое отличие от носителей традиционных форм знания: так, во вводной автобиографической части «Рассуждения о методе» он утверждает, что его ум ничем не «совершеннее обыкновенного», и, несмотря на прекрасное образование, отказывается вступать «в ряды ученых» с их «кабинетными рассуждениями» и «бесполезными спекуляциями»<sup>3</sup>. На смену старой схоластической (а на деле, и гуманистической) модели науки приходит новая, которой, по-видимому, может заниматься любой «достойный человек», что естественно ставит свойственный ему этос на место профессиональных педантических привычек.

Когда «Социальная история истины» сопоставляет научные практики с принятыми в «хорошем обществе» нормами поведения, то это напоминает, сколь емким в XVI–XVII вв. было понимание «опыта». Декартовский отказ от слепого доверия книжному знанию и готовность положиться на собственный здравый смысл – это такой же опыт, как и чтение книг Монтенем, который, как известно, считал это занятие одним из видов общения. Опытом называлось все, что имело отношение к конкретному человеку, а не к существовавшей в обществе абстрактной системе ценностей: здесь можно вспомнить Бэкона с его отрицанием «идолов». Концепция Шапена скорее вызывает у меня сомнения в той части, где он рассуждает о джентльменском этосе, во многом опираясь на свидетельства трактатов о хороших манерах. Из этого следует, что такого рода литература непосредственно отражает реальность или, по крайней мере, единую систему представлений, существующих в обществе. Меж тем, как с неомарксистской прямолинейностью объясняет Хорхе Ардити:

Книги по этикету пишутся не для представителей правящего класса, которые приобретают знание инфраструктуры естественным образом – естественным, поскольку они получают его с рождения, и оно

---

<sup>3</sup> Декарт Р. Рассуждение о методе // Декарт Р. Разыскание истины. СПб.: Азбука, 2000. С. 66, 72.

соответствует их повседневному опыту. Книги по этикету в основном пишут представители социальных групп, следующих прямо за правящими классами, для тех, кто, как они сами, стремится принадлежать к правящим классам и добиться успеха<sup>4</sup>.

Именно поэтому для высшего сословия основной категорией различия становится в принципе невыразимое (и непереваемое) качество, будь то «sprezzatura» Бальдассаре Кастильоне или «je-ne-sais-quoi» французских теоретиков, которое можно усвоить, но нельзя преподать.

Если принять эту точку зрения, то трактаты о хороших манерах следует рассматривать как средство агрессии, с помощью которого одна социальная группа стремилась захватить символическую «территорию» другой. Однако, воспроизводя динамику «процесса цивилизации», описанную в классическом труде Элиаса, Ардити ее несколько упрощает. Элиас считал, что распространение культурных моделей шло не только по нисходящей (от аристократии к буржуазии, или, точнее, от придворного общества к различным городским кругам). Между разными моделями существовала конкурентная борьба, вынуждавшая буржуазию апроприировать аристократические манеры, а дворянство – постоянно их модифицировать во имя сохранения принципа различия<sup>5</sup>. Трактаты о хороших манерах можно рассматривать как результат этого соперничества. Они фиксируют и делают доступными правила поведения, принятые в хорошем обществе, тем самым четко обозначая границу, которая отделяет его от прочих социальных групп. А для хорошего общества они служат сигналом к обновлению манер. Причем обе инстанции равно заинтересованы в существовании подобных книг, без которых не могло бы сложиться единого представления о том, где проходит разделяющая их грань.

Иными словами, хотя нельзя отрицать, что трактаты о вежестве отражают реальное положение вещей, их этос необязательно принадлежит высшему обществу. Здесь, по-видимому, следует разде-

---

<sup>4</sup> *Arditi J. A Genealogy of Manners: Transformation of Social Relations in France and England from the Fourteenth to the Eighteenth Century. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1998. P. 15.*

<sup>5</sup> О взглядах Элиаса по этому поводу см.: *Chartier R. Formation sociale et économie psychique: la société de cour dans le procès de civilisation // Elias N. La société de cour. Paris: Flammarion, 1985. P. XXIV.*



лять фактическую и интерпретационную составляющую. С одной стороны, авторы незнатного происхождения имели возможность наблюдать за высшими кругами сторонним взглядом и систематизировать свои наблюдения (именно так создавались «Характерь» (1688) Лабрюйера). С другой, их выводы не обязательно полностью соответствовали той системе смыслов, которая существовала внутри наблюдаемой ими группы. В этом смысле концепция Шапена не столь парадоксальна, как кажется на первый взгляд, поскольку в своих суждениях о «джентльменстве» он опирается на свидетельства приблизительно той самой социальной группы, из которой вышло большинство ученых.

Тенденция к восприятию литературы о вежестве как документа, без существенных искажений доносящего до нас реалии другой эпохи, обусловлена, с одной стороны, ее собственными стилистическими и композиционными особенностями, с другой – специфическим положением между сферой «теории» (умозрительных правил поведения) и практики. Если говорить о композиции, то значительное число текстов такого рода строится на перечислении отклонений от нормы. Например, в популярном в конце XVII столетия «Новом трактате о вежестве, принятом во Франции среди добропорядочных людей» (1671) Антуана де Куртэна рекомендации автора часто имеют негативный характер:

С нахальством врываться туда, где находится общество, – признак легкомыслия или тщеславия; когда дозволено войти (за исключением тех случаев, когда речь идет о важном деле, не терпящем отлагательств, или же когда это невозможно сделать незаметно), то, еще не подойдя к собранию, начинать вопить во всю глотку тем, кто нам более всего знаком: «Сударь или сударыня, ваш слуга, желаю доброго дня, и т. д.», свойственно лишь тем, у кого в голове ветер. Напротив, надо подойти потихоньку и поздороваться, будучи совсем рядом и самым скромным тоном<sup>6</sup>.

Эта модель изложения восходит к трактату Эразма «О приличии детских нравов» (1530), где нежелательные действия человека автоматически означали нелестную интерпретацию его характера:

---

<sup>6</sup>Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens. Nouvelle Edition revue, corrigée, & de beaucoup augmentée par l'Auteur. Paris, 1728. P. 51.

Стараться чихать громко или нарочно чихать с тем намерением, чтобы показать через то силы свои, есть дело хвастунов, и напротив того, удерживать тот звук, который сама природа производит, есть дело глупцов...<sup>7</sup>

Однако независимо от того, какое истолкование получают порицаемые манеры, они воспринимаются как описание реальных практик, а пожелания – как их возможная, хотя не обязательно реализованная альтернатива. Если пойти чуть дальше и предположить, что негативные примеры следует отнести на счет представителей «социальных групп, следующих прямо за правящими классами», то их большее (по сравнению с идеалом) жизнеподобие было бы можно счесть результатом социальной оптики автора, которому такой стиль поведения знаком лучше, нежели идеализированные манеры хорошего общества. На самом деле описываемая Куртэном ситуация показывает, что речь идет об отклонениях, существующих внутри избранного круга. Подтверждением тому служит свидетельство Лабрюйера:

Теодект еще в прихожей, а я уже его слышу. Чем ближе он подходит, тем громче говорит; едва переступив порог, он начинает так смеяться, кричать и грохотать, что все зажимают уши: это не голос, а настоящий трубный глас. Да, Теодект страшен не только тем, что говорит, но и тем, как говорит: он перестает орать только для того, чтобы проблеять какой-нибудь вздор. Он столь мало заботится об обстоятельствах и приличиях, что, сам того не желая, наносит обиды направо и налево...<sup>8</sup>

Из дальнейшего описания Теодекта очевидно, что его терпят в обществе в силу высокого положения, которое отнюдь не гарантирует хороших манер (напротив, порой делает их необязательными). Задача

---

<sup>7</sup>Еразма Роттердамского молодым детям наука, как должно себя вести и обходиться с другими, и Иоанна Лудовика руководство к мудрости. Для пользы обучающегося в Московской Славяно-греко-латинской академии юношества перевел с латинского языка У.А.М. [М., 1788] // *Образ человека в зеркале гуманизма. Мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности (XIV–XVII вв.)* / Сост. Н.В. Ревякина и О.Ф. Кудрявцев. М.: Изд-во УРАО, 1999. С. 305.

<sup>8</sup>*Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века // Ларошфуко Ф. де. Максимы. Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. Сент-Эврмон Ш. де Сент-Дени де. Избранные беседы. Вовенарг Л. де Клапье де. Введение в познание человеческого разума. Размышления и максимы. Шамфор С. Максимы и мысли* / Сост. М.С. Неклюдова. М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ, 2004. С. 187.

теоретиков вежества состояла в том, чтобы поведение Теодектов не считалось примером для подражания. Им приходится маневрировать между незнанием правил поведения и намеренным пренебрежением ими, также являющимся частью аристократического этоса<sup>9</sup>.

Наряду с этой специфически негативной «документальностью» литературе о хороших манерах свойственно повышенное ощущение своей «книжности», что, парадоксальным образом, выступает в качестве одной из риторических гарантий ее жизнеспособности. В отличие от романа, который считался способным к экспансии в реальность (здесь стоит вспомнить не только очень любимого в XVII в. «Дон Кихота» или «Экстравагантного пастуха» (1627) Сореля, но и опасения критиков того времени по поводу морального вреда, который может приносить этот жанр), в трактатах о вежестве часто присутствует сознание своей неспособности оказать прямое воздействие на существующее положение вещей. Это признание собственных ограничений выступает как залог правдивости информации, которая оказывается сугубо «информативной», но лишенной действенного эффекта. Как писал Жан-Батист Дюамель, в 1666 г. заново переведший на французский язык популярный трактат Джованни Делла Каза «Галатео, или Об обычаях» (1558):

Я знаю, что наука светскости постигается не по книгам и, чтобы научиться нравиться, одних предписаний мало; я также знаю, что человек – недостаточно искусный художник, чтобы знать все пропорции и цвета, что он – не слишком хороший музыкант или лютнист, чтобы помнить все тональности, ноты, аккорды и такты. Все зависит от навыка, поэтому следует не только знать правила, но и упражняться, чтобы приобрести легкость исполнения, в которой и состоит приятность. Точно так же, если человек будет знать все предписания «Галатео», «Придворного» и «Достойного человека» господина Фаре, но не будет иметь дела со светом, то правила эти окажутся для него бесполезны, не только из-за отсутствия надобности, но и потому, что, не имея навыка, он не научился их с легкостью применять<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Как замечает Эразм: «Непристойно также, потянувши губы, как бы щелкать ими. Хотя сие и можно простить великим господам, которые поступают так с простоллюдинами; ибо им все прилично; а мы здесь наставляем молодого отрока» (Еразма Роттердамского молодым детям наука... С. 306).

<sup>10</sup> [Della Casa G.] Galatée, ou L'art de plaire dans la conversation. Paris, 1666 (без пагинации).

Разрыв между теорией и практикой, между учением по книгам и личным опытом выступает в качестве границы, отделяющей избранные круги от тех, кто в них не входит. Согласно одному из общих мест эпохи, книга способна давать лишь книжное знание, меж тем как живые, практические навыки приобретаются тогда, когда человек вращается в хорошем обществе. Таким образом, по своей природе трактаты о вежестве являются суррогатом: они не столько учат, сколько дают читателю возможность приобщиться к недоступному ему миру. Их одушевляет тот же принцип, что литературу о путешествиях, которая позволяет повидать землю, не покидая кресла.

Между описаниями путешествий и сочинениями о вежестве существует множество других смысловых связей, обусловленных их общим антропологическим истоком. Писатели-моралисты XVII столетия нередко представляли королевский двор как некую далекую страну (ср. у Лабрюйера: «Говорят, есть некая страна, где старики галантны, любезны и учтивы, а молодые люди, напротив, грубы, жестоки, распущенны и невоспитанны...»)<sup>11</sup> и даже предлагали ее карту (так, скажем, в 1663 г. была опубликована «Карта Двора» Гере). Не говоря уж о том, что одна из центральных христианских метафор человеческой жизни связана с образом пути (ср. очень влиятельный в Великобритании труд Беньяна «Странствования паломника», 1678). Однако меня интересует метафорическое уподобление, которое касается не содержательной части, а ее книжной формы. В уже цитированном фрагменте «Рассуждения о методе» Декарт писал: «Беседовать с писателями других веков то же, что путешествовать». Тем не менее «те, кто руководствуются в своем поведении примерами [извлеченными из книг], легко впадают в чудачества рыцарей наших романов и замышляют затеи, превосходящие их силы» (знакомый нам мотив Дон Кихота). Поэтому, достигнув совершеннолетия, Декарт «совершенно покинул изучение наук и решил не искать иной науки, кроме той, которую мог бы обрести и в себе самом, и в великой книге мира»<sup>12</sup>.

Образ «книги мира», которым пользуется Декарт, восходит к средневековому отождествлению мира со Священным писанием<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. С. 258.

<sup>12</sup> Декарт Р. Рассуждение о методе. С. 70, 72.

<sup>13</sup> См.: Dahan G. Encyclopédies et exégèse de la Bible aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles // Cahiers de recherches médiévales. 1999. № 6. P. 1–23.

Но если путешествие – это лучший вид чтения, то чтение – худший вид путешествия, заводящий совсем не туда, куда надо. Поэтому, хотя одно подобно другому, в привилегированном положении находится путешествующий (т. е. активно познающий общество), а не читающий. Как писал в «Образцах разговоров для учтивых людей» (1697) аббат де Бельгард:

Если можно так выразиться, мир – огромная книга, из которой достойные люди узнают все, что им следует знать, и те, кто постиг эту науку, обретают лоск учтивости, которого присяжные ученые почти никогда не имеют и которого с одними книгами не добьешься<sup>14</sup>.

Приходится констатировать, что информационный канал между книгой и миром работает лишь в одну сторону. Мир есть книга, но книга – не мир, и ее буквальное понимание дает искаженное представление о мире. Живое знание легко переходит в книжное, однако книжное не способно стать живым без дополнительного вмешательства (см. выше рассуждение Дюамеля).

Говоря о мире, аббат де Бельгард имеет в виду не столько природу, сколько общение между людьми: «следует заключить, что общение с достойными людьми – прекрасная школа, и что их беседы могут заменить учение»<sup>15</sup>. Эта апология опытного знания и сообщества достойных людей максимально подтверждает концепцию Шапена. Хотя сам аббат де Бельгард в конечном счете ставит «людей книги» выше светского общества. Несмотря на то что книги о мире, включая учебники хороших манер, являются не более чем суррогатом великой «книги мира», привычка к чтению отвлекает от мирских соблазнов и оказывается более безопасным способом познания: «те, кто предаются наукам, не имеют большого честолюбия и удовлетворяются малым, предпочитая приобретать новые знания, а не наследства»<sup>16</sup>. Применительно к трактатам о вежестве XVII столетия это, по-видимому, означает, что их чтение призвано не только научить правильному поведению в светском обществе, но, до некоторой степени, отвратить от этого общества. Как писал в своем труде «Достойный человек, или Искусство нравиться при Дворе» (1630) Никола Фаре:

---

<sup>14</sup> *Modèles de conversations pour les personnes polies / Par M. l'abbé de Bellegarde. Seconde édition augmentée. Paris, 1698. P. 358.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

Не подлежит сомнению, что существует бесчисленное множество причин, способных отдалить от Двора любого, кому знакомы связанные с ним несчастья, и что многим лучше было бы существовать незаметно и добродетельно, чем вести жизнь блестящую и опасную. Каждый видит царящую там всеобщую развращенность, добрые дела вершатся там случайно, а злые – словно бы по призванию<sup>17</sup>.

Или, пользуясь словами Лабрюйера, «человеку, наделенному здравым умом, двор прививает вкус к одиночеству и замкнутой жизни»<sup>18</sup>.

Подобные замечания принято относить за счет культурного пессимизма XVII века, вызванного крушением идеала придворного общества, сформировавшегося в предшествующее столетие<sup>19</sup>. Но, кроме того, нельзя игнорировать и различие, обусловленное разными аспектами «процесса цивилизации». По собственному признанию, Бальдассаре Кастильоне в «Придворном» (1528) описывал идеал, предназначенный для усовершенствования придворного общества, к которому сам принадлежал<sup>20</sup>. Для теоретиков XVII столетия задача ставилась несколько по-другому. Во-первых, их образцом было реально существовавшее придворное общество (со всеми его недостатками, о которых говорилось выше); во-вторых, независимо от происхождения, их положение по отношению к этому обществу было маргинальным. Как правило, они рассматривали себя как посредников между избранным кругом и всеми теми, кто хотел туда попасть. Если Кастильоне, Джованни Делла Каза или Эразм Роттердамский адресовали свои советы недифференцированной – хотя и не всегда одной и той же – читательской аудитории, то авторы XVII века представляли свою публику отчетливо разделенной на две части: по одну сторону те, кто является носителем хороших манер, читает «книгу мира» и в письменных рекомендациях не нуждается; по другую – желающие попасть в число первых. Они и являются основными читателями трактатов о вежестве, однако

---

<sup>17</sup> L'Honneste-Homme, ou L'Art de plaire à la Cour / Par le Sieur Faret. Paris, 1630. P. 70–71.

<sup>18</sup> Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. С. 265.

<sup>19</sup> Об этом см.: Ossola C. Miroirs sans visage. Du courtisan à l'homme de la rue / Trad. de l'italien par Nicole Sels. Paris: Seuil, 1997.

<sup>20</sup> Кастильоне Б. Придворный / Перев. О.Ф. Кудрявцева // Сочинения великих итальянцев XVI в. / Сост. Л.М. Брагина. СПб.: Алетейя, 2002. С. 185–186.

обеспечить их всем необходимым для успеха автор книги не способен (о чем напоминал Дюамель). Ему посильна другая задача: дать столько знаний, чтобы избавить читателя от желания быть частью описываемого общества.

Проблема взаимодействия «книги мира» и книги о хороших манерах, непосредственного опыта и опыта абстрагированного, оказывает непосредственное влияние на наше понимание статуса этой литературы. До сих пор речь шла об организации смыслов внутри текста, теперь же я хотела бы остановиться на том, каким образом авторы и издатели книг о вежестве представляли себе собственную позицию по отношению к избранной публике, к покровительству которой они нередко звали. Как показали Кристиан Жуо и Элен Мерлен, стратегия посвящений равно связана с отношениями меценатства (разового вознаграждения писателя за проделанный труд) и клиентелы (писатель принадлежит к окружению знатного лица и исполняет его прямые или косвенные поручения)<sup>21</sup>. Однако в данный момент меня интересует положение привилегированного читателя, не заинтересованного в непосредственном содержании книги. Эта необычная ситуация позволяет сместить акцент с прагматики трактатов о вежестве на другие возможные способы их использования. В качестве примеров я возьму два известных сочинения XVII века на эту тему: «Достойного человека» Никола Фаре и «Новый трактат» Антуана де Куртэна.

Трактат профессионального литератора Никола Фаре (1600–1646) был посвящен Гастону Орлеанскому, брату короля Людовика XIII, который в 1630 г. являлся вероятным наследником престола (будущий Людовик XIV появился на свет восемь лет спустя). В ноябре 1629 г. кардинал де Ришелье, уже имевший огромное влияние, стал первым министром, а через год безоговорочно утвердил свою власть в результате так называемого «дня одураченных» – политического проигрыша Марии Медичи. Двадцатидвухлетний Гастон активно участвовал в интригах против кардинала и был вынужден бежать из Франции. Книга Фаре была написана до этого, однако опала герцога могла и не повлиять на стратегию посвящения: пока король оставался бездетен, Гастон, несмотря на все политические проступки, продолжал считаться наследником престола. Трудно за-

---

<sup>21</sup> *Jouhaud Ch., Merlin H. Mécènes, patrons et clients. Méditations textuelles comme pratiques clientélares au XVII<sup>e</sup> siècle // Terrain. Octobre 1993. № 21 («Liens de pouvoir»).* <http://terrain.revues.org/document3070.html>.

подозритель автора «Искусства нравиться при Дворе» в желании преподать урок герцогу Орлеанскому, однако в свете будущих событий этот жест посвящения обретает неожиданную иронию: с одной стороны, Гастон не нуждался в наставлениях, как стать «достойным человеком», ибо был им в силу рождения и воспитания; с другой, он как никто пренебрегал «искусством нравиться при Дворе».

Посвящая свой трактат брату короля, Фаре писал:

Когда бы слава великих властителей могла быть с чем-то сравнима, я бы сказал, что предлагаю вам образ превосходных качеств, которые обычно сверкают с особой силой в тех, кто, подобно Вашему Высочеству, предназначен повелевать другими. И когда, Монсеньор, я думаю о том, что покойный Государь, ваш батюшка, по праву заслужив все августейшие титулы, предназначенные льстивостью Древних земным властителям, верхом похвал считал репутацию достойнейшего человека своего королевства; я дерзко беру на себя вольность сказать, что, вручая вам сию книгу, я словно вручаю вам ваш собственный портрет<sup>22</sup>.

Мотив книги как портрета адресата посвящения встречается не только в трактатах о вежестве, однако в них он дополнительно семантизируется. При всем том такой портрет не предполагает прямого сходства: Фаре не списывал своего «достойного человека» с Гастона. Скорее, в силу положения в обществе, Гастон воплощает в себе черты того идеального типа, о котором идет речь. Поэтому «достойный человек» может восприниматься и как портрет герцога Орлеанского и, одновременно, как набросок с одного из его приближенных, которому адресовано второе посвящение. Не чувствуя себя вправе напрямую апеллировать к Гастону, Фаре обращается к помощи посредника, господина де Пюилорана:

...дабы не совершить ничего недостойного названия сего сочинения, я рассчитываю через ваше посредство обеспечить ему благосклонный прием у Монсеньора. Если вы того пожелаете, то ваша рекомендация заставит простить недостатки [сочинения] и вы единственный способны дать мне искусство нравиться Его Высочеству, которое я решаюсь преподать другим. Здесь собраны некие общие советы, которые, возможно, будут не совсем бесполезны тем, кто не так умудрен, как вы, сударь, о ком можно смело сказать, что, будучи в тех годах, когда едва начинают избавляться от промахов юности, вы можете служить примером тем, кто поседел в исследованиях и опыте светской жизни<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> L'Honneste-Homme, ou L'Art de plaire à la Cour. (без пагинации).

<sup>23</sup> Ibid.



Таким образом, не только брат короля, но и его приближенный не нуждается в чтении этой книги, в которую оба могут глядеться, как в зеркало. Интересно, что когда в 1632 г. вышел английский перевод труда Фаре, то переводчик Эдвард Гримстоун, посвящая свой труд придворному Ричарду Хьюберту, сохранил этот мотив отражения:

Мореходы в своих странствиях должны прокладывать курс по картам. Эта же содержит искусство прокладывать курс при Дворе и быть человеком достойным. Я никогда бы не помыслил представить его в качестве закона для ваших поистине щедрых и мудрых добродетелей. Ваше достойное сердце от природы пропитано благородной честностью, вмещающей все правила и законы, которые вас направляют, подобно не дающему крена кораблю, сквозь моды и политические фракции, давая дорогу лишь наилучшему и служа примером [всем прочим]<sup>24</sup>.

Эта морская метафорика, соединяющая в себе сразу несколько общих мест (жизнь как плавание по бурному морю, Двор как внешне спокойная гладь, скрывающая опасные течения, и, наконец, морской топос как часть специфически британской торжественной риторики), косвенно поддерживает идею трактата о вежестве как «зеркала». Корабль отражается в волнах, по которым идет, точно так же зеркалом для добродетельного придворного служит Двор. Книга нужна, чтобы вынести этот отраженный образ за пределы Двора и показать его миру.

Возвращаясь к Фаре, его посвящение господину де Пюилорану содержит еще один характерный мотив: книги как посредника между адресатом посвящения и автором. Сперва фигурируя в виде зеркала или портрета, она обретает самостоятельное существование и становится тем, чей образ в себе несла, – «достойным человеком» как в случае Фаре, или «совершенным придворным» как в более раннем случае Габриеля Шапюи, в 1585 г. посвятившего свой перевод «Придворного» Бальдассаре Кастильоне Никола де Бофремоню, барону де Сенеси. Как пишет Шапюи по поводу своего труда:

Я его [«Придворного»] просил (ибо я оказал ему дружескую услугу, вновь представив его нашим французам, которые ранее не слишком его почитали) оказать теперь дружескую услугу мне, что он обещал сделать и, я уверен, сделает, представив вам мое горячее желание быть вашим смиренным слугой и посвятить вам лучшее из моих произведений<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> The Honest Man, or The Art to please in Court. Written in French by Sieur Faret / Translated into English by E.G. London, 1632 (без пагинации).

<sup>25</sup> Le Parfait Courtisan du comte Baltasar Castillonois, de la traduction de Gabriel Chapuis Tourangeau. Paris, 1585 (без пагинации).

Идентификация Кастильоне с героем его книги имела устойчивый характер и, видимо, подразумевалась самим автором, который признавал: «...говорят, что я хотел изобразить себя самого, и... что все свойства, которыми я наделяю Придворного, заключены во мне»<sup>26</sup>. У Шапюи к этой цепочке уподоблений добавляется еще одно звено: автор равен персонажу и одновременно книге. Заново переведя Кастильоне (предшествующий перевод был сделан в 1537 г. Жаком Коленом)<sup>27</sup>, Шапюи представляет французскому читателю не только книгу. Перед бароном де Сенеси является сам Кастильоне и передает ему комплименты переводчика. Таким образом, представителем перед адресатом посвящения служит не реальный посредник, как в случае Фаре, а переводимый автор.

«Новый трактат» Антуана де Куртэна дает похожую картину взаимоотношений адресата посвящения, автора, переводчика/издателя и книги. Профессиональный дипломат, Куртэн (1622–1685) взялся за перо, выйдя в отставку, и, в отличие от Фаре, никогда не выносил свое имя на обложку книги. И посвящение «Нового трактата» герцогу де Шеврезу принадлежало не ему, а его издателю Жану Менье, что привело к некоторой путанице, и исследователи порой высказывали сомнение, кому следует приписывать авторство этого популярного труда<sup>28</sup>. По ряду признаков, Куртэн в первую очередь предназначал его франкоязычной публике, жившей за пределами Франции и не всегда знакомой с ее обычаями. Что касается Менье, то его посвящение обращено к молодому вельможе, который по возрасту еще нуждался в наставнике (в 1671 г. герцогу де Шеврезу было пятнадцать лет), но не в книге о поведении в обществе. Менье видит свою заслугу в том, что в лице герцога он нашел эквивалент книге Куртэна:

Я уверен, что видя вас и подражая естественному для вас вежеству, мудрости, мягкости и достоинству, нет нужды ни в книге, ни в науке. Наблюдать за вами значит познать все законы правильной жизни. И мой вклад

---

<sup>26</sup> *Кастильоне Б.* Придворный. С. 186.

<sup>27</sup> *Les quatre livres du courtisan du conte Baltazar de Castillon. Réduyt de langue ytalique en françoys.* [Lyon], 1537.

<sup>28</sup> См.: *Heltzel V.B. The Rules of Civility (1671) and its French Source* // *Modern Language Notes.* 1928. Vol. 43, № 1. P. 17–22; *Ustick W.L. Seventeenth Century Books of Conduct: Further Light on Antoine de Courtin and The Rules of Civility* // *Modern Language Notes.* 1929. Vol. 44, № 3. P. 148–158.

в этот беспредельный по своему объему предмет – предложить в вашем столь славном лице полный экземпляр живой и совершенной книги<sup>29</sup>.

Редкий случай, когда можно наблюдать, как метафора совершает полный оборот. У Фаре книга была портретом адресата посвящения, а у Менье сам адресат посвящения оказывается книгой.

Книга Куртэна была практически сразу переведена на английский язык и опубликована под титулом «Правила воспитанности, или Некоторые манеры держать себя, неоднократно замеченные во Франции у всех знатных людей» (1671). У нее нет посвящения, но зато есть предуведомление анонимного переводчика, в котором он, признавая, что для части публики эти советы избыточны, призывает ее к сотрудничеству:

Ибо (как понимает автор) многие не нуждаются в сих правилах и, если пожелают, могут дать куда лучшие указания: их он настоятельно просит, чтобы они не только поправили то, что у него поддается исправлению, но передали бы издателю те соображения и замечания по этому предмету, которые сделают сами, и тогда, если сей труд будет сочтен достойным второго издания, он выйдет в более основательном и полном виде<sup>30</sup>.

Хотя, как и в случае посвящений, переводчик апеллирует к избранному меньшинству внутри привилегированной публики («этот труд имеет отношение лишь к людям благородным»<sup>31</sup>), однако этот образ коллективного читателя разительно отличается от персонифицированного. Оставляя за рамками вопрос о риторической модальности (между предуведомлением и посвящением существует разница, тем не менее одно легко переходит в другое), очень важно, что читатель из «живой книги», созерцающей саму себя в зеркале текста, превращается в члена экспертного совета, который должен включиться в обсуждение поставленного вопроса и способствовать общему делу цивилизации. Этот переход к активной позиции участника, предполагающей совместную работу над своеобразным цивилизационным проектом, а не только имитацию идеального образца, означает, что дух новой науки начинает распространяться по относительно ши-

<sup>29</sup> Nouveau traité de la civilité... (без пагинации).

<sup>30</sup> The Rules of Civility; or, Certain Ways of Deportment observed in France, amongst all Persons of Quality, upon several occasions / Translated out of French. London, 1671 (без пагинации).

<sup>31</sup> Ibid.

роким общественным кругам. Об этом свидетельствует и изменение, которое претерпевает название французского трактата: у Куртэна речь идет о «вежестве, *принятом* во Франции», в английском переводе – о манерах, «*неоднократно замеченных* во Франции», т. е. о результатах регулярных наблюдений, применяемых и при научных экспериментах. Если принять концепцию Шапена, что этос благородного сословия повлиял на развитие новых научных институтов, то, по-видимому, справедливо и обратное: в какой-то момент научный этос проникает в существовавшие в обществе представления о вежестве.

Как указывал Питер Берк, литература о хороших манерах не только не составляет единого корпуса текстов, но и несет в себе разные модели вежества, которые не следует приводить к общему знаменателю. В связи с этим он предлагал больше внимания уделять национальным вариациям представлений о хорошем тоне<sup>32</sup>. Но, как я пыталась показать, категории различия могут быть не только внешними, относящимися к месту происхождения текста и его бытования, но и внутренними. В этом отношении изменения таких традиционных параметров текста, как структура взаимоотношения автора и читателя, могут служить показателями более глобальных историко-культурных сдвигов. Ведь тот факт, что автор (переводчик, издатель) перестает держать книгу как зеркало перед благосклонным взглядом вельможи и приглашает благородное сословие к сотрудничеству, свидетельствует о постепенном изменении общественно-культурного статуса авторства – проблеме, которая выходит на поверхность и становится предметом культурных споров несколько позже, уже в начале XVIII столетия<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> *Burke P.* Les langages de la politesse // Terrain. Septembre 1999. № 33 («Authentique?»). <http://terrain.revues.org/document2704.html>.

<sup>33</sup> По поводу юридической стороны вопроса см.: *Алябьева Л.* Литературная профессия в Англии в XVI–XIX веках. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

*Вера Мильчина*

## Газета как книга: чтение газет во Франции в эпоху Реставрации и Июльской монархии

В «Мертвых душах» сказано о чиновниках: «Прочие тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто “Московские ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал...»<sup>1</sup>. Так обстояло дело в российской провинции; что же касается Парижа 1820–1840-х годов, то там те, «кто даже и совсем ничего не читал», были в явном меньшинстве<sup>2</sup>. Самые разные литераторы в один голос описывают Париж как город, где все поголовно, к какому бы слою общества ни принадлежали, заняты чтением. Мазье дю Ом, автор «Путешествия юного грека в Париж» (1824), пишет, что во французской столице

постоянно натыкаешься на юного эрудита, который, нацепив очки, с важным видом читает маленький томик какого-либо ученого сочинения. Этой педантской моде следуют даже некоторые дамы. Не успев выйти на прогулку, они достают из своего «ридикюля» Ламартиновы «Думы», «Отшельника» или «Ипсибоэ» [романы модного «ультра-романтического» сочинителя виконта д'Арленкура]. Сии романтические сочинения заменяют им веер. До последнего времени число этих любительниц чтения на свежем воздухе было невелико, однако оно возрастает с каждым днем; особенно много дам с книжками в руках можно встретить на темных аллеях Люксембургского сада или сада Тюильри. Читатели попадаются в Париже на каждом углу: продавщицы цветов и фруктов, устричницы и грузчики – все вооружены брошюрами, и даже

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. М., 1978. Т. 5. С 149.

<sup>2</sup> Вынеся в заглавие статьи слово «Франция», мы внутри нее больше говорим о Париже, потому что не только основные периодические издания выходили в столице, но и большинство их читателей проживало там же; впрочем, в провинции происходили те же процессы – но в сильно ослабленной и замедленной форме.

жокеи, используя империял берлины вместо пюпитра, предаются чтению книжек в желтой или синей обложке; все – от жалкого чистильщика сапог, держащего подле обувной щетки газету, которую этот *мастер своего дела* охотно предоставляет своим клиентам, до законодателя, который, направляясь в элегантной коляске на заседание палаты депутатов, пролистывает розданные накануне бюллетени, – все в Париже предаются чтению<sup>3</sup>.

Реальный русский приезжий видел десятью годами раньше то же, что вымышленный «юный грек». Ф.Н. Глинка в «Письмах русского офицера» описывает картину, представшую его глазам в 1814 г.:

Склонность эта [к чтению] господствует в Париже во всех состояниях народа. Богач в палатах, бедняк в лачуге, поденщик, отдыхая подле своей ноши, – читают! В каждом доме увидишь книги, найдешь семейные чтения. Ученые общества, которых в Париже очень много, в непрерывных занятиях, в типографиях вечное движение, и сколько б ни напечатали, все раскупят! [...] Довольно написать одну порядочную книгу, чтоб сделаться известным и быть ласково принятю в знатнейших обществах столицы<sup>4</sup>.

Мало того, что парижане много читали; характерной особенностью этого чтения было то обстоятельство, что читали парижане не только романы, но и газеты, и нуждались в периодической печати ничуть не меньше, чем в романической продукции. Русский дипломат Г.-Т. Фабер в дипломатической записке 1829 г. «Взгляд на состояние общественного мнения во Франции» емко описал эту французскую потребность в чтении газет:

Французам необходимо каждое утро узнавать все подробности общественных дел; чтение газет сделалось занятием столь же необходимым для их ума, сколь и потребление пищи – для их тела. [...] Нынче газеты для французов суть одна из первейших потребностей жизни; француз, не читающий газет, не знал бы, жив он или умер. Чтение ежедневных листков для нравственности французов – то же, что дыхание для их физического существа, эти листки – их легкие для жизни в атмосфере политической, которая их окружает<sup>5</sup>.

О том, как широко было распространено чтение газет, и притом газет политических, свидетельствует тот факт, что к чтению этому

---

<sup>3</sup> *Mazier du Heaume H. Voyage d'un jeune Grec à Paris. T. 1. Paris, 1824. P. 141.*

<sup>4</sup> *Глинка Ф.Н. Письма русского офицера. М., 1990. С. 419–420.*

<sup>5</sup> Цит. по: *Мильчина В.А. Россия и Франция. Дипломаты, литераторы, шпионы. СПб., 2004. С. 62–63.*

пристрастились начиная с 1820-х годов даже светские дамы, и газетный язык нередко оказывал значительное влияние на стиль их мышления; ср. в «Утраченных иллюзиях» Бальзака анализ стилистических пристрастий г-жи де Баржетон:

У нее была слабость к вычурным фразам, нашпигованным высокопарными словами и остроумно именуемым *тартинками* на жаргоне журналистов, которые каждое утро угощают ими своих подписчиков, проглатывающих их, как бы они ни были неудобоваримы. В ту пору она уже стала все *типизировать, индивидуализировать, синтезировать, драматизировать, анализировать, поэтизировать, прозаизировать, ангелизировать, неологизировать, трагедизировать...* Она трепетала, она замирала, она приходила в восторг решительно от всего: и от самопожертвования какой-нибудь кармелитки, и от казни братьев Фосе, от «Ипсибоэ» виконта д'Арленкура... от побега Лавалета... Она понимала янинского пашу... Она обожала лорда Байрона, Жан-Жака Руссо<sup>6</sup>.

Короче говоря, перед нами обычная для эпохи романтизма фигура впечатлительной читательницы, находящейся в теснейшей зависимости от прочитанных сочинений; однако наравне с романскими образцами г-жа де Баржетон «обожает» персонажей современной политической хроники, о которых читала в газетах.

Тяга к газетам объяснялась огромной, выражаясь языком г-жи де Баржетон, политизированностью французского общества в эпоху, когда желающие попасть на заседания палаты депутатов вынуждены были занимать очередь за билетом за два часа до начала, а разговор с любым собеседником, от светского знакомого до привратницы или цирюльника, непременно сводился к взаимному выяснению политических взглядов. Конечно, политизированы французы были и в эпоху Революции или при Империи, но тогда политические убеждения могли стоить человеку жизни, а после падения Наполеона удовлетворять живой интерес к обсуждению политических вопросов сделалось сравнительно безопасно, введение же в 1814 г. свободы печати (хотя ее впоследствии многократно ограничивали в той или

---

<sup>6</sup> Бальзак О. де. Собр. соч. в 15 т. М., 1953. Т. 6. С. 43–44. Генерал Лавалет при Ста днях перешел на сторону Бонапарта, а при второй Реставрации был приговорен к смерти, но накануне казни бежал из тюрьмы в женском платье; янинский паша восстал в 1821 против Оттоманской Порты, и о нем много писали в газетах.

иной степени)<sup>7</sup> существенно расширило спектр мнений, выражаемых печатно, особенно после наполеоновского «поста» (как известно, в конце Империи число парижских ежедневных газет уменьшилось до четырех, и печатаемые в них сведения подвергались строжайшему контролю). Газеты каждого политического лагеря помогали французу сформировать мнение по самым насущным и злободневным вопросам, идя при этом навстречу его собственным предпочтениям<sup>8</sup>. Эту политическую и интеллектуальную зависимость французов, да и жителей других стран, от содержания парижских газет, лучше всех сформулировал П.А. Вяземский в статье «Поживки французских журналов в 1827 году»:

Беда, когда постятся парижские журналы (*journaux*, то есть газеты. – *В.М.*). За ними постится парижская публика, Франция и едва ли не вся Европа, ибо в наше время парижские листы суть насущный хлеб большей части читателей нашего поколения. Охота же искать пищи в *in folio*, в *in quarto* и даже в *in 12°*, когда можно за утреннюю чашкою чаю или кофе легко застаться из газетного листка тем, что послужит достаточным дневным продовольствием для каждого порядочного и благовоспитанного человека. Питательную силу яйца равняют питательной силе целой курицы и утверждают – по крайней мере, кажется, Байрон был того мнения, – что довольно одного яйца всмятку, чтоб сытым быть весь день. Таким образом, есть сбережение издержек, времени, хлопот, трудов, есть удобство всякого рода. [...] В роде умственной пищи, для читателей не слишком обжорливых, ежедневник есть также яйцо всмятку. Проглотив журнальный листок поутру, читатель сыт на весь день;

---

<sup>7</sup> См.: *Ledré Ch.* La Presse à l'assaut de la monarchie. Paris, 1960. P. 236–239; *Histoire générale de la presse française*. Т. 2 / Publ. sous la dir. de C. Bellanger, J. Godechot, P. Guiral et F. Terrou. Paris, 1969. P. 388–389.

<sup>8</sup> «Предположим, в стране или в мире произошло какое-нибудь событие; подписчик, составивший насчет этого события свое мнение, ложится спать с мыслью: “Посмотрим, что скажет завтра по этому поводу моя газета”. Назавтра автор передовицы, условием существования которого является умение угадывать мысли своего подписчика, преподносит ему его собственные мысли в приятной упаковке. Благодарный подписчик, обожающий эту игру («все цветы мне надоели, кроме розы. – Я! – Что такое? – Влюблена. – В кого? – В газету...»), вознаграждает его, внося каждые три месяца 12 или 15 франков за подписку» (*Бальзак О. де.* Монография о парижской прессе // *Бальзак О. де.* Изнанка современной истории. М., 2000. С. 338).



тут не нужна библиотеки, головоломных занятий: пища-скороспелка приспособлена к желудку каждого состояния, звания, возраста<sup>9</sup>.

Свидетельства такого рода легко умножить; все, и французы, и чужестранцы, твердят одно и то же: французы, прежде всего парижане, много читали, причем в репертуаре их чтения газеты занимали значительное и почетное место. Не случайно в очерке Антуана Фонтане «Вечер в кабинете для чтения» повествователь, развлекающийся сравнениями, детально разрабатывает сравнение следующего рода:

Длинный стол, покрытый зеленым сукном, вокруг которого сидели изголодавшиеся читатели, представился мне столом обеденным. В самом деле, то был настоящий стол для табльдота, готовый во всякое время удовлетворить любой политический и литературный аппетит. Все блюда подавались здесь на стол одновременно. Суп и похлебка, жаркое и салаты, первые блюда и вторые, закуски и салаты, газеты большие и малые, утренние и вечерние, журналы ежемесячные и ежеквартальные, «Атенеи» и «Магазины» – все смешивалось здесь воедино; хлеб истреблялся вместе с ежедневными листками, сладкие блюда – одновременно с блюдами мясными, здесь шли в ход сборники на всех языках, произведения всех наций, приготовленные по всем мыслимым рецептам. А для ненасытных желудков, которые эта обильная периодическая и полупериодическая пища удовлетворить не могла, на первом этаже, под залой для чтения работал дополнительный буфет, где в высоких шкафах были собраны прозаические и поэтические творения Старого и Нового света, сочинения исторические и романические, все шедевры и все собрания сочинений нашего века, и каждый мог утолять свой голод и жажду в этой интеллектуальной кладовой<sup>10</sup>.

Для утоления читательского «голода» парижанам требовались не только газеты, но и романы (тяга к которым была так велика, что, например, в 1833–1835 гг. во Франции каждый день выходило по одному роману)<sup>11</sup>, однако удовлетворению обеих этих потребностей мешала относительно дорогая цена как книг, так и газет. Роман в одном томе ин-октаво стоил в среднем 7,5 франков, но чаще всего

---

<sup>9</sup> Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 90–91.

<sup>10</sup> Fontaney A. Une séance dans un cabinet de lecture. Т. 9 // Paris, ou le Livre des Cent-et-un. Bruxelles, 1833. P. 229–230.

<sup>11</sup> Статистические данные об увеличении романной продукции во французском книгоиздании 1810–1830-х годов см.: Thérénty M.-E. Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829–1836). Paris, 2003. P. 27.

романы выходили в двух томах, а это составляло уже 15 франков<sup>12</sup> – сумма по тем временам весьма значительная. Поэтому в эпоху Реставрации у многих буржуа (даже среднего достатка) в доме вообще не было книг; а у чиновников, адвокатов и проч. книги были, но не романы, да и вообще не книги современных авторов. Но и газета, которую наше сознание привыкло воспринимать как печатный продукт-однодневку, покупаемый от случая к случаю за совсем небольшие деньги, во Франции описываемого периода была тоже совсем недешева. Дело в том, что розничной продажи газет в ту пору не существовало (первой французской газетой, которую начали продавать поштучно, стал «Petit journal» по 5 сантимов за номер, и произошло это в 1863 году!)<sup>13</sup>. До этого газеты распространялись только по подписке – на три месяца, на шесть месяцев или на год; деньги платились вперед, и немалые. В эпоху Реставрации подписка на ежедневную газету до 1827 г. стоила 72 франка на год, 30 на полгода, 15 на 3 месяца, а после 1827 г. из-за роста налогов годовая цена повысилась до 80 франков. Официальная газета «Монитёр» стоила еще дороже: 112/56/28 франков. А между тем, по подсчетам современников, для того чтобы прожить год без роскошеств вроде свежей рыбы, чая и какао, но все-таки не голодая, парижанину эпохи Реставрации требовалось около 500–600 франков<sup>14</sup>. То есть желающему подписаться на газету пришлось бы потратить на это примерно седьмую часть годового бюджета. Подписка производилась либо в редакции, которая бралась доставлять газету подписчику, либо через почту: тогда каждый номер стоил на 2 сантима дороже во Франции и на 4 – за границей.

Итак, спрос на газеты и романы был велик, но удовлетворение его наталкивалось на финансовые трудности.

Французский книжный и газетный рынок отреагировал на эту ситуацию двумя способами: устройством «кабинетов для чтения» и изобретением «романа-фельетона». Начнем с кабинетов для чтения – формы «потребления» печатного слова, получившей огромное распространение в 1820-е годы. В этих кабинетах парижане получали

---

<sup>12</sup> См.: *Parent-Lardeur F.* Lire à Paris. Les cabinets de lecture à Paris au temps de Balzac. 1981, 2<sup>me</sup> éd. 1999. P. 125.

<sup>13</sup> См.: *Thiesse A.-M.* Le roman populaire // Histoire de l'édition française. T. 3 / Sous la dir. de R. Chartier et H.-J. Martin. Paris, 1990. P. 511.

<sup>14</sup> См.: *Bertier de Sauvigny G. de.* Nouvelle histoire de Paris. La Restauration, 1815–1830. Paris, 1977. P. 239.

возможность знакомиться с книгами и с газетами за сравнительно небольшую плату тут же, на месте, или на дому (это стоило несколько дороже), а затем возвращать книгу или газету назад. Иначе говоря, кабинеты для чтения представляли собою нечто вроде платных библиотек, с той лишь разницей, что бóльшую и едва ли не самую востребованную часть их фондов составляли газеты. Строго говоря, эта форма чтения существовала уже во второй половине XVIII в., но если тогда кабинетов для чтения в Париже было всего несколько, то в эпоху Реставрации их количество выросло так сильно, что поражало всякого наблюдателя. Кабинетов для чтения самого разного размаха и разной специализации насчитывалось в Париже в 1820-е годы не меньше пяти сотен; как отмечали некоторые наблюдатели, «едва ли не столько же, сколько кафе и ресторанов». Потребность в кабинетах для чтения в Париже была так велика, что, например, некто Шазо, предоставлявший для чтения только газеты и периодические издания, за один месяц после открытия своего заведения приобрел целых 80 клиентов, а между тем обосновался он в пассаже Шуазеля, где рядом уже работали три кабинета для чтения, также имевшие в своем репертуаре не только книги, но и газеты<sup>15</sup>. Кабинеты для чтения были необходимы и публике, и издателям, которые получали таким образом рынок сбыта для своей продукции (из тысячного тиража одну пятую приобретали частные лица, а остальные четыре пятых – кабинеты для чтения). Со своей стороны, писатели смотрели на владельцев кабинетов для чтения с неприязнью: если бы не они, то сотни и даже тысячи человек, которые по очереди читали книги в читальнях, были бы, возможно, вынуждены эти книги приобрести...

Самыми скромными были кабинеты для чтения на открытом воздухе: столы под зонтами или деревянные беседки в саду Тюильри, в Люксембургском саду или на аллеях Елисейских полей, где гуляющие получали возможность пробежать глазами сегодняшнюю газету. Напротив, в роскошных кабинетах для чтения с зеркальными стенами и удобными креслами к услугам посетителей были книжные собрания из десяти или даже двадцати тысяч книг; эти заведения имели тщательно составленные печатные каталоги своей

---

<sup>15</sup> Здесь и далее в рассказе о парижских кабинетах для чтения мы опираемся на фундаментальное исследование: *Parent-Lardeur F. Lire à Paris. Les cabinets de lecture à Paris au temps de Balzac. 1981, 2<sup>me</sup> éd. 1999.*

продукции. Между этими двумя полюсами располагались заведения среднего уровня (таких было больше всего): сюда приходили и любители чтения, и люди без определенных занятий, ценящие возможность провести день возле теплой печки. Некоторые заведения не имели иной функции, кроме предоставления за небольшую плату книг и газет для чтения (порой эти два вида печатной продукции были распределены по разным помещениям: например, газеты на первом этаже, а книги на втором). В других случаях функция была «комбинированной»: книгопродавец или типограф в придачу к печатне или книжной лавке открывал кабинет для чтения и предоставлял своим клиентам также и возможность знакомиться с книгами и газетами, не покупая их.

Тарифы в кабинетах для чтения были чрезвычайно гибкими; здесь можно было оплатить однократное посещение, причем клиентам предлагались разные формулы: плата за чтение одной газеты (5 сантимов), за чтение всех имеющихся газет (20 сантимов), за чтение всей имеющейся в кабинете печатной продукции, от газет до книг (30 сантимов); можно было абонироваться на месяц вперед, тоже на разных условиях: заплатить за чтение всех газет (3 франка) или за чтение всех газет и всех книг (4 франка); эти абонементы предполагали знакомство с газетами и книгами в кабинете для чтения, но можно было купить и другой абонемент – на чтение газет и книг, выдаваемых на дом; разумеется, цены при этом были выше: 2 франка за чтение в течение месяца одной политической газеты в день ее выхода и полтора франка – за чтение вчерашней газеты; 3 франка за возможность в течение месяца брать на дом только романы и 5 франков – за возможность знакомиться на дому с книгами разных жанров: мемуарами, историческими трудами, путевыми записками, а также и романами. Те, кто брал книги на дом, оставляли в кабинете для чтения залог – например, 5 франков за абонемент на романы. Если в число взятых книг входили особенно новые и популярные сочинения, залог мог быть увеличен. Порой величина залога зависела также от характера клиентуры: например, некий Констан Летелье брал с клиентов-англичан по 15 франков залога при выдаче им 4–5 томов, а если книг было больше, залог мог доходить и до 30 франков. Книги выдавались на определенный срок, а с клиента, запоздавшего с их возвратом, брали двойную плату.

Самые скромные кабинеты для чтения предлагали клиентам от 600 до полутора тысяч названий; в средних набор исчислялся двумя–

пятью тысячами книг, а богатые кабинеты для чтения порой владели целыми библиотеками в 20 или даже 30 тысяч томов.

Кабинеты для чтения открывались очень рано: в 7 или 8 часов утра, а закрывались в 10 или 11 вечера. Как правило, они были открыты ежедневно; лишь немногие читальни работали по сокращенному графику (до полудня или до 2 часов пополудни) в воскресенье или праздничные дни.

Помимо кабинетов для чтения парижане читали газеты также и в кафе (число которых в Париже существенно превышало число кабинетов для чтения)<sup>16</sup>, причем самые экономные и прижимистые при этом даже не заказывали себе ни еды ни питья, разве что позволяли себе «разориться» на чашечку кофе по воскресеньям или в праздничные дни. Эти посетители-паразиты, норовившие познакомиться с прессой, почти ничего не платя, на языке владельцев кафе именовались «столбами кофеен» – в отличие от «колонн кофеен», т. е. клиентов с хорошим аппетитом и обширными потребностями<sup>17</sup>. Связь кафе и газет вполне естественна: парижские кафе были своего рода импровизированными политическими клубами<sup>18</sup>, и потому их посетители нуждались в политическом злободневном чтении, а именно в прессе. Уважающие себя владельцы кофеен понимали, что их долг – обеспечить посетителей пищей не только телесной, но и умственной. Новые периодические издания в рекламных целях предоставляли первые номера бесплатно, но в дальнейшем «ли-

---

<sup>16</sup> Если численность кабинетов для чтения доходила до нескольких сотен, то число парижских кафе, по некоторым оценкам, уже в начале XIX в. доходило до четырех тысяч (см.: *Fierro A. Histoire et dictionnaire de Paris. Paris, 1996. P. 743*).

<sup>17</sup> «Эти “столбы”, – пишет современник, – суть истинные язвы цивилизации, ни минуты не способные прожить без газеты; некоторые из них доходят в своей предусмотрительности до того, что, читая одну газету, держат другую под мышкой. Как бы скучна, как бы сумасбродна ни была газета, их это не останавливает [...] иные из них хвастают тем, что не пропустили ни одного номера “Монитёра” начиная с открытия Генеральных штатов в 1789 году и кончая парламентскими выборами 1824 года» (*Montigny L.-G. Le provincial à Paris. Esquisses de mœurs parisiennes. T. 1. Paris, 1825. P. 154–155*; поскольку «Монитёр» был правительственной официальной газетой, он в данном случае служит синонимом самого скучного чтения).

<sup>18</sup> См.: *Lecoq B. Le café // Les lieux de mémoire. Paris, 1997. T. 3. P. 3771–3799. (Quarto Gallimard.)*

монадчикам и кофейщикам», как именовали в ту пору владельцев кафе, приходилось оформлять подписку на тех же условиях, какие предлагались обычным читателям, поэтому нередко их репертуар был более узким, чем у владельцев кабинетов для чтения, и ограничивался какой-то одной частью политического спектра.

Любопытно, что авторы порой внимательно рассматривали газеты и журналы со своими публикациями, выдаваемые для чтения хозяевами кофеен: степень засаленности страниц служила своего рода индикатором популярности. Например, начинающий литератор Антуан Фонтане после посещения знаменитого «литературного» кафе «Прокоп» 14 ноября 1831 г. записывает в дневнике: «Завтракал у Прокопа; с удовлетворением видел “Ревю де Де Монд” всю в пятнах, с мятыми страницами – читанную-перечитанную»<sup>19</sup>. Удовлетворение Фонтане легко объяснимо: в этом журнале было опубликовано одно из первых его сочинений, очерк о бое быков в Испании.

Итак, кабинеты для чтения (и отчасти кафе) предоставляли парижанам возможность удовлетворять страсть к чтению (в первую очередь к чтению газет) по сравнительно дешевой цене. Существующие же свидетельства о том, сколь востребованы были газеты в кафе и кабинетах для чтения, лишний раз подтверждают: для француза 1820–1830-х годов читать значило едва ли не в первую очередь читать газету, во всяком случае, в кабинетах для чтения газеты и книги присутствовали на равных. Бывали кабинеты для чтения, где в ассортименте были и газеты, и книги; но кабинеты для чтения без газет встречались крайне редко; более того, кабинеты для чтения, располагавшиеся в наиболее доступных местах – в публичных садах или на перекрестках городских улиц – специализировались не на книгах, а именно на газетах.

Рассказ о чтении газет в эпоху Реставрации и Июльской монархии был бы неполон, если бы мы не упомянули о другом этапе развития французской прессы, пришедшемся на вторую половину 1830-х и первую половину 1840-х годов. Дело в том, что в эпоху Реставрации наибольшим спросом пользовалась пресса оппозиционная. Тиражи оппозиционных газет, таких как «Конститусьонель» или «Журналь де Деба», в несколько раз превышали тиражи газет роялистских, лояльных к власти, а если учесть, что номера этих оппозиционных газет читали, как правило, сразу несколько человек,

---

<sup>19</sup> *Fontaney A. Journal intime. Paris, 1925. P. 75.*

то аудитория их была еще больше<sup>20</sup>. Эти газеты привлекали публику не художественными достоинствами публикуемых материалов, а их политической остротой.

В то же время постепенно – не столько в политических ежедневниках, сколько в разнообразных полупериодических изданиях – происходит вторжение литературы в газету. Изящная словесность и периодическая печать шли навстречу друг другу и в той или иной степени соединялись уже на рубеже 1820–1830-х годов, когда в Париже выходили многочисленные газеты и журналы (еженедельные или ежемесячные), на страницах которых печатались стихи, рассказы, нравоописательные очерки. Возник даже особый тип периодических изданий, перепечатавающих полностью или в отрывках произведения, уже опубликованные в других местах; самое известное из них так и называлось «Воришка» (*Voleur*); другой еженедельник такого же типа носил название «Пират»; наконец характерным образом еще одна компилятивная газета с широким предложением текстов, опубликованных в других местах, именовалась «Кабинетом для чтения»<sup>21</sup>. Термин «воровство» не следует по-

---

<sup>20</sup> Статистика весьма красноречива: в декабре 1824 г. самая читаемая правительственная газета «Журналь де Пари» выходила тиражом чуть больше 4 тысяч, официальный «Монитёр» имел тираж 2250, меж тем как самая популярная газета либеральной оппозиции «Конститусьонель» имела тираж 16 250 экземпляров, а газета аристократической оппозиции «Котидьен» – 5800. Через два года разрыв стал еще больше: тираж «Конститусьонель» вырос до 21000 экземпляров, тираж «Журналь де Пари» упал до полутора тысяч (четырёхтысячным тиражом теперь выходил «Монитёр»), а тираж «Котидьен» также уменьшился, хотя и не настолько резко, и теперь равнялся 5 тысячам (см.: *Ledré Ch. La Presse à l'assaut de la monarchie. Paris, 1960. P. 242–243*). Впрочем, в абсолютном смысле и эти крупные тиражи были совсем не велики: ведь население Франции в 1815 г. равнялось 30 миллионам, а к 1830 г. выросло еще примерно на два с половиной миллиона, население же Парижа – где выходили основные газеты и концентрировались основные читатели – равнялось 713000 в 1818 г. и 800 с лишним тысяч в начале 1830 г. (см.: *Bertier de Sauvigny G. de. La Restauration. Paris, 1974. P. 236–237*). Этим и диктовалась необходимость той революции в газетном деле, которую произвел Эмиль де Жирарден, о чем речь пойдет чуть ниже.

<sup>21</sup> Вот ее программа, напечатанная в первом номере 4 октября 1829 г.: «Мы намерены создать настоящую библиотеку, столь же разнообразную, сколь и полезную, охватывающую все роды знания, предлагающую полный

нимать в буквальном смысле: «кражи» происходили, как правило, с ведома авторов и никем не преследовались.

Постепенно литература отвоевывала площадь и в политических еженедельниках. Нижняя часть газетной полосы, которая в России именуется «подвалом», а во Франции – «фельетоном» (в старинном значении – треть печатного листа), традиционно отводилась в политических газетах неполитическим материалам. Но если в начале века эти «фельетоны» представляли собой либо литературные или театральные рецензии, либо научно-популярные статьи, то с начала 1830-х годов в «подвалах» начинают публиковаться нравоописательные материалы, сказки или новеллы, а порой и отрывки из новых романов<sup>22</sup>.

И наконец, в середине 1836 г. (названного французскими исследователями Мари-Эвой Теранти и Аленом Вайяном «первым годом медиатической эры») произошла подлинная революция в газетном деле: Эмиль де Жирарден – в прошлом редактор вышеупомянутого еженедельника «Воришка», а затем создатель «Газеты полезных знаний» (*Journal des connaissances utiles*), которая стоила 4 франка в год, имела 132 000 подписчиков и была первым периодическим изданием *научно-популярного* содержания, – решил объединить газету и роман. Он основал ежедневную политическую газету «Пресса», годовая подписка на которую стоила *вдвое* дешевле, чем подписка на старые газеты: не 80, а 40 франков<sup>23</sup>. Такое удешевление достигалось за счет печатания рекламных объявлений<sup>24</sup>. Однако революция, совершен-

---

и точный разбор всего нового и интересного, что появляется в обширной сфере словесности и науки, наконец, предлагающий наилучшие фрагменты периодической печати, отобранные самым строгим образом». См. об этой газете: *Berthier P. Autour de La Cafetière: quelques remarques sur le Cabinet de lecture // Théophile Gautier, auteur et nouvelliste. Mélanges offerts à Claudine Lacoste-Veysseyre. Bulletin de la Société Théophile Gautier. 2006. N° 28. P. 25–43.*

<sup>22</sup> Подробный анализ возникновения и укоренения в периодической печати этих «мозаичных» форм словесного творчества см. в кн.: *Thérenty M.-E. Mosaïques... Passim.*

<sup>23</sup> См.: *Vaillant A., Thérenty M.-E. 1836: L'An I de l'ère médiatique. Etude littéraire et historique du journal La Presse d'Emile de Girardin. Paris, 2001.*

<sup>24</sup> Ср. в путевых заметках Н.И. Греча: «Эмиль Жирарден говорит: когда у меня двадцать франков на какое-нибудь предприятие, я употреблю осьмнадцать франков на объявления, а два франка на самое дело. Зато все стены и заборы Парижа оклеены его афишами об издании дешевого журнала



ная Жирарденом, заключалась не в том, что он стал публиковать на страницах своей газеты рекламу; это – хотя и в меньшем объеме – делалось и прежде. Революция заключалась в том, что Жирарден резко расширил свою потенциальную аудиторию: в своей газете он стал публиковать не только политические статьи и новости, но и романы с продолжением (поскольку печатались они в том самом подвале-«фельетоне» внизу газетной полосы, то получили название «романы-фельетоны») <sup>25</sup>.

Новинка, хотя и вызывала споры и нарекания некоторых критиков <sup>26</sup>, оказалась чрезвычайно успешной: если «Пресса» и газета «Сьекль» («Век»), основанная в том же 1836 г. и тоже печатавшая романы с продолжением, начали с десятитысячного тиража, то через четыре года тираж «Сьекль» вырос до 33 с половиной тысяч, а в 1845 г. «Сьекль» имел почти 35 000 подписчиков, а «Пресса» – 22 с половиной. Газета «Конститюсьонель» в эти годы утратила былую популярность и в 1840 г. имела всего 6000 подписчиков. Однако стоило ей заполучить в качестве автора популярнейшего романиста Эжена Сю, прославившегося романом «Парижские тайны» (который также увидел свет в виде романа-фельетона – на страницах «Журналь де Деба»), – и все перевернулось. В 1844 г. «Конститюсьонель» начал печатать с продолжением роман Сю «Вечный жид», – и тираж его сразу подскочил до 20 тысяч <sup>27</sup>. Романы-фельетоны украшали страницы всех главных политических еженедельников Парижа – и результат не замедлил сказаться: за десять лет с 1836 по 1847 г. все они вместе удвоили тираж; он вырос с 80 тысяч до 180 тысяч экземпляров. Союз беллетристики и периодики шел на пользу обеим: газеты благодаря публикации романов с продолжением

---

la Presse» (*Греч Н.И.* Путевые письма из Англии, Германии и Франции. Т. 3. СПб., 1839. С. 140).

<sup>25</sup> Первым полноценным романом-фельетоном, напечатанным в 12 номерах «Прессы», стал роман Бальзака «Старая дева».

<sup>26</sup> См. антологию статей, обсуждающих положительный и отрицательный эффект романа-фельетона, в сб.: *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848) / Textes réunis et présentés par Lise Dumasy.* Grenoble, 1999.

<sup>27</sup> А.И. Тургенев свидетельствовал в ноябре 1844 г.: «Фельетонный жанр дал ему [«Конститюсьонелю»] такую популярность, что в провинциях начинают чтение по часам – до 3 часов утра» (*Тургенев А.И.* Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). М.; Л., 1964. С. 231).

привлекали к себе тысячи новых читателей, но и романы благодаря публикации в газетах существенно расширяли свою аудиторию. Средний тираж книжного издания романа не превышал тысячи, а чаще даже 800 экземпляров (исключения составляли только авторы, уже завоевавшие популярность, от Вальтера Скотта до Поля де Кока; тиражи их произведений исчислялись несколькими тысячами). Изобретение романа-фельетона вывело изящную словесность в коммерческом отношении на новый уровень, когда читатели стали исчисляться десятками тысяч. Интерес к романам-фельетонам был так велик, что издатели еще до появления полного книжного варианта, но уже после газетной публикации стали выпускать их шестнадцатистраничными брошюрами (*livraisons*) с виньетками, из которых потом составлялась целая книга; это позволяло рабочим не выкладывать сразу всю сумму за толстый том, а покупать роман частями, как бы в рассрочку, и потому такая форма продажи имела большой успех. Таким образом, роман, придя в газету, обеспечил ей популярность, но не утратил возможности возвращаться после газетной публикации к книжной форме своего бытования.

Разумеется, сказав, что в описываемую эпоху «читали все», мы бы допустили преувеличение; «все» применительно к первой половине XIX в. – это отнюдь не *все* население; тогдашние политические газеты были писаны языком, непонятным для народа, а тогдашние тиражи не могли сравниться с тиражами газет Третьей республики, достигавшими трех миллионов. И тем не менее тенденция к расширению читательской аудитории существовала уже в первой половине XIX в., и востребованность такой институции, как кабинет для чтения, служит тому свидетельством. В качестве иллюстрации, показывающей, до какой степени неотъемлемым элементом парижского пейзажа казался современникам кабинет для чтения и до какой степени распространенной представлялась им тяга к чтению вообще и к чтению газет в частности, мы публикуем главу «Кабинеты для чтения» из книги «Новые картины Парижа, или Замечания касательно нравов и обычаев парижан в начале XIX века» (1828)<sup>28</sup> –

---

<sup>28</sup> *Nouveaux tableaux de Paris, ou Observations sur les mœurs et usages des Parisiens au commencement du XIXe siècle.* Paris, 1828. P. 65–76. Авторами этой книги, изданной анонимно, были Жозеф Пен и Борегар, ставивший перед своей фамилией вместо имени определение «гражданин»; оба скрываются под общей маской почтенного пожилого горожанина, знатока и наблюдателя парижского быта.

одного из многочисленных образцов нравоописательной литературы этого периода.

#### КАБИНЕТЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ

Пресса не ведает границ ни во времени, ни в пространстве; она говорит повсюду, во всякий час и во всякую эпоху.

*Виконт де Бональд*<sup>29</sup>

Пятьдесят лет назад (я был в ту пору молод) кое-где в Париже можно было отыскать мрачные и тесные лавчонки, хозяева которых *выдавали книги на подержанье*<sup>30</sup>; здесь на полках стояли все тогдашние литературные сокровища. Здесь ссужали желающим книгами старыми и новыми, прозаическими и стихотворными; отсюда люди с хорошим вкусом уносили в свои каморки на седьмом этаже огромную массу познаний и остроумия всего за 10 су в неделю<sup>31</sup>. На покупку

---

<sup>29</sup> Авторы цитируют статью философа-традиционалиста, консервативного политика, пэра Франции с 1823 г., виконта Луи-Габриеля-Амбруаза де Бональда (1754–1840) «Об оппозиции в правительстве и о свободе печати», написанную в 1826 г., в ходе дискуссии о свободе печати; следует заметить, что цитата эта не просто неточна, но меняет мысль Бональда, убежденного противника свободы печати, на противоположную. В оригинале сказано «*Бесконечно творя зло, пресса не ведает границ ни во времени, ни в пространстве; она говорит повсюду, во всякий час и во всякую эпоху; она обращается ко всем страстям и все страсти ей отвечают; она говорит, и никто ей не противоречит, ибо все те, кто читает дурные книги, не читают хороших, так что пресса причиняет зло, какие бы формы она ни принимала и в каком формате ни распространялась*» (курсив наш; *Bonald L.-G.-A. de. Œuvres complètes. T. 1. Paris, 1859. P. 1527–1528*). Бональд, как видно по этой цитате в ее полном виде, исповедовал ту веру в способность книги причинять читателю зло, о которой подробно говорится в статье Ж.-И. Молье (Настоящий сб., с. 69–85).

<sup>30</sup> См. очерк «*Le loueur des livres*» (т. е. человек, выдающий книги на подержанье) в «Картинах Парижа» С. Мерсье (т. 5, гл. CCCLXXVII). У Мерсье, разумеется, еще нет речи о взятии «напрокат» газет; речь идет только о книгах, притом спрос на подержанную литературу оценивается как объективное свидетельство ее популярности.

<sup>31</sup> Мелкая денежная единица «су» была упразднена во время Революции, однако французы и в первой половине XIX в. продолжали по старинке

«Газет де Франс» эти любители разорялись не чаще трех-четырёх раз в год, когда там появлялась уж очень любопытная статья. Но напрасно стали бы мы искать полвека назад те многочисленные салоны, куда разнообразные бездельники приходят почитать или подрепать над финансовым трактатом и греются подле теплого камина до самого обеда, а подкрепившись, возвращаются назад и до вечера ломают глаза над ежедневными листками, от которых исходит свет мудрости, мешающийся со светом газовых ламп.

В прежние времена заведения тех, кто выдавал книги *на подержанье*, не имели ни названия, ни разрядов. Однако мы совершенствуемся безостановочно, и наши новые Линнеи успели разделить заведения эти на классы, роды и виды.

В одних постоянным клиентам выдают старые и новые книги на дом; в других устроены кабинеты, где и случайные прохожие, и давнишние завсегдатаи могут наслаждаться чтением тех томов, которые нельзя выносить за пределы лавки; владельцы третьих не держат у себя ничего, кроме газет ежедневных и еженедельных; наконец, четвертые могут потрафить любым вкусам: здесь на полках стоят книги и брошюры, газеты и периодические сборники, и со всем этим можно знакомиться дома, а можно – тут же на месте.

А сколько тонких оттенков внутри этих категорий!

В одном заведении вы не найдете ничего, кроме пошлых романов, каждая строка которых оскорбляет разум, – снотворных произведений туманного ума юных *мисс*, которые, не выдавши ничего, кроме сельской колокольни своего родителя-священника, берутся описывать нравы лондонского света. Творения эти переложены на наш язык переводчиком, составляющим достойную компанию автору: эрудиция его не простирается далее первых правил грамматики; вооружившись словарем, он громоздит одну нелепицу на другую и берет на себя нелегкий труд приспособления британского шедевра к вкусам французских портних и горничных. Его бессвязные страницы кружат голову бедным нашим лавочницам, и, перенесясь в подземелье старого замка, томясь в узилище западной башни или блуждая по таинственному лесу, эти дамы забывают о таких важных вещах, как кастрюля на плите или иголка в шитье.

В другом заведении собрана для небогатых читателей настоящая библиотека, открытая с самого раннего утра до самого позднего ве-

---

вести счет в су, именуя пятисантимовую монету одним су, а пятидесяти-сантимовую монету – десятью су.

чера. От публичных библиотек отличается она тем, что не закрывается ни по случаю каникул, ни ради того, чтобы под предлогом грядущих улучшений по библиотечной части хранители могли спокойно предаваться праздности. Здесь не боятся огня ни в камине, ни в лампе, тогда как из роскошных храмов наук во дворце Мазарини и на улице Ришелье<sup>32</sup> свет и пламя изгнаны раз и навсегда. Подобные ученые кабинеты, располагающиеся подле академических школ, где получают высшее образование последователи Гиппократ и Куяция, служат бесценным подспорьем для этих юношей – трудолюбивых и жадных до знаний<sup>33</sup>.

На каждом перекрестке, в пассажах, на мостах, на набережных увидите вы и такие заведения, где собраны весь вздор, имеющий успех сегодня, и вся старая ветошь, которая имела успех вчера, а нынче прочно позабыта или, по крайней мере, достойна забвения: театральные листки, где в рецензии на спектакли втирается политика в маску и в *домино*; тяжеловесные разглагольствования наших публицистов; утопические сочинения, писанные поэтической прозой; мемуары дам, блещущих остроумием. Продолжим наш путь, не будем тревожить тех, кому охота читать эти бредни. Ни на что другое эти славные люди все равно не способны.

Вот еще один кабинет для чтения: здесь выписывают все столичные газеты; вот другой: здесь собраны лишь газеты, основанные совсем недавно; вот третий: здесь вы найдете также и все самые

---

<sup>32</sup> То есть из двух публичных библиотек – библиотеки Мазарини в здании Французского института и Королевской библиотеки на улице Ришелье; из опасения пожара обе были открыты для читателей только в первую половину дня, когда можно было обойтись естественным освещением.

<sup>33</sup> Кабинеты для чтения, как и все прочие парижские торговые заведения, имели свою специализацию в зависимости от квартала города: так, в Латинском квартале они были, как правило, соединены с книжными лавками и приспособлены к нуждам бедного студенчества, которому в таком кабинете предоставляли не только книги и газеты, но заодно стол, бумагу, чернила и перья; соответственным был здесь и подбор книг – преимущественно по географии и истории, медицине и праву. На улице Сорбонны существовал даже кабинет для чтения, где хранились все диссертации, защищенные на медицинском факультете Сорбонны. Под последователями Гиппократ и Куяция авторы подразумевают студентов-медиков и студентов-правоведов (Жак Кюжас, или, в латинизированной форме, Куяций, 1522–1590, – французский юрист).

любопытные из газет, печатаемых в провинции; вам предложат их через день после прибытия в Париж, когда столичный газетчик уже вырежет из них все, что потребуется ему для его собственных компиляций. У каждого кабинета для чтения своя особенность: в одном к французским газетам с некоторым опозданием прибавляются четыре или пять газет английских, смятых и перепачканных руками французского переводчика; в другом вы найдете все ежедневные газеты Европы и Америки; в третьем – все еженедельники, ежемесячники и ежеквартальники, которые обрушивают на голову потрясенного читателя издатели лондонские и эдинбургские. Все эти кабинеты вместе взятые (а их число в Париже достигает 520) грозят разорением книгопродавцам, которые уже и не мечтают угнаться за более удачливыми соперниками<sup>34</sup>.

В одном заведении вы платите 10 сантимов за одно посещение; в другом с вас спросят вдвое больше. В третьем любовь к печатному слову обойдется вам в шесть су. Владелец одного салона берет по два су за один том: два су за Гомера, за Расина, за Монтескье. Другой полагает себя вправе запросить с вас шесть су за удовольствие познакомиться с новой брошюрой, которую вы завтра прочтете совершенно бесплатно в лавке бакалейщика или в том кабинете, о котором толкует Альцест в «Мизантропе»<sup>35</sup>.

Названия этих заведений ничуть не менее разнообразны, чем их разновидности.

Англичане называют *читальней* (reading room) ту комнату, где они отдыхают с книгой после трапезы, точно так же, как комната, где эту трапезу вкушают, называется *столовой*. Место, откуда наркотик в твердом переплете или мягкой обложке рассылается по домам, именуется *странствующей библиотекой*. В Германии лавка,

---

<sup>34</sup> В реальности, как уже было сказано выше, многие кабинеты для чтения совмещали несколько функций; их владельцы были одновременно и книгопродавцами, а порой также и издателями.

<sup>35</sup> Имеется в виду знаменитый эпизод из «Мизантропа» Мольера (д. 1, явл. 2), где на вопрос Оронто о сочиненном им сонете прямодушный Альцест отвечает, что стих этот годен лишь на то, чтобы его «отправить в кабинет»; в мольеровское время под «cabinet» понимался род малого буфета с ящичками для драгоценностей и бумаг, однако позже на первый план вышло другое значение (cabinet как нужник) и в рекомендации Альцеста стали видеть именно этот, гораздо более грубый смысл; именно так трактуют строку из «Мизантропа» авторы «Новых картин Парижа».

где книги выдаются на подержанье, зовется *библиотекой для чтения*, без сомнения для того, чтобы ее не путали с *библиотекой для мебели*. Самый богатый выбор названий – у парижан, что свидетельствует о бесконечном многообразии их возможностей. К нашим услугам: *кабинеты для чтения* и *литературные кабинеты*, *салоны для студентов* и *литературные салоны*, не говоря уже о *салонах парикмахерских*, где вас непременно снабдят газетой, если только ее прежде не изорвали на папильотки. У нас есть *литературные кружки*<sup>36</sup> и *кружки энциклопедические*; поверьте, я не шучу, я своими глазами видел скромный эпитет «энциклопедический» на двери одного заведения в Пале-Руаяле. Наконец, в районе улицы Декарта можно увидеть вывеску всеобъемлющую: *Книги для чтения и для продажи*.

А формы оплаты? Какие вашей душе угодно: за месяц вперед, за год вперед, за одно посещение, за один том или за один день.

Вы полагаете, что мой рассказ окончен? Ничуть не бывало. Если сапоги ваши потускнеют и вы захотите вернуть им первоначанный блеск, займите место на обитой плюшем скамейке и вверьте себя в руки чистильщика – вы тотчас получите возможность *даром* прочесть две газеты – при условии, конечно, что мастер обувной щетки идет в ногу с веком и дорожит плодами современного просвещения. Я уж не говорю о кафе, где за чашкой кофе или шоколада вы сможете насладиться чтением любой ежедневной газеты.

И после этого кто-то еще смеет утверждать, что литературе и изящным искусствам грозит скорый упадок!

А если я скажу вам, что в Париже нет такой улицы, где честный торговец не был бы подписан на один экземпляр листка, политическая позиция которого по нраву ближайшим его соседям, прочно обосновавшимся в том же квартале! Каждый из них получает восьмиполосный циркуляр в свой черед, согласно расписанию: старожиги-

---

<sup>36</sup> Посетители «литературных кружков» могли не только читать и обсуждать газеты и журналы, но также присутствовать на публичных лекциях и чтениях, слушать музыку на концертах, играть в шахматы и на бильярде. Такие кружки были самой рафинированной формой кабинетов для чтения. В этих изысканных читальнях-салонах выбор был чрезвычайно богат, но зато и цены несколько выше среднего уровня. О различных значениях слова «кружок» во Франции в первой половине XIX в. см.: *Agulhon M. Le cercle dans la France bourgeoise, 1810–1848. Etude d'une mutation de sociabilité*. Paris, 1977.

лы к вечеру, переселившиеся на эту улицу позднее – назавтра; наконец, те, кто замыкает список, получают газету через несколько дней, как если бы они жили на отдаленной границе королевства. Каждый платит по *одному су* в день; таким образом, главный подписчик, который относит в редакцию газет по 6 франков за месяц, получает 45 франков от своих тридцати клиентов. Я сам знаю одного из таких добровольных вкладчиков; этот мой бывший преподаватель алгебры, которого мощный ишиас и хилая пенсия навечно загнали на шестой этаж дома на улице Святого Виктора. Старый ученый, проживающий под индустриальным кровом бакалейщика-избирателя<sup>37</sup>, терпеливо дожидается, когда настанет его черед приобщиться к радостям политическим и литературным. Каждое утро пронзительный девичий голос подает условленный знак. Тотчас г-н Лебель открывает единственное окошко своей мансарды, и с помощью блока, который раньше поднимал к потолку клетку с канарейкой, опускает к подножию своей готической башни корзинку, которая тотчас взлетает вверх, наполненная ежедневной писаниной. Посвятив полчаса делам девятнадцатого столетия, наш друг отправляет воздушную почтовую карету назад на станцию и, убедившись, что она достигла цели, возвращается к своему Эвклиду. Прогуляйтесь около полудня по указанной улице, сверьте увиденное с моей статьей, и вы сможете записать на полях те слова, какие так часто повторяются в примечаниях к книге «Адель и Теодор»: «Чистая правда»<sup>38</sup>.

В другой раз я приглашу вас пройтись по другой части города<sup>39</sup>; это целый литературный архипелаг, все уголки которого мне сра-

---

<sup>37</sup> Иронический намек на избирательный ценз эпохи Реставрации: согласно Конституционной хартии 1814 г., правом избирать депутатов обладали лишь те, кто платил в год не меньше 300 франков прямого налога; отсюда существенное повышение социального статуса лавочников.

<sup>38</sup> «Адель и Теодор, или Письма о воспитании» (1782) – педагогический роман графини де Жанлис (1746–1830), выпущенный ею незадолго до того, как она была приглашена стать воспитательницей герцога Шартрского (будущего короля Луи-Филиппа) и его сестры Аделаиды. В примечаниях писательница не раз сама удостоверяет правдивость своих описаний, сделанных с натуры.

<sup>39</sup> «Другая часть города», куда повествователи приглашают читателя после улицы Святого Виктора в бедном квартале левобережного Парижа, – коммерческий центр правобережной части, Пале-Руаяль, откуда маршрут воображаемой прогулки вновь возвращается на левый берег, но уже в более оживленную его часть.



зу и не описать. Я поведу вас под полотняный зонтик, где жрицы Минервы, нашедшие приют в Пале-Руаяле, восседают за баррикадой из газет в любую погоду, в дождь и в зной<sup>40</sup>. Оттуда мы отправимся в сад Тюильри и отдохнем на соломенных стульях подле будки с газетами, установленной под сенью вековых каштанов. Потом мы пересечем площадь Карусели и напротив Лувра подле груды досок, которые вечно валяются там, ибо призваны доказать, что общественные работы не прекращаются ни на минуту, обнаружим застекленную лавчонку: шесть читателей помещаются внутри, а бесчисленное число эрудитов, не боящихся ни ветра, ни пыли, – на скамейках снаружи. Но все это пустяки по сравнению с тем, что ждет нас впереди. Поднимемся по ступеням Дворца правосудия и, не доходя до залы ожидания, мы за скромные два су получим в наше распоряжение всю периодическую печать, а также диваны без спинок, квадратные табуреты и хромые треножки, с которых только что изрекали свои приговоры слуги Фемиды, черными стаями порхающие по святилищу права. В Люксембургском саду нас примут в здании из еловых досок, который непочтительный прохожий назовет баракком; его счастливый обладатель меняет пристанища с той же легкостью, с какой это делают ласточки. Летом он вдыхает аромат цветов под сенью развесистых деревьев, зимой перемещается поближе к стенам дворца, в котором заседает палата пэров<sup>41</sup>, но где бы он ни обосновался, он повсюду предложит вам жесткую скамью и достопочтенный «Монитёр» в окружении его близких и дальних родственников.

Я повел бы вас в кабинет Бригиты Мате, где собирались жирондисты и где помнили Мирабо; но его недавно разрушили. Однако ничто не мешает нам зайти в кафе Зоппи, некогда известное как кафе Прокопа и слывшее наилучшим литературным салоном; его

---

<sup>40</sup> В галереях Пале-Руаяля было открыто не меньше 25 кабинетов для чтения на любой вкус. Кроме того, в самом центре сада Пале-Руаяля, располагавшегося между галереями, стояли два павильона, или киоска, хозяйки которых за небольшую плату предоставляли посетителям газеты для прочтения. Этих женщин авторы иронически именуют жрицами Минервы (богини мудрости); вообще-то в Пале-Руаяле гораздо чаще встречались «жрицы любви», служившие совсем другой богине, а именно Венере.

<sup>41</sup> Палата пэров заседала в Люксембургском дворце, который выходит фасадом на Вожирарскую улицу, а тремя остальными сторонами – в Люксембургский сад.

высоко ценили лучшие наши критики; здесь часто раздавались голоса Жана-Батиста Руссо, Ламота, Пирона и автора «Жильбласа»<sup>42</sup>. Пойдем дальше, и мы доберемся до таких литературных кружков, где право читать «Пандору» и участвовать в загородной пирушке предоставляется только после баллотировки<sup>43</sup>. Я отведу вас к г-ну де Боссанжу, основателю великолепной галереи, где вам бесплатно предоставят возможность наслаждаться всеми литературными газетами, какие мы некогда находили в гостеприимной библиотеке Миллена и Ланглеса<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Это кафе на улице Старой комедии в Латинском квартале, открытое сицилийцем Франческо Прокопио деи Кольтелли еще в конце XVII в., служило в XVIII в. местом встречи философов-энциклопедистов; как пишет анонимный автор очерка «Париж в 1836 году», этот кофейный дом был «любимым сборным местом великих поэтов и писателей XVIII столетия, от чего об нем даже распространилась слава, будто всякий, кто в этом кофейном доме пьет каждый день кофе, делается неволью человеком остроумным» (Московский наблюдатель. 1837. Ч. 10. С. 223). Зоппи стал владельцем этого кафе в 1789 г.; впрочем, и при новом хозяине оно не только оставалось излюбленным местом сбора литераторов, но и по-прежнему носило название кафе Прокопа. Авторы очерка называют среди завсегдатаев кафе Прокопа знаменитых французских писателей XVIII в.: поэта Жана-Батиста Руссо (1671–1741), драматурга Антуана Удара де Ламота (1672–1731), поэта Алексиса Пирона (1689–1773) и автора романа «История Жиль Бласа из Сантильяны» (1715–1735) Алена-Рене Лесажа (1668–1747).

<sup>43</sup> Бонапартистская газета «Пандора», пришедшая на смену запрещенному «Зеркалу спектаклей», выходила с июля 1823 по август 1828 г. Авторы имеют в виду литературные общества более закрытого типа, где за чтение недостаточно было платить деньги и нужно было еще заручиться голосами остальных членов кружка.

<sup>44</sup> Заведение книгопродавца Боссанжа-старшего на улице Ришелье было одним из самых роскошных в Париже; подробнейшее описание его устройства и коллекций см. в очерке Ф. Сулье «Парижский книгопродавец» (Paris, ou le Livre des Cent-et-un. Т. 9. Bruxelles, 1833. P. 273–292). О впечатлении, которое производил магазин Боссанжа на истинного книжника, можно судить по дневниковой записи А.И. Тургенева от 26 ноября / 8 декабря 1825 г.: «Он [Боссанж, которого Тургенев, впрочем, именует Бассанжем] дал мне билет на чтение журналов, брошюр в его книжной лавке, где устроены два кабинета, под названием *musée encyclopédique et la galerie de Bassangerèrè* (rue Richelieu, № 60). Стены зеркальные – и все сообразно сей роскоши. В одной комнате все Журналы и брошюры политические и литературные, в другой – ученые. Каждый имеет стул – и перед ним журнал и брошюры, и все

Наконец, целый день мы проведем на Вивьеновой улице, в великолепном салоне на первом этаже, куда порой набивается так много посетителей, что иным недостает места и летом они усаживаются на скамейках в прелестном садике: политика изгнала оттуда соловьев, но их место очень быстро заняли почтенные жители Великобритании<sup>45</sup>. Я покажу вам расклеенные вблизи этой рощицы

---

это – даром!» (*Тургенев А.И.* Хроника русского. С. 366). О Мартине Боссанже (старшим его называли, чтобы отличить от сыновей, Адольфа и Гектора, тоже книгопродавцев) и его банкротстве в 1830 г. см.: *Martin O., Martin H.-J.* Le monde des éditeurs // Histoire de l'édition française. Т. 3 / Sous la dir. de R. Chartier et H.-J. Martin. Paris, 1990. P. 187–189. Археолог и нумизмат Обен-Луи Миллен де Гранмезон (1759–1818) и ориенталист Луи-Матье Ланглес (1763–1824) служили хранителями (первый – кабинета медалей, а второй – восточных рукописей) в Императорской, а затем Королевской (ныне Национальной) библиотеке, находившейся по соседству с лавкой Боссанжа, на той же улице Ришелье. Ссылка на некогда гостеприимную библиотеку (которая, впрочем, по-прежнему была открыта и в 1820-е годы) – обычная дань восхищению «добрым старым временем»; вообще владельцы кабинетов для чтения склонны были подчеркивать свои отличия от Королевской библиотеки, где новые книги становились доступны не сразу же, а лишь через несколько лет (!) после поступления.

<sup>45</sup> Имеется в виду кабинет для чтения в доме 18 по Вивьеновой улице – место встречи всех сколько-нибудь образованных англичан, ступивших на парижскую землю. Основатель этого заведения, Джованни Антонио Галиньяни, родился в Италии, но последнее десятилетие XVIII в. провел в Лондоне, а в 1801 г. открыл в Париже свой магазин иностранной прессы. Здесь можно было найти газеты на самых разных языках; в 1819 г. английский путешественник обнаружил здесь в читальном зале 43 французские газеты, 14 немецких, 6 американских, 7 швейцарских и итальянских, 5 голландских и 17 британских. Другой англичанин, адвокат Джеймс Симпсон, побывал у Галиньяни в 1815 г. и остался в восторге: «Уплатив 3 шиллинга за две недели, здесь получаешь возможность читать все крупнейшие лондонские газеты и все свежайшие парижские публикации. Здесь находишь сведения обо всех представлениях, празднествах и прочих событиях общественной жизни. Здесь отыскиваешь объяснения всему, что способно поставить англичанина в тупик. Галиньяни прожил многие годы в Лондоне и превосходно понимает отличия между двумя городами. Книги же он продает по баснословно дешевой цене». Объяснения всему, что способно поставить их в тупик, англичане находили в изданиях, которые начиная с 1814 г. выпускал сам Галиньяни: путеводителях по Парижу (*Galignani's Paris Guide*) и газете – поначалу еженедельной, а затем ежедневной – «Английский вестник

объявления, призывающие читателей хранить самое глубокое молчание. Другие афиши призывают трудолюбивых островитян, прибывших в Париж совсем недавно, не изучать дольше четверти часа огромные газеты их страны, в десять раз более насыщенные, чем «Монитёр». Посетителей просят также не *читать* разом несколько газет и ограничиваться всего одной. Жаль, что им не запретили, ради пользы французских читателей-полиглотов, укладывать десяток заморских газет на сиденье глубокого мягкого кресла и помещать поверх всей этой кипы инертную массу члена палаты общин, который, не имея необходимости во время своего пребывания в Париже голосовать вставанием, свято хранит тайну своей монополии и, до самой полуночи согревая своим телом газетный выводок, тайком передает свой контрабандный товар соотечественникам, заключившим с ним молчаливый договор о совместной борьбе против правил очередности и предписаний учтивости.

Галиньяни» (Galignani's English Messenger). См.: *Mancel Ph. Paris, capitale de l'Europe, 1814–1852*. Paris, 2001. P. 170–171.

*Жан-Ив Молье*

«Хорошие» и «дурные» книги во Франции,  
или Война фантазмов (1770–1970)

В каком-то смысле можно сказать, что в неприятии печатной книги католической Церковью виноват сам Гутенберг, принявший решение отпечатать свою 42-строчную Библию. Позволить каждому самостоятельно знакомиться со священными текстами означало раз и навсегда подорвать авторитет духовенства и самого института Церкви; ведь если каждый сможет читать Священное писание сам, полагали церковники, значит, отпадет нужда в священнослужителях. Не будет преувеличением утверждать, что если бы Гутенберг не напечатал свою Библию, то и Лютер не прибил бы в 1517 г. на дверях дворцовой церкви в Виттенберге свои еретические тезисы<sup>1</sup>; книга, тиражируемая механическим способом, обнаружила таким образом свою природу – скорее дьявольскую, чем божественную. Светские власти осознали это почти так же быстро, как и власти церковные; известно, что Франциск I издал в 1537 г. указ об обязательном предоставлении государственным чиновникам одного экземпляра печатной продукции вскоре после того, как на двери королевской опочивальни были вывешены оскорбительные афишки. Об ужасе, охватившем французского государя, свидетельствовал запрет на книгопечатание (впрочем, очень скоро, в начале 1535 г., отмененный); сходную реакцию сегодня, в начале XXI в., вызывает у некоторых авторитарных правительств Интернет. Тем не менее, как бы ни боялись на Западе книгопечатания, сколько бы его ни запрещали, печатной книге было

---

<sup>1</sup> Сегодня высказываются большие сомнения относительно того, что 95 тезисов Лютера, сочтенные еретическими, в самом деле были прибиты к дверям виттенбергской церкви, однако бесспорно, что известие об этом событии, реальном ли, вымышленном ли, распространилось повсюду молниеносно.

суждено распространиться по всей Европе, а затем, благодаря морским торговым путям, и по всему миру. Изобретение майнцского жителя Гутенберга таило в себе целую революцию, и хотя тезис Элизабет Айзенштейн<sup>2</sup> о том, что появление книгопечатания обусловило коренной перелом в западной культуре, не раз подвергался сомнению, бесспорно, что рукописная книга никогда не пробуждала тех панических страхов, какие почти повсеместно начала сеять сразу после своего возникновения книга печатная.

Мы не станем специально останавливаться в этой статье ни на создании папой Павлом IV в 1559 г. «Индекса запрещенных книг»<sup>3</sup>, ни на решениях Тридентского собора, ни на римско-католической контрреформации. В ту пору, когда Франциск I отправлял инакомыслящих на костер, Игнатий Лойола находился в Париже; урок не прошел бесследно; очень скоро иезуиты и францисканцы стали принимать все возможные меры, чтобы ограничить страстную тягу к чтению и если не погасить ее вовсе, то по крайней мере направить ее в нужное русло. Поэтому мы приняли за точку отсчета нашей статьи 1771 г., когда в Турине вышло сочинение отца Николая Дизбахы «Христианин, хранящий нерушимую верность своей религии». Отец Николай был убежденным противником Просвещения, однако полагал, что просто проклинать чтение недостаточно для того, чтобы поднять перчатку, брошенную Вольтером и «Энциклопедией», и что «дурным» книгам следует противопоставить книги «хорошие». Христиане, разделявшие это мнение, уже не считали, что чтение отвлекает грешника от его основного предназначения – заботы о спасении собственной души, – и принимались заботиться об издании и распространении таких книг, которые были бы безупречны в нравственном отношении<sup>4</sup>. Именно эту цель преследовало созданное в Бордо в 1820 г. Общество душеполезных книг, филиалы которого появились в Италии, Бельгии, Квебеке, не говоря уже о родной Франции; стараниями членов этого Общества открывались бесчис-

---

<sup>2</sup> См.: *Eisenstein Elizabeth L. The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1983; критические замечания относительно этой книги см. в: *Chartier R. Vingt-cinq ans après // Mélanges offerts à Elizabeth Eisenstein* (в печати).

<sup>3</sup> *Bujanda Jose Maria de. Index librorum prohibitorum. 1600–1966*, Montréal: Médiaspaul, Genève: Droz, 2002.

<sup>4</sup> *Martin Ph. Une religion des livres (1640–1850)*. Paris: Editions du Cerf, 2003.

ленные приходские библиотеки, на основе которых возникла сеть Общедоступных библиотек, секуляризованная в 1947 г.<sup>5</sup> Та же мысль вдохновляла последнего великого теоретика душеполезного чтения, аббата Бетлеема, выпустившего в 1904 г. книгу, сделавшуюся бестселлером, – «Романы, которые следует читать, и романы, которые следует запрещать», – и основавшего журнал «Revue des lectures»<sup>6</sup>, который в тридцатые годы обличал опасности, исходящие от американских комиксов<sup>7</sup> и сугубо развлекательных книг для юношества.

Поскольку закон о защите несовершеннолетних от опасностей, какими чревато чтение дурных книг, был принят во Франции в июле 1949 г.<sup>8</sup>, можно сказать, что с конца XVIII века до второй половины века XX, а точнее говоря, до 1968–1970 гг., страна пребывала во власти одного и того же фантазма – боязни «дурной» книги, способной «испортить» население. Причем эту боязнь испытывали отнюдь не одни католики, на тех же позициях стояли светские пропагандисты всеобщего школьного образования и общедоступных библиотек, республиканцы и даже социалисты; все они свято верили, что власть книги слишком велика, чтобы можно было позволить человеку самостоятельно выбирать книги для прочтения. Естественно, каждый лагерь имел собственные списки рекомендованных и запрещенных книг, но для нас важна здесь сама идея, что печатная книга (в отли-

---

<sup>5</sup> *Artiaga L.* Les Catholiques et la naissance de la littérature industrielle en France, en Belgique et au Québec de 1830 à 1864 (докторская диссертация по истории, выполненная в 2003 г. под руководством Ж.-И. Молье в университете Версаль-Сен-Кантен-ан-Ивлин [далее UVSQ]), готовится к выходу в 2007 г. (Presses universitaires de Limoges).

<sup>6</sup> *Mollier J.-Y.* Aux origines de la loi du 16 juillet 1949, la croisade de l'abbé Bethléem contre les illustrés étrangers // On tue à chaque page! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, dir. Thierry Crépin et Thierry Groensteen. Paris: Editions du temps. P. 17–33; Louis Bethléem // Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma, dir. Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, Montréal: Ed. Fides, 2006. P. 74–78; *Chartier A.-M. et Hébrard J.* Discours sur la lecture (1880–2000), Paris: BPI Centre Pompidou – Fayard, 2000. P. 63–70.

<sup>7</sup> *Crépin T.* Haro sur le gangster! La moralisation de la presse enfantine. 1934–1954. Paris: CNRS Ed., 2001; *Gabilliet J.-P.* Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis, Paris: Ed. du Temps, 2005.

<sup>8</sup> См. материалы конференции, состоявшейся в 1999 г. в Ангулеме (On tue à chaque page! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse).

чие от книги рукописной) оценивается прежде всего в зависимости от правоверности ее содержания. Такое восприятие книги не только заставляет принимать многообразные меры по обучению читателя правильному чтению, но и делает книгу как таковую предметом мифологическим; возможно, именно оно лежит в основе свирепого оклика «проклятый книгочей!», каким папаша Сорель в романе Стендаля «Красное и черное» встречает своего сына Жюльена, не расстающегося с книгой; этот оклик звучит как удар кнута и предвещает «книгочею» Жюльену гибель на гильотине<sup>9</sup>. Таким образом, сколько бы педагоги и прогрессисты XIX и XX вв. ни пропагандировали чтение, их усилия ничего не могли изменить в настороженном отношении к этому занятию – отношению, которое имеет очень древние корни и которое, по нашему убеждению, оказывало существенное влияние на репутацию книги до 1970–1980-х годов, когда эти вековые страхи ослабели или даже вовсе исчезли<sup>10</sup>.

Об отношении к книге как к предмету,  
порочному по своей сути, и некоторых следствиях  
такого отношения

Католическая Церковь, традиционно враждебная всему, что мешает христианину готовиться к смерти и вымаливать себе вечное спасение, восприняла всплеск *Lesewut*, «страсти к чтению», происшедший в середине века Просвещения, как явление гибельное. С 1740 по 1774 г. в Европе вышли из печати «Памела» Ричардсона, «Новая Элоиза» Руссо и «Страдания юного Вертера» Гете; все эти романы способствовали рождению новых форм чувствительности, способных смести любые препятствия и разрушить прежние авторитеты<sup>11</sup>. Жажда чтения овладела женщинами, а чуть позже – простолюди-

---

<sup>9</sup> *Stendhal*. *Le Rouge et le Noir* // *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, ch. V; *Mollier J.-Y.* *La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine*, Paris: PUF, 2001.

<sup>10</sup> *Mollier J.-Y.* *Pourvu qu'ils lisent! ou la fin d'un tabou* // *Et pourquoi pas un éloge de la lecture?* Actes des 13<sup>e</sup> Journées d'Arole des 14 et 15 novembre 2003. Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds, 2004. P. 95–107.

<sup>11</sup> *Wittmann R.* *Une révolution de la lecture à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle?* // *Cavallo G., Chartier R.* *Une histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Ed. du Seuil, 1997, ch. 11.



нами и, наконец, детьми; на все это следовало найти адекватный ответ, вовремя открыть встречный огонь. Первым из священнослужителей, кто стал призывать своих друзей сочинять душеполезные книги, стал Николай Дизбах<sup>12</sup>, однако у него имелись на этом пути предшественники – все те, кто, начиная с Лютера и, в еще большей степени, Кальвина, высказывались за обучение народа грамоте и за индивидуальное чтение библейских текстов. Так был сделан первый шаг к ознакомлению широкой публики с печатным словом; второй шаг осуществили все те бесчисленные сочинители, которые публиковали в XIX в. нравоучительные истории. Одним из наиболее читаемых авторов такого плана стал английский кардинал Уайзмен; его самая знаменитая и самая популярная книга «Фабиола, или Церковь в катакомбах», впервые изданная в 1854 г. в Лондоне в серии «Народная католическая библиотека», выдержала с тех пор сотни изданий на самых разных языках<sup>13</sup>. Уайзмана помнят до сих пор, а вот Жозефину де Голль, бабушку французского генерала и президента, слегка подзабыли, а между тем в свое время она была чрезвычайно востребованной сочинительницей: она печаталась у лилльского издателя Лефора, а тот в своей деятельности брал пример с каноника Шмида, немецкого пастора, которому тогдашние авторы подражали охотнее всего<sup>14</sup>.

Впрочем, мы совершим серьезную ошибку, если будем считать отказ от бесполезного или опасного чтения исключительной принадлежностью социальных групп, находящихся под влиянием одной из могущественных конфессий. Вольтер ставил в конце писем «Разд. гад.», т. е. «Раздавим гадину», однако это не мешало ему быть одним из самых горячих сторонников реформы всеобщего образования, которая, между прочим, еще в его время была предметом серьезных споров. Его единомышленники, Карадек де ла Шалоте и Филиппон де ла Мадлен, разрабатывали теории, которые были разбиты в пух и прах сразу после начала Революции, а окончательно

---

<sup>12</sup> *Richter N. Matériaux pour une histoire de la lecture et de ses institutions* (t. 1–18). Т. 12, *Les médiateurs du livre*. Т. 17, *Histoires de lecture. XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles*.

<sup>13</sup> *Marcoin F. Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion, 2006. P. 490–492.

<sup>14</sup> Он опубликовал огромное множество сказок, которые уподоблял «пасхальным яйцам», т. е. дарам, низошедшим с неба для поучения детей; см.: *Marcoin F. Op. cit.* P. 186–188.

уничтожены после 28 июня 1833 г., когда был принят закон Гизо, заложивший основы государственного образования во Франции<sup>15</sup>. Пожалуй, до сих пор никто еще не обратил достаточного внимания на то обстоятельство, что появление этого закона совпало по времени с первыми серьезными атаками некоторых интеллектуалов на изящную словесность, опустившуюся до вульгарной «беллетристики», и с первыми, порой весьма злобными, разоблачениями «литераторов». В этом случае на ум немедленно приходит фигура Сент-Бева, автора произведшей большой шум статьи о «промышленной литературе»<sup>16</sup>, которая была опубликована в «Ревю де Де Монд» в сентябре 1839 г., однако многие писатели-романтики очень болезненно реагировали на первые публикации в газетах романов-фельетонов еще в 1832–1836 гг., т. е. прежде чем Эмиль де Жирарден основал газету «Пресса»<sup>17</sup> и тем самым положил начало «медиа-эре»<sup>18</sup>. Шарль Нодье скорбел при виде бумаги, испачканной

---

<sup>15</sup> *Richter N.* Introduction à l'histoire de la lecture publique et à la bibliothéconomie populaire. Bernay: A l'enseigne de la queue du chat, 1995.

<sup>16</sup> *Sainte-Beuve Ch.-A.* De la littérature industrielle // *Revue des Deux Mondes*. 1<sup>er</sup> septembre 1839; то же: *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992. P. 197–222 (coll. «Folio»).

<sup>17</sup> О происхождении романа-фельетона во Франции см.: *Guise R.* Le Phénomène du roman-feuilleton. 1828–1848: la crise de croissance du roman, thèse de doctorat ès lettres et sciences humaines, université de Nancy 2, 1975; *Vaillant A., Thérenty M.-E., dir.*, *Presse et plumes, journalisme et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Nouveau Monde Ed., 2004; *Thérenty M.-E.* Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829–1836), Paris: Honoré Champion, 2003; *Vaillant A., Thérenty M.-E.* 1836. L'an I de l'ère médiatique, Paris: Nouveau monde Ed., 2001, et *Marcoin F.*, *op. cit.* Старый тезис, согласно которому новый жанр возник не прежде, чем в «Прессе» была опубликована «Старая дева» Бальзака, сегодня полностью отвергнут; исследователи предпочитают говорить о медленном, но безостановочном проникновении романа в прессу с начала 1830-х гг. Заслуга Жирардена и Дютака состояла в том, что они, можно сказать, систематизировали беспорядочные попытки предыдущих лет. Белые пятна в изучении этой проблематики объясняются в большой мере тем, что огромная – одиннадцатитомная – диссертация покойного Рене Гиза остается неопубликованной.

<sup>18</sup> *Vaillant A., Thérenty M.-E.* 1836. L'an I de l'ère médiatique. *Op. cit.* Группа под руководством Алена Вайяна работала в университете Монпелье-3, а с 2006 г. продолжает исследовать взаимопроникновение прессы и литературы в университете Париж-10 (Нантер).

типографской краской<sup>19</sup>; при Июльской монархии во Франции разразилась настоящая «война» между противниками и сторонниками «романа-фельетона»<sup>20</sup>. Логическим завершением всех этих процессов стало введение Национальным собранием 16 июля 1850 года налога на роман; вопрос об этом налоге был поставлен на голосование католиком и монархистом, человеком крайне реакционных убеждений Анри де Риансе<sup>21</sup>. Налог на роман не оставил большого следа в истории страны, однако само его появление весьма многозначительно; оно показывает, что революционную Европу наряду с призраком коммунизма, описанным Карлом Марксом в начале его знаменитого «Манифеста», тревожил и другой призрак, казавшийся вдобавок помощником и сообщником первого, – призрак народа, читающего «неправильные» книги<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> «Книгопечатание не только не спасает от варварства, но, наоборот, открывает ему дорогу, – писал Нодье в статье «О совершенствовании рода человеческого и о влиянии книгопечатания на цивилизацию». – Книгопечатание – не заря, возвещающая начало бесконечного дня, а сумерки, предшествующие наступлению вечной ночи. Не одно столетие жизни отнял у человечества Гутенберг» (*Nodier Ch. Rêveries, rééd., Paris: Plasma, 1979. P. 163* («Les feuilles vives»); рус. перев.: *Нодье Ш. Читайте старые книги. Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках и чтении. М., 1989. Т. 2. С. 74–75*); см. также: *Sangsue D. Démesures du livre // Romantisme. 1990. № 69. P. 43–59.*

<sup>20</sup> См.: *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848) / Textes réunis et présentés par Lise Dumasy. Grenoble, 1999.* В этой книге собраны основные тексты, касающиеся «романа-фельетона», в частности статьи депутата Шапюи-Монлавиля, самого пламенного обличителя этого жанра.

<sup>21</sup> *Mollier J.-Y. La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. P. 87.* Закон от 16 июля 1850 г. облагал всякую газету, воспроизводящую фрагмент из романа, налогом в 1 сантим; это значительно повышало цену на газеты и делало их недоступными для большей части публики.

<sup>22</sup> Как известно, «Манифест коммунистической партии», сочиненный в 1848 г., начинается словами: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». Что же касается читающего народа, то он, собственно говоря, есть не что иное, как один из обликов этого коммунистического призрака, поскольку чтение ведет к эмансипации человека, а именно она и внушала наибольший страх. Правда, хотя самые реакционные из монархистов были убеждены, что читающий народ неминуемо становится народом социалистов, на самом деле чтение, как показал Токвиль в своей прославленной книге «Демократия в Америке», приводило людей также к индивидуализму и, следовательно, к либерализму.

Судьба Эжена Сю, избранного в 1850 г. членом Национального собрания, а 22 января 1852 г. внесенного Римско-католической церковью в «Индекс» запрещенных книг со всеми своими романами<sup>23</sup>, свидетельствует о том, как велик был страх, внушаемый этим вторым призраком<sup>24</sup>; сходным образом и «Отверженные» Виктора Гюго, поступившие в продажу в 1862 г., были немедленно названы имперской полицией «социалистическим» романом, способным подорвать основания французского общества<sup>25</sup>. Для такого информированного наблюдателя, как инспектор, надзирающий за деятельностью типографов и книгопродавцев, было очевидно, что если рабочие покупают вскладчину десять томов «Отверженных» и делают этот роман своей настольной книгой, такое поведение есть несомненное предвестие мятежа. А раз так, необходимо принимать профилактические меры: либо вводить цензуру, как в Австро-Венгерской и Российской империи, либо подвергать неугодных репрессиям и высылке, как во Франции в начале правления Наполеона III. Впрочем, тот факт, что Сент-Бев в своей статье обрушился с критикой и на католика и легитимиста Оноре де Бальзака, и на сторонника Июльской монархии Александра Дюма, недвусмысленно свидетельствовал о том, какие перемены влечет за собой расцвет промышленной литературы и массовой культуры<sup>26</sup>. Ибо отныне дело заключалось уже не в политических убеждениях романистов, не в их религиозных верованиях или философических пристрастиях, а в новом восприятии их «серийной» продукции (именно в это время дешевые книжные серии заполнили рынок)<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Omnes fabulae amatoriae, как сказано в декрете; cf. *Bujanda J. M. de*. Op. cit. P. 862.

<sup>24</sup> См. недавнее исследование: *Jeanblanc H.* Karl Marx und Eugène Sue: Facetten einer einzigartigen Kulturberührung, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004.

<sup>25</sup> Именно таким образом оценил роман Гайяр, инспектор книжного департамента, в своем рапорте на имя префекта парижской полиции и министра внутренних дел, написанном сразу после выхода книги; см.: *Cooper-Richet D., Mollier J.-Y.* Le roman populaire du XIX<sup>e</sup> siècle: à l'origine des rituels de participation et d'identification // *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes* / Dir. Philippe Le Guern. Rennes: PUR, 2002. P. 53–65.

<sup>26</sup> *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860–1940* / Dir. Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton. Paris: PUF, 2006.

<sup>27</sup> *Olivero I.* L'Invention de la collection. Paris: IMEC Ed. – Ed. de la MSH, 1999.

как объекта опасного и достойного презрения. Задолго до Вальтера Беньямина<sup>28</sup> французский литературный критик проанализировал роман-фельетон и пришел к выводу, что замена печатного станка печатными машинами привела к появлению на свет настоящего чудовища – многотиражной книги формата «большой английский in-18, именуемый Иисусом» (если воспользоваться языком рекламных объявлений, печатавшихся в «Библиографи де ла Франс»). Плодом так называемой «революции, произведенной Шарпантье» в 1838 г.<sup>29</sup> стали книжные серии, предвосхитившие карманные серии XX века<sup>30</sup>: они состояли из недорогих (ценой 1 франк) книг небольшого формата (18,5 на 11,5 сантиметров), которые имели лишь самое отдаленное сходство с прекрасной книгой романтической эпохи и не имели практически ничего общего с книгой рукописной. В этом смысле будет правильным сказать, что революция в книгопечатании произошла не в 1450 и не в 1550, но где-то после 1830 г.; именно после этого средняя цена книги резко уменьшилась и от 15 франков в 1837 г. опустилась до 1 франка в 1853 г. (в переводе на современные цены это означало снижение цены от 70 до 4,5 евро)<sup>31</sup>.

### Книга и массовая культура

Ненависть, предметом которой был Эмиль Золя в пору успеха его «Ругон-Маккаров», от «Западни» до «Жерминаля», объяснялась многими обстоятельствами, среди прочего и неприятием эстетики этого автора, но не последнюю роль в данном случае играла и величина тиражей его романов. «Человек-зверь» вышел в 1890 г. тиражом 55000, «Разгром» в 1892 г. – тиражом в 66000; «Лурд»

---

<sup>28</sup> См.: *Benjamin W.* L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936) // *Ecrits français*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1991. P. 147–248; рус. перев.: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 15–65.

<sup>29</sup> *Olivero I.* Op. cit.; *Mollier J.-Y.* Louis Hachette (1800–1864). Le fondateur d'un empire. Paris: Fayard, 1999, ch. XIII.

<sup>30</sup> *Mollier J.-Y.* Le livre de poche avant le Poche // *Le Livre de poche* (à paraître). Liège: Ed. du Céfal, 2006.

<sup>31</sup> *Mollier J.-Y.* Le livre de poche avant le Poche; *Mollier J.-Y.* Louis Hachette (1800–1864). В переводе на современные российские цены это соответствовало бы резкому снижению от 2600 до 170 рублей.

был издан в 1894 г. 88-тысячным тиражом<sup>32</sup>; все это недвусмысленно свидетельствовало о том, что отец французского натурализма сделал свой выбор и предпочел, чтобы его книги продавались в вокзальных киосках, универсальных магазинах, а предварительно печатались с продолжением на страницах еженедельных газет. Благодаря этому Золя имел репутацию писателя популярного, пишущего для народа и даже «потакающего черни» (в глазах тех, кто его ненавидел). Когда же в 1897 г. Золя встал на защиту еврея Дрейфуса, круг замкнулся: ненавистники писателя получили последнее, неопровержимое доказательство того очевидного для них факта, что Золя не имеет ничего общего с литературой. Его таинственная и, возможно, насильственная смерть в 1902 г. показала, что глупость способна убить и что те, кто на словах желает смерти своим противникам, – истинные виновники убийства, которое совершают их последователи, достаточно безмозглые, чтобы перейти от слов к делу<sup>33</sup>.

Еще более характерным примером пренебрежительного отношения к писателю, завоевавшему популярность среди читателей, может служить судьба Пьера Лоти. Консерватор, морской офицер, член Французской академии, он перестал нравиться образованной буржуазной публике с того самого момента, когда тиражи его книг резко пошли вверх. Так, «Исландский рыбак» после первой публикации в 1885 г. был встречен на ура, однако двадцать лет спустя общий тираж всех изданий Лоти на французском языке не превысил 58000 экземпляров (что, впрочем, в тогдашних условиях было вовсе не мало). Ситуация резко изменилась после того, как в 1906 г. сыновья Кальмана Леви решили включить этот роман в их «Новую иллюстрированную серию», где каждая книга стоила 95 сантимов. За период с 1907 по 1919 г. было продано более 500000 экземпляров романа «Исландский рыбак» и 300000 экземпляров «Романа одного спаги», изданных в этой серии; успех, казалось бы, не подлежал сомнению, однако, парадоксальным образом, именно

---

<sup>32</sup> *Becker C.* Trente Années d'amitié. Lettres de l'éditeur Georges Charpentier à Emile Zola. 1872–1902. Paris: PUF, 1980. P. 137–142 (здесь приведены цифры, взятые из архива издателя Шарпантье).

<sup>33</sup> См: *Bedel J.* Zola assassiné. Paris: Flammarion, 2002; *Pagès A., Morgan O.* Guide Emile Zola, Paris: Ellipses, 2002. P. 172–180 (итоги расследования смерти писателя); *Mitterand H.* Zola. 3 vol. T. 3. Paris: Fayard, 1999–2002. P. 807–813.

этот успех испортил литературную репутацию автора «Азиаде» и «Госпожи Хризантемы»<sup>34</sup>. После того как от тиражей в 3–5 тысяч экземпляров в 1878–1886 гг.<sup>35</sup> Лоти в 1906 г., с созданием новой популярной серии, перешел к тиражам сотысячным, он внезапно поменял публику, и оказалось, что в глазах элиты писателя компрометирует наличие среди его читателей таких людей, которые покупают книги по 19 су; от подобного контингента следовало как можно скорее отмежеваться. Последний удар по репутации Лоти нанесли после его смерти в 1924 г. молодые сюрреалисты, буржуа, которые порвали со своей средой во многих отношениях, но не в том, что касается представлений о хорошем вкусе<sup>36</sup>. Брошюра под названием «Труп», фигурально выражаясь, приканчивала Барреса, Франса и Лоти, причем первого авторы именовали «предателем», второго «идиотом», а третьего – «полицейским»<sup>37</sup>, что не просто было несправедливо, но вдобавок еще и доказывало, что сочинители памфлета в эстетическом отношении оставались не кем иным, как парижскими обывателями, хотя желали прослыть ниспровергателями основ и изобретателями авангарда<sup>38</sup>.

Презрение, какое в течение длительного времени навлекали на себя так называемые «низшие» или «паралитературные» жанры<sup>39</sup>, такие как сентиментальный роман или детектив, хотя первый из них восходит как минимум к «Астрее» Оноре д'Юрфе<sup>40</sup>, а второй –

<sup>34</sup> *Mollier J.-Y.* L'Argent et les Lettres. Histoire du capitalisme d'édition. 1880–1920. Paris: Fayard, 1988. P. 472–483.

<sup>35</sup> *Loti P.* Pêcheur d'Islande. Rééd. Paris: Gallimard, 1998 (coll. «Folio»); цифры тиражей для книг Лоти до 1906 почерпнуты из примечаний Жака Дюпона к этому изданию.

<sup>36</sup> *Bourdieu P.* La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Ed. de Minuit, 1979.

<sup>37</sup> *Bandier N.* Sociologie du surréalisme. 1924–1929. Paris: La Dispute, 1999. P. 133; *Mollier J.-Y.* Histoire culturelle et histoire littéraire // Revue d'histoire littéraire de la France. 2003, № 3. P. 597–612.

<sup>38</sup> О рождении авангарда см. весьма отрезвляющий комментарий Фернана Дивуара (*Divoire F.* Introduction à l'étude de la stratégie littéraire, 1912; переизд.: *Divoire F.* Introduction à l'étude de la stratégie littéraire / Introduction de Francesco Viriat. Paris: Aux éditions Mille et une nuits, 2005).

<sup>39</sup> *Couégnas D.* Introduction à la Paralittérature. Paris: Ed. du Seuil, 1992 (coll. «Poétique»).

<sup>40</sup> *Constans E.* Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000. Limoges: PULIM, 1999.

к «Убийству на улице Морг» Эдгара По и «Темному делу» Бальзака, связано, по всей вероятности, именно с тем, что в 1860-х–1900-х гг. книга внезапно и очень резко стала предметом массового потребления<sup>41</sup>. В то время как *dime novels* (дешевые бульварные романы) в Соединенных Штатах и романы по 13 су во Франции пользуются огромным спросом среди миллионов читателей и служат предметом подражания во многих странах мира, особенно в Испании, откуда они попадают в Южную Америку<sup>42</sup>, элитарное меньшинство с презрением отворачивается от подобной «дешевки». Меньшинство это пускается на поиски редких малотиражных изданий с нумерованными экземплярами, предназначенных «для немногих», напечатанных на особой бумаге, голландской или даже «японской пурпурной кардинальской», как это было с «Мистической латынью» Реми де Гурмона, вышедшей в 1892 г.; чрезвычайно редкие экземпляры этой книги продавались по ошеломительной цене 35 франков (примерно 120–130 евро в переводе на сегодняшние деньги)<sup>43</sup> или даже дороже, если экземпляр, в угоду совершенным снобам, был напечатан на «бумаге японской фиолетовой епископской, изготовленной специально по образцу епископского облачения»<sup>44</sup>. Между тем читатель Золя платил за очередной роман из цикла «Ругон-Маккары» по 3,5 франка (т. е. ровно в десять раз меньше), а за томик из серии «Народная книга», которую начал выпускать в 1905 г. Артем Файяр, – 65 сантимов, или пресловутые «13 су», иначе говоря в пятьдесят раз меньше<sup>45</sup>. Что же касается эстетов «конца века», таких как Робер де Монтескью, один из прототипов прустовского барона де Шарлюса, то они от подобных книг брезгливо отворачивались и даже видели в них нечто вроде анти-книги. Жорж Оне

---

<sup>41</sup> *Mollier J.-Y., Sirinelli J.-F., Vallotton F.* Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860–1940, op. cit. (см. особенно главы, написанные Ж.-И. Молье и Ж. Портом).

<sup>42</sup> *Botrel J.-F.* L'exportation des livres et des modèles éditoriaux français en Espagne et en Amérique latine (1814–1914) // *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'an 2000* / Dir. Jacques Michon et J.-Y. Mollier. Québec: Les Presses de l'Université Laval; Paris: L'Harmattan. 2001. P. 219–240.

<sup>43</sup> *Mollier J.-Y.* L'Argent et les Lettres... P. 456–461; *Lesage C.* Des avant-gardes en travail // *Revue des sciences humaines*. № 19, 1990/3. P. 85–105.

<sup>44</sup> *Lesage C.* Op. cit. P. 96–97.

<sup>45</sup> *Mollier J.-Y.* L'Argent et les Lettres... P. 445–453.



дорого заплатил за трехсоттысячные тиражи своих первых романов «Серж Панин» и «Кузнец»<sup>46</sup>: их востребованность немедленно преградила ему путь в литературный пантеон; сходная судьба постигла и Александра Дюма-отца, который так никогда и не был признан одним из столпов романтической словесности, несмотря на единодушное одобрение читателей всего мира<sup>47</sup>.

Разумеется, количество и качество могут не соответствовать одному другому и в таких случаях, как стандартизированный продукт массовой культуры, который изготавливается в расчете на максимальную рентабельность и как можно более быстрое возвращение вложенных денег. Однако – и этот тезис для нас чрезвычайно важен – когда критерий числа отпечатанных или проданных экземпляров выходит на первый план и вследствие своеобразной синекдохи целая литература отождествляется со своей материальной оболочкой, а ее содержательная сторона изображается простым следствием ее физического облика, это означает, что мы имеем дело не столько с реальностью, сколько с фантазмами и мифологическими представлениями. Это прекрасно понял такой трудный и требовательный поэт, как Стефан Малларме: в противоположность своим многочисленным друзьям по «Белому журналу», у которых при виде множества одинаковых книг, заполняющих полки книжных магазинов, подступала к горлу тошнота, он пытался в конце жизни изобрести оригинальную систему сбыта книг самим автором<sup>48</sup>. Между прочим, Пьер Луис и Франсис Жамм один за другим расстались с издательством «Меркюр де Франс», когда издатель, вообще-то обладавший наибольшим символическим капиталом в тогдашнем литературном поле<sup>49</sup>, доказал свою неспособность удачно продавать их книги<sup>50</sup>. Перейдя к тем самым «торгашам», которых они оскорбляли и презирали в юности, оба писателя таким образом «покаялись» и признали, что, хотя в теории коммерческая успешность не способствует умножению символического капитала,

---

<sup>46</sup> Ibid. P. 435.

<sup>47</sup> О формировании литературных оценок и литературного канона см. работы Дени Сен-Жака, в частности: *Saint-Jacques D. Que vaut la littérature?* Québec: Ed. Nota Bene, 2000.

<sup>48</sup> *Durand P. Quant au livre. Prophéties et pouvoirs // Edition et pouvoirs / Dir. J. Michon. Québec: Les Presses de l'université Laval, 1995. P. 285–304.*

<sup>49</sup> См.: *Bourdieu P. Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Ed. du Seuil, 1992.*

<sup>50</sup> *Mollier J.-Y. L'Argent et les Lettres... P. 455–462.*

на практике тем не менее вполне возможны такие ситуации, когда настоящее произведение искусства пользуется большим спросом. Именно из этого исходил Гастон Галлимар, когда, создав в 1919 г. на основе издательства «Нувель ревю франсез» свое собственное издательство, стал широко использовать достижения всемирной литературной республики и нисколько не стеснялся того, что некоторые его книги очень хорошо продаются<sup>51</sup>.

### О книге и ее восприятии

На протяжении веков книга постоянно становилась предметом фантазмов, ее то боялись, то превозносили, то сжигали, то лелеяли; даже в виде старинного кодекса, переписываемого в больших средневековых скрипториях, книга сводила с ума тех, кто имел с нею дело; что же говорить о книге печатной! По опасливой позиции католической Церкви и даже Лютера, который считал возможным давать прихожанам не столько полный текст Библии, сколько выжимки из нее в форме катехизиса, мы можем судить о том, какие предрассудки, какие фантазмагорические представления и адские образы возбуждала книга в умах людей, заставляя их ограничивать доступ к печатным изданиям. Одним из первых от такого подхода отказался Кальвин, но и ему это не помешало отправить печатника Мигеля Сервета на костер. Сотрудники Женевской публичной библиотеки очень долго тщательнейшим образом надзирали за тем, что читают миряне, а духовенство большей части церквей много столетий подряд строго отбирало те книги, какие позволено читать пастве<sup>52</sup>. Светские республиканские власти более охотно согласятся с правом людей на свободный выбор книг для чтения, а несколько позже – и с тем, что библиотеки должны быть доступны для всех и каждого. Тем не менее надзор за каталогами останется в силе вплоть до 1960-х годов, и вплоть до этого времени развлекательные книги будут считаться литературой второго сорта по сравнению с

---

<sup>51</sup> *Assouline P.* Gaston Gallimard. Paris: Balland, 1984; *Casanova P.* La république mondiale des Lettres. Paris: Ed. du Seuil, 1999.

<sup>52</sup> *Pitteloud J.-F.* «Bons» livres et «mauvais» lecteurs. Politiques de promotion de la lecture populaire à Genève au XIX<sup>e</sup> siècle. Genève: Société d'histoire et d'archéologie, 1998.

книгами учебными<sup>53</sup>. Радикальная перемена произойдет только после 1968 г., когда известный педагог Женевьева Патт назовет свою книгу «Позвольте им заняться чтением! Дети и библиотеки», а психоаналитик Мари Бонафе озаглавит свою работу «Книги младенцам на пользу!»<sup>54</sup>

Ответ на вопрос «что такое книга?» не так прост, как может показаться; Иммануил Кант, Стефан Малларме и Поль Валери отвечали на этот вопрос по-разному<sup>55</sup>; больше того, рассуждения о книге далеко не всегда ведутся в рамках того рационального мышления, которое было так дорого основателям литературной республики и всем тем, кто, начиная с Эразма Роттердамского, пытался вырвать человека из власти тьмы. В современной культуре у книги есть поклонники, которые почитают ее как предмет сакральный, но есть и заклятые враги, которые убеждены, что она способна разрушить деревенское единодушие и развратить патриархальные нравы<sup>56</sup>. Окрик папаши Сореля «проклятый книгочей!», впервые раздавшийся в конце 1820-х годов, почти дословно повторила в 1910 г. старая крестьянка, которая бранила учительницу, дающую книги ее сыну – которому, между прочим, уже исполнилось сорок. «Книжки эти его вконец загубят», – ворчала бедная жительница Западной Франции, убежденная, что крестьянину, который проводит время за чтени-

---

<sup>53</sup> Histoire des bibliothèques françaises. 4 vol. Paris: Promodis – Ed. du Cercle de la Librairie, 1989–1992.

<sup>54</sup> Patte G. Laissez-les lire! Les enfants et les bibliothèques. Paris: Les Editions ouvrières, 1978, Bonnafé M. Les livres, c'est bon pour les bébés! Paris: Calmann-Lévy, 1993; Mollier J.-Y. Pourvu qu'ils lisent! ou la fin d'un tabou.

<sup>55</sup> См. Настоящий сб. С. 5–16; 109–113; 143–151; 152–161.

<sup>56</sup> К таким выводам приходит Робер Мюшамбле в книге «Рождение современного человека» (*Muchembled R. L'invention de l'homme moderne*. Paris: Fayard, 1988), продолжающей идеи Норберта Элиаса касательно превращения рыцарей в придворных и процесса «цивилизации» нравов в XVI и XVII веках. Роже Шартье не согласен с этой точкой зрения, согласно которой появление в деревнях печатных книг очень быстро отделило деревенских богатеев и грамотеев от остальных крестьян, которых этот процесс цивилизации не затронул. См.: Chartier R. Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles). Paris: Albin Michel, 1996. P. 207; рус. перев.: Шартье Р. Письменная культура и общество. М., 2006. С. 193. На наш взгляд, тезис Робера Мюшамбле имеет под собой некоторые основания и ничто не мешает нам опираться на его выводы. Ср.: Mollier J.-Y. La Lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Ch. 1 et 2.

ем вместо того, чтобы работать в поле, а затем заваливаться спать, ничего хорошего не светит<sup>57</sup>. Сегодня эти предрассудки, наконец, отмерли и французское общество, насколько можно судить, стало исходить из убеждения, что чтение – занятие полезное и что детей нужно приучать к нему с самого нежного возраста. По всей вероятности, именно этой резкой сменой курса и объясняется та необычайная популярность прессы и литературы для детей и юношества, о которой каждый год свидетельствуют Монтрёйская и Болонская книжные ярмарки<sup>58</sup>.

Тем не менее в школьных и университетских классификациях и иерархиях, а также в литературном пантеоне французской нации различимы многочисленные следы той эпохи, когда предполагалось, что книга должна обращаться только к образованной и состоятельной элите, а сочинителей, совершавших непростительное преступление и дерзавших писать для «того разряда читателей, который называется *все и каждый*» (согласно блистательному определению Пьера Ларусса из предисловия к «Большому универсальному словарю XIX века»), писателями вообще никто не считал<sup>59</sup>. Любопытно, что именно сегодня, когда книгу теснят могущественные соперники в лице компьютера и компьютерных игр, она, наконец, удостоилась прощения со стороны тех, кто всегда так опасался ее власти<sup>60</sup>. Быть может, этот парадокс, заключающийся в том, что признание пришло к печатной книге именно в тот момент, когда ей грозит исчезновение или, по крайней мере, забвение, призван подчеркнуть незаменимую роль книги в формировании критического суждения индивида.

---

<sup>57</sup> Цит. по: *Ozouf J. et M.* La République des instituteurs. Paris: Hautes Etudes – Gallimard – Le Seuil, 1992. P. 293.

<sup>58</sup> Прессе и литературе для юношества посвящено огромное количество научных работ. Назову хотя бы: *Piquard M.* L'Édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980. Villeurbanne: Presses de l'ENSSIB, 2004; *Perrot J.* Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse. Paris: Ed. du Cercle de la Librairie, 1999. Богатую документацию можно найти также на интернетовских сайтах: La bibliothèque de l'Heure joyeuse, La Joie par les livres et Centre international d'étude de la littérature de jeunesse dit «Ricochet».

<sup>59</sup> *Larousse P.* Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Larousse, 15 vol., 1866–1876, et 2 Suppléments, 1878 et 1890; Pierre Larousse et son temps / Mollier J.-Y., Ory P. dir. Paris: Larousse, 1995.

<sup>60</sup> Où va le livre? Edition 2002–2003 / J.-Y. Mollier, dir. Paris: La Dispute éditeurs, 2002.

Эта запоздалая дань похвал, которую порок приносит добродетели, подтверждает – если в том есть необходимость, – что именно в периоды кризисов пелена внезапно разрывается и становится ясен истинный смысл происходящего, однако нередко оказывается, что уже слишком поздно и что изменить ничего нельзя – точь-в-точь как в романе Рея Бредбери «451° по Фаренгейту», где пожарники превращаются в поджигателей, уничтожающих библиотеки<sup>61</sup>.

*Перевод с французского Веры Мильчиной*

---

<sup>61</sup> Бредбери написал этот роман (по которому Франсуа Трюффо снял кинофильм), в начале 1950-х годов.

*Константин Боленко*

Реконструкция частных библиотек как научная проблема  
(на примере библиотеки Н.Б. Юсупова-старшего)

Необходимость изучения частных библиотек вряд ли может вызвать сомнения у кого-либо из специалистов гуманитарного профиля. Это и важный социальный институт, и особый исторический источник по широкому кругу проблем<sup>1</sup>. С точки зрения книгоиздания именно библиотека (любая, не только частная) выступает едва ли не основной целью всего процесса: не так важно, будет ли книга прочитана, важно, чтобы она была куплена; выход книги из библиотеки означает или перемещение ее в конце концов в другое книжное собрание, или переход в небытие. В свою очередь, библиотеки обрастают своей мифологией, которую лишь до известной степени можно считать частью мифологии книги – к примеру, она может быть скорее связана с репутацией места и владельца, чем с репутацией книг, из которых она составлена<sup>2</sup>.

Изучение библиотеки как части более широкой социокультурной реальности, равно как использование ее в качестве исторического источника (к примеру – самый очевидный случай – о вкусах,

---

<sup>1</sup> Явно недостаточно осмысленный современным источниковедением, во всяком случае отечественным. Так, в пособиях по источниковедению упоминания о библиотеках отсутствуют. В одном методологическом исследовании в перечне видов биографических источников «изучаемого лица» указаны «книги его библиотеки с дарственными надписями и его заметками» (*Петровская И.Ф.* Биографика: Введение в биографику. Источники биографической информации о россиянах 1801–1917 гг. СПб., 2003. С. 55). То есть книги без инскриптов и маргиналий, а также книжное собрание в целом в качестве источника не рассматриваются.

<sup>2</sup> В настоящем сообщении мы будем употреблять слова «мифология» и «репутация» как не слишком далекие синонимы.

интересах, социальных связях владельца), предполагает целенаправленную работу по реконструкции конкретных частных собраний, то есть по уточнению состава и особенностей их складывания, предназначения, организации и функционирования. Разумеется, реконструкции поддается лишь ничтожная часть библиотек, и ее уровни также могут существенно различаться. Тем важнее – в тех случаях, когда для этого имеются необходимые условия, – суметь задать источникам максимальное количество вопросов. В настоящей работе мы хотели бы рассказать о ходе и перспективах работ по реконструкции библиотеки Николая Борисовича Юсупова (1751–1831)<sup>3</sup>.

Н.Б. Юсупов известен как один из наиболее просвещенных русских вельмож XVIII века, как весьма богатый даже по российским меркам помещик, владевший несколькими десятками тысяч крепостных, а также как выдающийся коллекционер европейского уровня, собиравший преимущественно произведения французского и итальянского искусства, и адресат пушкинского послания «К вельможе». Будучи сыном директора Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, Юсупов получил, по всей видимости, отличное домашнее образование, которое впоследствии продолжил широкой программой лекций в Лейденском университете, где особенно усердно занимался классической литературой под руководством известного филолога-классика Л.К. Валькенаара, и закончил путешествием по европейским странам, включая Испанию

---

<sup>3</sup> Наиболее полную библиографию о собрании до 2004 г. см.: *Боленко К.Г.* Российская юридическая литература (литература по российскому праву и правоведению) в библиотеке Юсуповых // *Россия в XVIII столетии*. Вып. 2 / Отв. ред. Е.Е. Рычаловский. М., 2004. С. 3. Позднее вышли еще несколько работ: *Никифорова И.В.* Библиотека усадьбы «Архангельское» в последней трети XIX века // *Книга и мировая цивилизация: Материалы Одиннадцатой международной научной конференции по проблемам книговедения*. Москва, 20–21 апреля 2004 г.: В 4-х т. Т. 2. М., 2004. С. 412–414; *Дружинина Е.В.* Князь Н.Б. Юсупов и профессор Л.К. Валькенаар // *Век Просвещения*. Вып. 1: *Пространство европейской культуры в эпоху Екатерины II* / Отв. ред. С.Я. Карп. М., 2006. С. 326–349; «Превосходнейший князь»: К истории переписки князя Н.Б. Юсупова и профессора Л.К. Валькенаара // Публ. К.Г. Боленко, перев. А.И. Любжина и А.И. Солопова // Там же. С. 473–481; *Дружинина Е.В.* Путешествие князя Н.Б. Юсупова по Западной Европе в 1774–1778 годах и его книжные приобретения // *Библиофилы России: Альманах*. Т. 3. М., 2006. С. 94–142.

и Португалию<sup>4</sup>. С именем Юсупова принято также связывать выдающийся дворцово-парковый ансамбль в подмосковном имении Архангельское, которое было куплено им в 1810 г. для создания там парадной резиденции и, в частности, для размещения большей части своих художественных коллекций<sup>5</sup>. Там же с середины 1810-х годов находилась и находится в настоящее время основная часть его библиотеки, которая до начала XIX в. располагалась в Петербурге, а затем несколько лет – в Москве.

Важное отличие библиотеки в Архангельском от многих других, сложившихся во второй половине XVIII – первой трети XIX века, состоит в том, что после смерти владельца в 1831 г. она была фактически законсервирована и, насколько можно судить по источникам, дожила в таком виде до 1918 г.

Отчасти эта консервация стала результатом простого стечения обстоятельств. С одной стороны, наследник Николая Юсупова, Борис Николаевич Юсупов (1794–1849), к моменту смерти отца в 1831 г. был вполне сложившимся и совсем не бедным человеком, жил в Петербурге, имел там свою собственную библиотеку, библиофилом – заметим – не был, с отцом находился в весьма натянутых отношениях, а Архангельское откровенно не любил. Иными словами, потребности в книгах, находящихся в Архангельском, он явно не имел. С другой стороны, Архангельское, располагавшееся в 18 верстах от Москвы, со второй половины 1820-х годов было популярным местом загородных поездок для состоятельной и образованной публики, которая прогуливалась по парку, посещала фарфоровую, стекольную и прочие мастерские, оранжереи с экзотическими

---

<sup>4</sup>Подробнее о жизни Н.Б. Юсупова и особенно о его деятельности как коллекционера, а также библиографию по отдельным проблемам см.: «Ученая прихоть»: Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Т. 1–2. М., 2001; Rossica: International Review of Russian Culture. 5 (2002). The Seduction of Europe. Prince Youssouпов and Arkhangelskoe.

<sup>5</sup>Наиболее полной сводкой сведений об Архангельском остается труд С.В. Безсонова «Архангельское: Подмосковная усадьба» (М., 1937), переизданный в 2001 и 2004 гг. Далее ссылки на него приводятся по последнему переизданию. Представляют научный интерес и позднейшие путеводители: Познанский В.В. Архангельское. М., 1966; Рапопорт В.Л. Парк в Архангельском. М., 1971; Булавина П., Рапопорт В., Унанянц Н. Архангельское. М., 1981; Булавина Л.И., Розанцева С.А., Якимчук Н.А. Архангельское: Альбом. М., 1983.



растениями, зверинец и дворец с художественными коллекциями и библиотекой<sup>6</sup>.

После смерти князя Николая Юсупова московский свет некоторое время волновал вопрос, что станет с замечательным Архангельским и не будет ли оно разорено новым владельцем. Возможно, общественное мнение сыграло свою роль: Борис Юсупов вывез из Архангельского значительную часть художественных коллекций, распорядился продать большую часть экзотических растений и животных, закрыть мастерские, но парк и дворец остались открытыми для публики<sup>7</sup>. Осталась нетронутой и библиотека.

Хотя в большей части выявленных письменных свидетельств библиотека упоминается вскользь, знатоки оценивали ее высоко. Особенно стоит выделить ее описание, появившееся в 1828 г. в московском журнале «Bulletin du Nord», который издавался долгое время проживавшим в России французским ученым и членом Московского общества испытателей природы (*des naturalistes*) Жоржем Лекуантом де Лаво. В статье, посвященной Архангельскому, библиотека названа «*en ce moment la collection la plus complète, de ce genre, qui soit à Moscou*»; содержится немало ценных сведений о ее составе: количестве томов (более 18000), а также наиболее ценных изданиях и тематических коллекциях (история, изящные искусства, теология и путешествия). Особенно Лекуант де Лаво выделяет количество изданий по истории Франции – около 1200 томов (кстати, изданий по истории всех остальных государств, за исключением России, он насчитывает только 1500)<sup>8</sup>. Лекуант де Лаво выражает надежду на то, что библиотека будет перевезена в Москву и открыта для литераторов, но этим надеждам никогда не было суждено осуществиться. Позднее этот очерк почти без изменений попал в составленный

---

<sup>6</sup> Подробнее см.: *Боленко К.Г.* Гости или туристы? Визиты и прогулки в Архангельское // *Жизнь в усадьбе*. 2006. № 4 (15). С. 54–61.

<sup>7</sup> *Безсонов С.В.* Архангельское: Подмосковная усадьба. М., 2004. С. 45; *Боленко К.Г.* 1) Гости или туристы? С. 58–61; 2) Подмосковный Эдем // *Жизнь в усадьбе*. 2006. № 2 (13). С. 30–33.

<sup>8</sup> [*Le Cointe de Laveaux G.*] *Arkhangelskoye* // *Bulletin du Nord*. 1828. Cahier 3. P. 285–286. А.Ф. Малиновский в своем долгое время не публиковавшемся путеводителе по Москве (закончен в то же время, т. е. в 1826 г.) насчитывал в библиотеке Архангельского «до 18000 томов» (*Малиновский А.Ф.* *Обозрение Москвы* / Сост. С.Р. Долгова. М., 1992. С. 163).

Лекуантом де Лаво путеводитель «Description de Moscou»<sup>9</sup>. Заметим, что современники указывали объем библиотеки по-разному: так, неоднократно бывавший в Архангельском писатель и журналист П.П. Свинын определяет объем собрания в «более 20 тысяч избранных сочинений»<sup>10</sup>.

Внук Н.Б. Юсупова – Николай Борисович Юсупов-младший, унаследовавший Архангельское в 1849 г., – понимал ценность библиотеки деда, и в 1860-е годы она была даже заново каталогизирована секретарем князя, кстати, французом, по фамилии Пейро дю Фейно<sup>11</sup> (к сожалению, эти каталоги сохранились не полностью). Как ни странно, Николай Юсупов-младший немало способствовал мифологизации библиотеки. Так, в подготовленном под его руководством издании «О роде князей Юсуповых» содержатся сведения о 30000 томов и 500 эльзевирах<sup>12</sup>, и сведения эти, совершенно фантастические, разумеется, попали во многие научные и популярные издания<sup>13</sup>. Особенно сильное влияние на закрепление мифа могли

---

<sup>9</sup> *Le Cointe de Laveaux G.* Description de Moscou: Contenant tout ce que cette capitale offre de curieux et d'intéressant. Т. 2. М., 1835. Р. 275–286. Указанная характеристика библиотеки осталась без изменений.

<sup>10</sup> П.С[винын]. Историческое описание священнейшего коронования и миропомазания их императорских величеств государя императора Николая Павловича и государыни императрицы Александры Феодоровны, августа в 22 день, и всех предшествовавших и последовавших за оным торжеств и увеселений, в Москве, 1826 года. [Окончание.] // Отечественные записки. 1827. Ч. 32. С. 384.

<sup>11</sup> Подробнее о каталогизации см.: Дружинина Е.В. Усадебная библиотека Н.Б. Юсупова в Архангельском (Из истории книг, посвященных театру) // Книга. Исследования и материалы. Сб. 68. М., 1994. С. 320; Никифорова И.В. Указ. соч. С. 413–414.

<sup>12</sup> [Федоров Б.М., Юсупов Н.Б.]. О роде князей Юсуповых: Собрание жизнеописаний их, грамот и писем к ним российских государей... СПб., 1866. Ч. 1. С. 163.

<sup>13</sup> «Библиотека... состоит из 30000 томов, в числе которых до 500 томов... эльзевировских изданий» (Карнович Е.П. Замечательные богатства частных лиц в России: Экономико-историческое исследование. СПб., 1874. С. 226; последнее переиздание – М., 1992. С. 166); «...Более чем из 30000 томов» (Пыляев М.И. Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. СПб., 1891. С. 279; последнее переиздание – М., 1990. С. 194; Вениаминов Б. [Бенуа А.Н.] Архангельское // Мир искусства. 1904. № 2. С. 37 (30000, 500 эльзевиров); Злотникова И. Архангельское // Советская культура. 1954. 19 июня («до тридцати тысяч томов»); Унанянц Н. Бывали ли вы

оказать прекрасно и на большом количестве источников написанные и неоднократно переиздававшиеся сочинения Е.П. Карновича и М.И. Пыляева<sup>14</sup>.

Благодаря А.Д. Прахову в начале XX века в научный оборот были запущены цифры в 55000 томов<sup>15</sup>. Для российской библиотеки первой трети XIX века подобный объем был совершенно невероятен, однако эта точка зрения также нашла своих сторонников<sup>16</sup>. Этому способствовало то, что автор самого авторитетного до настоящего времени исследования об Архангельском, С.В. Безсонов, не исключал обеих версий и даже подкрепил вторую очень веским на первый взгляд аргументом: он сообщил, что «Юсупов собрал» от 30 до 50000 томов и что «в настоящее время библиотека Архангельского... содержит до 40 тыс. томов»<sup>17</sup>. Мнение исследователя художественных коллекций Юсуповых, искусствоведа С. Эрнста, отдавшего предпочтение сведениям Ж. Лекуанта де Лаво<sup>18</sup>, не получило поддержки в историографии.

Эта магия больших чисел была тем удивительнее, что библиотека Н.Б. Юсупова продолжала существовать обособленно от книж-

---

в Архангельском? // Вечерняя Москва. 1962. 11 августа; *Романовский И.* Архангельское // Вопросы и ответы. [Москва и Подмосковье] 1971. № 8. С. 54.

<sup>14</sup> Весьма вероятно, что именно быстрым распространением этой версии объясняется появление тех же самых 30000 томов в воспоминаниях Е.П. Яньковой (Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово / Изд. подг. Т.И. Орнатская. Л., 1989. С.170) – все-таки ее рассказы дошли до нас в переработке и были опубликованы впервые в 1878 г.

<sup>15</sup> *Прахов А.* Материалы для описания художественных собраний князей Юсуповых // Художественные сокровища России. 1906. № 6. С. 182 (перепечатано: Юсуповский дворец. Дворянские особняки. История рода, усадьбы и коллекции. СПб., 1999. С. 38).

<sup>16</sup> *Соловьева Т.А.* Особняки Юсуповых. СПб., 1995. С. 188. Она также указала, что в библиотеке было более 400 инкунабул, видимо, перепутав их с эльзевирами. Согласно каталогу эльзевиров в библиотеке Архангельского, составленному в начале 1860-х годов, их насчитывалось только 82 тома (*Дружинина Е.В.* Усадебная библиотека Н.Б. Юсупова в Архангельском. С. 320).

<sup>17</sup> *Безсонов С.В.* Архангельское. Подмосковная усадьба. М., 2004. С. 80.

<sup>18</sup> *Эрнст С.* Государственный музейный фонд. Юсуповская галерея. Французская школа. Л., 1924. С. XVI.

ных собраний потомков. Как о старой, отдельной библиотеке (заметим, преимущественно французской), о ней вспоминает посещавший усадьбу в 1880-е годы специально для знакомства с нею князь Владимир Михайлович Голицын<sup>19</sup>. Так, он пишет:

Без преувеличения можно сказать, что все изданное во Франции и отчасти в Италии в течение XVII, XVIII и первых десятилетий XIX веков нашло себе место в юсуповских шкафах, но дальнейшее пополнение их прекратилось со смертью старого князя Юсупова<sup>20</sup>.

Он же сообщает, что число книг (томов) в библиотеке «доходило до семнадцати тысяч»<sup>21</sup>.

Как о самостоятельном книжном собрании, как о библиотеке-памятнике о ней пишет и последний представитель мужской линии рода Юсуповых, известный убийца Г.Е. Распутина, князь Феликс Юсупов граф Сумароков-Эльстон, хотя в том, что не касается непосредственных впечатлений об интерьерах, его справка изобилует грубейшими ошибками – в частности, он пишет о «библиотеке в тридцать пять тысяч томов, среди них пятьсот эльзевиров»<sup>22</sup>.

После революции 1917 года национализации Архангельского и создания в имении музея, а затем и санатория, библиотека была слита с книжными собраниями Архангельского, не входившими в состав библиотеки Николая Юсупова и, видимо, некоторыми другими книжными комплексами, а также лишилась 20–30% своего состава<sup>23</sup>. И тем не менее нынешний фонд редкой книги музея-усадьбы «Архангельское» по-своему уникален, поскольку других частных усадебных библиотек конца XVIII – первой трети XIX века, имеющих столь высокую степень сохранности, в России, пожалуй, больше нет. И использование этой библиотеки для изучения истории

---

<sup>19</sup> Впоследствии московский губернатор (1888–1891) и московский городской голова (1898–1905).

<sup>20</sup> ОР РГБ. Ф. 281 (Сабашниковы). Карт. 18. Ед. хр. 5. Голицын Владимир Михайлович. «Старая Москва». 1-й вариант: «Интеллектуальная жизнь Москвы в 50-х – 60-х годах прошлого [XIX] столетия». Л. 14 об.

<sup>21</sup> Там же. Л. 15. Эти сведения приводит и В.В. Кунин, использовавший неопубликованные записки В.М. Голицына при создании своей книги (Кунин В.В. Библиофилы пушкинской поры. М., 1979. С. 69).

<sup>22</sup> Юсупов Ф. Мемуары: В 2 кн. М., 2002. С. 21.

<sup>23</sup> Дружинина Е.В. Усадебная библиотека Н.Б. Юсупова в Архангельском... С. 321–322.

европейской (и в первую очередь французской) книги в России, в самых разных аспектах – репертуар, апроприация, мифология, – может опираться не только на каталоги, как в большинстве случаев, но и на знакомство с большим массивом конкретных экземпляров именно этого собрания.

Разумеется, первая задача реконструкции состоит в том, чтобы установить репертуар библиотеки Николая Юсупова в Архангельском и отделить экземпляры, входившие в состав этой библиотеки, от тех, что попали в нее позже. По возможности следует также установить круг изданий, входивших в состав других библиотек Н.Б. Юсупова.

Для этого мы располагаем корпусом самых разнообразных источников, которые дают некоторую надежду на успех. Во-первых, это характерные для библиотеки Николая Юсупова книжные ярлыки, сохранившиеся не менее чем на половине всего фонда редкой книги музея-усадьбы «Архангельское». Это самый надежный способ идентификации. Во-вторых, это личная переписка, в которой Н.Б. Юсупов иногда касается книжных сюжетов (частично введенная в научный оборот)<sup>24</sup>; это счета от книгопродавцев (к сожалению, сохранившиеся фрагментарно и еще не до конца изученные)<sup>25</sup>; это экслибрис Юсупова (впрочем, очень редкий), владельческие надписи Юсупова и дарственные надписи ему от других лиц (еще более редкие).

Что касается каталогов юсуповской библиотеки, то мы имеем, по-видимому, полный каталог петербургской библиотеки Юсупова 1800 года<sup>26</sup> (тогда, напоминаем, Архангельское еще не принадлежало Юсупову, а сам он служил и проживал в столице); каталоги библиотеки Архангельского на начало 1830-х годов<sup>27</sup> (скорее всего, полные или почти полные); составленные в 1860-е годы систематический каталог русских книг<sup>28</sup> и карточный каталог, сохранившийся

---

<sup>24</sup> Дружинина Е.В. Князь Н.Б. Юсупов и профессор Л.К. Валькенар... С. 326–349.

<sup>25</sup> В составе дел: РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед. хр. 105, 133.

<sup>26</sup> Государственный музей-усадьба «Архангельское» (далее – ГМУА). Инв. № РК–18965 («Catalogue de la Bibliothèque du Prince Youssouppoff. L'an 1800. St. Pétersbourg»).

<sup>27</sup> РГАДА. Ф. 181. Оп. 12. Ед. хр. 1181–1222.

<sup>28</sup> ГМУА. Фонд рукописей. Ф. 1 (Юсуповы). Ед. хр. 69 («Catalogue de la Bibliothèque du Prince Youssouppoff en son château d'Arkhangelski: Оглавление Отделения русских книг»).

приблизительно на две трети (обнаруженный недавно сотрудницей музея М.Д. Краснобаевой). Имеются также передаточные описи конца 1910-х – начала 1930-х годов<sup>29</sup>, когда из состава фонда редкой книги музея (т. е. преимущественно из библиотеки Юсупова) изъяли несколько тысяч томов для пополнения центральных государственных и некоторых музейных библиотек, а также для антикварной продажи. Впрочем, что из этих книг ранее входило в библиотеку Юсупова, а что в книжные собрания позднейших владельцев, по самим описям установить невозможно; кроме того, многие книги, намеченные к передаче, остались в фондах музея.

Таким образом, восстановление репертуара библиотеки Юсупова в Архангельском на уровне как каталога, так и, в меньшей степени, корпуса конкретных экземпляров – задача в целом вполне посильная. Сотрудниками музея в Общественно-политической библиотеке и в Российской государственной библиотеке найдено уже около сотни принадлежавших Н.Б. Юсупову книг, и эта работа будет продолжена, как и отделение книг, принадлежавших Н.Б. Юсупову, от тех, что ему не принадлежали.

Основные проблемы реконструкции в данном случае, как нам кажется, в другом. И первая из них та, что библиотека Юсупова, находившаяся сначала в Петербурге, затем короткое время в Москве, а затем в Архангельском, была основной, но не единственной и не исчерпывала всех принадлежавших Юсупову книг. Так, не позже конца XVIII – начала XIX в. была создана библиотека в имении Ракитное в Курской губернии. Будучи отделенной от Москвы почти тысячей верст, она, разумеется, функционировала как отдельное собрание и была сравнительно небольшой, не больше тысячи экземпляров<sup>30</sup>. Но важнее другое: параллельно с библиотекой в Архангельском существовала и какая-то библиотека в Москве, причем обе действовали как своего рода сообщающиеся сосуды.

Заметим, что если бы библиотека была вывезена из Москвы в Архангельское целиком, то наверняка вместе с книжными шкафами. Иными словами, их бы не пришлось заказывать заново. Тогда как шкафы в Архангельском изготовлены крепостными мастерами в 1820-е годы.

---

<sup>29</sup> ГМУА. Инв. № 71, 79, 81–НА.

<sup>30</sup> ГМУА. Фонд рукописей. Ф. 1. Ед. хр. 69 («Книги, присланные из Ракитянского имения в Москву»).

Известно, например, что весной, когда Юсупов переезжал на жительство в Архангельское, туда перевозили какие-то книги<sup>31</sup>; осенью, очевидно, они возвращались обратно: дворец зимой, за исключением нескольких комнат, не отапливали, хозяин жил в Москве. Трудно предположить, что совсем без книг. Но о них мы ничего не знаем, каталогов московской части юсуповского книжного собрания у нас не имеется.

Любопытно, что, согласно сведениям уже упоминавшегося Лекуанта де Лаво, в московском доме некоторые залы ремонтировали специально для того, чтобы перевезти туда библиотеку, находившуюся в Архангельском<sup>32</sup>. Возможно, именно с постоянными перевозками туда и обратно связан разброс в мнениях о размерах библиотеки. Так, согласно сохранившимся каталогам начала 1830-х годов, в библиотеке Архангельского насчитывалось несколько более 15000 томов (и эта цифра, кстати, подтверждается отчетом Пейро дю Фейно 1860-х годов)<sup>33</sup>. Возможно, в 1828 г. в Архангельском действительно было, как пишет Лекуант де Лаво, 18000 томов, но после ремонта московского дома Юсупов перевез туда три тысячи, и составленные после этого каталоги зафиксировали только 15000. А понять в полной мере, что представляла собой библиотека в Архангельском, можно только после того, как мы выясним хотя бы приблизительно размер, состав и функции московского собрания.

Вторая проблема состоит в том, что на данный момент мы не имеем однозначного ответа на вопрос, в какой мере библиотека Юсупова – в данном случае уже обязательно уточнение: библиотека в Архангельском – была библиотекой для чтения (его собственного чтения), в какой выполняла функцию репрезентации, а в какой в последние годы его жизни пополнялась просто по инерции, по некогда заведенному порядку. Маргиналии Юсупова на полях – большая редкость, и их отсутствие, разумеется, еще ни о чем не говорит, но отличная сохранность экземпляров многих изданий первой трети XIX века заставляет предполагать, что в значительной степени это была все-таки библиотека не для чтения. С другой стороны, скромнейшие типовые полукожаные переплеты на большинстве приобретений 1810-х – начала 1830-х годов, отказ еще в 1780-е годы от

---

<sup>31</sup> Миллюков А.П. Доброе старое время (Очерки былого). СПб., 1872. С. 96.

<sup>32</sup> [Le Cointe de Laveaux G.] Arkhangelskoye. P. 285.

<sup>33</sup> Никифорова И.В. Указ. соч. С. 414.

использования книжного знака – все это позволяет предполагать, что Николай Юсупов меньше, чем некоторые его современники, стремился к внешним эффектам. Получить ответ о соотношении, так сказать, личного и социального факторов мы сможем, лишь последовательно концентрируя свое внимание на той или иной тематической коллекции и соотнося их с интересами и занятиями Юсупова в этой области в разные периоды его жизни, с одной стороны, и с колебаниями библиотечного канона и моды на определенных авторов и издания, с другой. В целом, как показывает анализ таких небольших и второстепенных тематических коллекций, как военная литература или российское право, Николай Юсупов не стремился к полноте репертуара в тех областях знания, к которым испытывал небольшой интерес, но скорее фиксировал свое внимание к ним ограниченным числом изданий, частью доставшихся по наследству, а частью приобретаемых, видимо, не столько для ознакомления с новинками, сколько для освежения тематической коллекции, для демонстрации окружающим, что его библиотека продолжает жить (и он вместе с нею) и не превратилась исключительно в элемент интерьера.

Третья проблема – так сказать, «культурно-географические» предпочтения, а также библиотечные традиции и авторитетные издания, на которые ориентировался Юсупов при составлении своего книжного собрания. Они могут оказаться важны для уточнения степени самостоятельности Юсупова в приобретении отдельных книг, в формировании тех или иных – особенно второстепенных – разделов своего собрания.

Отмеченный Лекуантом де Лаво интерес Юсупова к Франции действительно имел место и нашел свое отражение в составе библиотеки. Так, в библиотеке около 2/3 книг из 15-20 тысяч томов были на французском языке. Сам по себе этот факт не способен вызвать удивления, доминирование французской книги в библиотеках российских образованных дворян и особенно аристократии того времени – это банальность. Однако франкофилия Юсупова означала не только следование моде, но имела и более глубокие корни – в частности, была продолжением своего рода семейной традиции. Его отец, посланный Петром I за границу, несколько лет учился в Тулонской школе гардемаринов и до конца жизни (он умер в 1759 г.) сохранил интерес к французской литературе, во всяком случае военной. Об этом можно судить, к примеру, по тому факту, что военной литерату-



ры, изданной после 1759 г., в библиотеке Н.Б. Юсупова очень мало, так что почти наверняка она была унаследована им от отца, и эта тематическая коллекция почти исключительно французская. Известен также проект реорганизации Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, которым Борис Юсупов руководил в последние годы жизни. Он написан неизвестным лицом по-французски и имеет пометы Бориса Юсупова, также на французском языке<sup>34</sup>.

Некоторое представление о том, на какую традицию ориентировался Юсупов, может дать корпус каталогов, библиографий и пособий по составлению библиотек, сохранившийся в его библиотеке. Это почти исключительно французские издания<sup>35</sup>; лишь несколько русских и итальянских и одно немецкое.

Французская традиция явно ощущается и в каталогах библиотеки самого Юсупова, во всяком случае в каталоге библиотеки Архангельского начала 1830-х годов, хотя прямых аналогов ему мы пока не нашли, тем более что он представляет собой набор тетрадей, порядок которых не всегда очевиден. Сложнее обстоит дело с каталогом петербургской библиотеки 1800 года: в нем разделы сгруппированы в своего рода кластеры, причем первым идет кластер «История, политика, мемуары, юриспруденция», а вторым «Литературная история академий, энциклопедии, словари», третьим же «Романы, поэзия, изящная словесность, театр». Любопытно, что совершенно нет разделов философии и теологии. Последний представлен собирательным разделом «Библии и рукописи»

И тот и другой каталог, как правило, разбиты лишь на крупные разделы, что неудивительно для каталога 1830-х годов, поскольку он был одновременно и топографическим: книги волей-неволей

---

<sup>34</sup> [Федоров Б.М., Юсупов Н.Б.] Указ. соч. Ч. 1. С. 111–129.

<sup>35</sup> *Formey S.* Introduction générale aux Sciences, avec les conseils pour former une bibliothèque peu nombreuse mais choisie. 5-e éd. Amsterdam, 1764 (инв. № РК 12858); *Osmont J.B.L.* Dictionnaire typographique, historique et critique des livres rares... Т. 1. Paris, 1768 (инв. № РК 12933–12934); *Le Prince N.T.* Essai historique sur la bibliothèque du roi et sur chacun des dépôts, qui la composent, avec la description des bâtimens, et les objets les plus curieux à voir dans ces différens dépôts. Paris, 1782 (инв. № РК 12827); *Brunet J.Ch.* Manuel du libraire et d'amateur de livres, ou Nouveau dictionnaire bibliographique. Т. 1–4. Paris, 1814 (инв. № РК 12866–12869); *Peignot G.* Manuel du bibliophile, ou Traité du choix des livres... Т. 1–2. Dijon, 1823 (3 экз. – инв. № РК 12909–12910, 12920–12921, 12944–12945) и др.

приходилось подбирать по форматам, и вводить дробную классификацию в таком случае было не всегда возможно. В каталоге 1800 года жесткая группировка по форматам отсутствует.

О том, насколько сложно библиотека могла встраиваться Юсуповым в социальные коды, может свидетельствовать следующий эпизод, на первый взгляд, совершенно курьезный. В 1808 г. библиотека Николая Юсупова, которой заведовал француз Бенуа, была размещена в Москве в специально построенном флигеле, называвшемся Татарским домиком. Прадед Юсупова был мусульманином и татарин, и известно, что на рубеже веков сам Юсупов предпринимал определенные усилия для введения восточных элементов в систему собственной социальной репрезентации и татарского – в язык высокой культуры<sup>36</sup>; поэтому трудно удержаться от мысли, что соединение в одной точке не далекого турецкого или китайского, а почти туземного для России «татарского» строения с преимущественно французской библиотекой внутри и с французом во главе было демонстративным эстетическим и социальным ходом в том же направлении. На наш взгляд, данный факт свидетельствует, что франкофилия Н.Б. Юсупова отнюдь не была всепоглощающей и вместе с тем поверхностной, а значит, являлась тем более продуманной и прочувствованной. К сожалению, существовал этот ансамбль недолго: наступил 1812 год, и франко-русский диалог принял чрезвычайно интенсивные формы, в результате чего книги были эвакуированы в Астрахань, Татарский домик сгорел, а библиотекарь Бенуа исчез без следа.

---

<sup>36</sup> *Боленко К.Г.* «Русский вельможа, европейский grand seigneur и татарский князь» Н.Б. Юсупов: к вопросу о самоориентализации российского дворянства в последней трети XVIII – первой трети XIX вв. // *Ab Imperio*. 2006. № 3. С. 161–216.

Сергей Зенкин

## Мотив сакральной книги во французской литературе XIX века

Сакрализация культуры, характерная для идеологии романтизма, не могла не коснуться культуры словесной. Наряду с хорошо изученной сакрализацией Поэта или Писателя<sup>1</sup>, литература романтической и постромантической эпохи нередко создает священный, волшебный ореол и вокруг книги. Ниже я попытаюсь наметить некоторые особенности и проблемы этого процесса.

Сакрализация книги может пониматься в разных смыслах. На самом очевидном уровне она проявляется в том, что в литературе упоминаются (изображаются) книги, содержащие традиционно священные тексты, – например, Библия или же, в регистре «негативного сакрального», колдовские книги (*grimoires*); нередко писатели-романтики именно священным книгам уподобляют свои реальные сочинения или воображаемые, идеальные творческие замыслы. Бывает также, что книга, порой и содержащая священный текст, получает особое сакральное достоинство благодаря волшебным качествам, которые она проявляет по ходу повествования. Наконец, в некоторых особо любопытных случаях сакральность книги создается прямо на наших глазах, благодаря определенному поведению людей по отношению к ней – здесь литературные *знаки сакральности* сменяются или же дополняются *сакральными практиками*, изучение которых относится к ведению уже не филологии, а социологии.

Социология религии уже давно установила, что сакральное достоинство существует не как отвлеченное качество, не как абстрактная схема, а лишь как некое квазиматериальное дополнение, налагаемое на материальную реальность объекта (отчего оно часто

---

<sup>1</sup> См.: *Bénichou P. Le sacre de l'écrivain. Corti, 1973.*

символизируется в виде текучей субстанции-маны, оскверняющего пятна, очищающего омовения и т. п.)<sup>2</sup>. Соответственно и сакральная книга, в представлении писателей романтической эпохи, – это всегда целостный материальный объект, а не идеальный, отвлеченный от своего материального носителя текст. Романтическое воображение предстает как реакция на процесс стандартизации печатных изданий и десакрализации реально обращающихся в обществе книг, особенно сильно проявившийся в XVIII в.<sup>3</sup>. Романтическая книга – не аллографический текст, а автографическое произведение искусства и религии, артефакт<sup>4</sup>.

Материально-телесная природа сакральной книги хорошо видна в сказочных и фантастических сюжетах, где книга как волшебный предмет оказывается непосредственным отражением, магическим отпечатком телесной фигуры человека. Возьмем для примера два произведения, созданных за пределами Франции.

В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1799–1801) есть эпизод, где юный герой листает книги в пещере таинственного знатного отшельника. Среди этих старинных манускриптов (существенно, что они именно рукописные, связанные с интимной энергией пишущего тела) ему попадает «книга, написанная на чужом языке, который показался юноше похожим на латинский и на итальянский [...] Книга не имела заглавия, но он нашел в ней несколько картинок; они показались ему удивительно знакомыми, а приглядевшись с вниманием, он обнаружил среди других фигур свое собственное изображение. Генрих испугался, не поверил своим глазам, но, продолжая глядеть, уже не мог более сомневаться в полном сходстве. И уж совсем не поверил он своим глазам, когда вскоре увидел на другой картинке пещеру, а в ней отшельника, старика и подле них себя [...] Последние картинки были темны и непонятны; но с восторженным изумленьем обнаружил он многие образы из

---

<sup>2</sup> См.: *Durkheim E.* Les formes élémentaires de la vie religieuse. PUF, 1998 [1912]. P. 270–271, 284 sq.

<sup>3</sup> См.: *Шартье Р.* Письменная культура и общество. М., Новое издательство, 2006.

<sup>4</sup> О соотношении текста и артефакта в культуре романтизма в связи с идеей культурной относительности см.: *Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2003. С. 47–58; *Zenkine S.* Le relativisme culturel: archéologie d'une idée // *Romantisme*. 2001. № 114. P. 36–38.

своего [ранее виденного] сна»<sup>5</sup>. Сохраняя свою материальную конкретность, книга становится зеркалом судьбы, закрепляющим не только реальные образы присутствующих людей, но и пророческие образы сновидения. Существенно, что все это происходит именно благодаря визуальным образам, в то время как текст книги, написанный на незнакомом языке, выключен из процесса восприятия. Священная книга – а книга, листаемая Генрихом, несомненно сакральна и недаром она хранится в жилище святого отшельника – дает непрерывно-образное, а не дискретно-текстуальное сообщение о мире и человеке, в соответствии с общей континуальной природой сакрального.

На противоположном, трагическом полюсе романтического мироощущения располагается эпизод из «Страшной мести» Н.В. Гоголя (1832), где действие также происходит в пещере схимника – к нему врывается колдун, требуя молиться за себя:

Святой схимник перекрестился, достал книгу, развернул и в ужасе отступил назад и выронил книгу: «Нет, неслышанный грешник! нет тебе помилования! беги отсюда! не могу молиться о тебе! [...] Гляди: святые буквы в книге налились кровью... Еще никогда в мире не бывало такого грешника!»<sup>6</sup>

Хотя в этом случае священная книга пророчит не заманчивые чудеса, а ужасные бедствия (одно из которых свершается немедленно: разъяренный колдун убивает схимника), процесс магического взаимодействия тот же самый: кровавые преступления, которыми осквернен колдун, материально проступают на страницах книги, при этом ее текст опять-таки исключается из понимания – отшельник не может его читать, вместо членораздельных писем он видит текучую жидкость, кровь, в самых различных традициях расцениваемую как сакральная субстанция по преимуществу.

Для французской литературы XIX века мотив волшебной книги – по крайней мере, в составе волшебного или мистериального сюжета – является скорее маргинальным. Так, Теофиль Готье в ранней поэме «Альбертус, или Душа и грех» (1831) описывает намеренно стереотипный интерьер жилища ведьмы, где фигурируют, помимо

---

<sup>5</sup> Избранная проза немецких романтиков. Т. 1. М.: Худож. лит., 1979. С. 272. Перевод З. Венгеровой. Таинственный язык, как выясняется далее, – провансальский.

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Избранные произведения. М.: ОГИЗ, 1946. С. 72.

прочего, колдовские книги; Жерар де Нерваль в ранней вариации на тему легенды о Фаусте – незаконченной драме «Никола Фламелъ» (1831) – заставляет героя в гневе уронить на пол раскрытую на столе библию, после чего в комнату немедленно входит таинственный незнакомец – бес-искуситель. В обоих случаях книга фигурирует как материальный предмет (декоративный или магический), ее текст значим лишь постольку, поскольку предвещает ее волшебное применение; в «Никола Фламеле» Священное писание было открыто как раз на странице Евангелия (Лк 4:5, Мф 4:8), где говорится о том, как дьявол «возвел [Иисуса] на высокую гору и показал все земные царства»<sup>7</sup>, т. е. этим текстом прямо предвещается приход искусителя и поругание самой Библии, сброшенной со стола. В обоих случаях книга также соотносится с телом своего владельца: ведьма Вероника у Готье использует ее наряду с другими волшебными средствами для перевоплощения, алхимик Фламелъ у Нерваля выражает своим святотатственным жестом свою готовность встретиться с дьявольским соблазном. Тем не менее оба мотива играют частную роль в развитии интриги и не заключают в себе обобщенно-символического смысла.

Затруднение, которое испытывали французские писатели при использовании мотива сакральной книги, было связано с тем, что именно во Франции в XIX в. была четко осознана – притом в художественной форме – неизбежность *десакрализации* книги в новоевропейской культуре. Имеется в виду знаменитая глава II пятой книги «Собора Парижской богородицы» Гюго (1831) – «Это убьет то». Продолжая историсофскую рефлексию Просвещения<sup>8</sup>, Гюго в этом философско-эссеистическом отступлении обосновывает неизбежность смены средневекового зодчества новоевропейским книгопечатанием в роли центра духовной жизни общества. «Каждая цивилизация начинается с теократии и заканчивается демократией»<sup>9</sup>, и эта эволюция привела к концу культуру готических соборов: «Итак, вплоть до Гутенберга зодчество было преобладающей фор-

<sup>7</sup> *Nerval G. de. Œuvres complètes. T. 1. Gallimard, 1989. P. 319 (Bibliothèque de la Pléiade).*

<sup>8</sup> См.: *Шартье Р.* Цит. соч. С. 18–27, с анализом воззрений Вико, Кондорсе и Мальзерб на эволюцию письма как фактор прогресса и раскрепощения людей.

<sup>9</sup> *Гюго В.* Собор Парижской богородицы. М.: Правда, 1955. С. 191. Перевод Н.А. Коган.

мой письменности, общей для всех народов»<sup>10</sup>, но с изобретением книгопечатания «зодчество развенчано. Каменные буквы Орфея заменяются свинцовыми буквами Гутенберга»<sup>11</sup>, и это событие расценивается писателем как «зародыш всех революций»<sup>12</sup>, т. е. эпохальный момент в процессе демократизации европейского общества.

Существенно, что хотя Гюго признает за книгопечатанием столь же великую культуuroобразующую роль, как за зодчеством в более раннюю эпоху, хотя он готов усматривать в нем своего рода священное достоинство («роду человеческому принадлежат две книги, две летописи, два завета – зодчество и книгопечатание, Библия каменная и Библия бумажная»)<sup>13</sup>, – все же победу печатной книги он объясняет ее характерно *профанными* качествами: дешевизной, не-уникальностью, легковесностью. «Книга создается так быстро, она так дешево стоит, и ее так легко распространить!»<sup>14</sup> Сакральные предметы стоят дорого, они уникальны и потому обладают аурой, которую, по мысли Вальтера Беньямина, отнимает у произведений искусства их техническая воспроизводимость. Соответственно аналогом сакрального архитектурного сооружения – все равно, божьего собора или богоборческой Вавилонской башни – выступает у Гюго не отдельная книга (она может быть мелкой, незначительной, как романы писателя-ремесленника Ретифа де ла Бретона), а лишь литература в целом, создаваемая общими усилиями многих авторов. В этом мировом здании печати<sup>15</sup> особенно выделяются коллективные издания – словари и газеты: «Восемнадцатый век дал “Энциклопедию”, эпоха революции создала “Монитёр”»<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Там же. С. 195.

<sup>11</sup> Там же. С. 197.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же. С. 203, с поправками в переводе. Любопытно, что общей метафорой, позволяющей писателю сблизить и противопоставить два «искусства», является все же именно книга, «Библия». Именно книга, а не здание образует универсальный метаязык описания культуры, которым пользуется Гюго, даже когда воспекает красоту здания.

<sup>14</sup> Там же. С. 202.

<sup>15</sup> Образ, предвещающий «Вавилонскую библиотеку» Борхеса; возможно, само название этой борхесовской новеллы отсылает именно к метафоре печати – по словам Гюго, «второй Вавилонской башни рода человеческого» (там же. С. 205).

<sup>16</sup> Там же.

Итак, «это убивает то», книгопечатание убивает зодчество в том же смысле, в каком современная цивилизация «убивает» религию, «расколдовывает» мир, десакрализует культуру (собственно, само понятие культуры формируется именно как осознание этой десакрализации, отмежевания светской культуры от религии). Ни «Энциклопедия» с ее принципом внерелигиозного, научно проверяемого знания, ни тем более газеты XIX века с их фельетонной болтовней не обладают даже в малой степени сакральным потенциалом романских или готических соборов.

Отдавая приоритет сакральным формам культуры перед профанными, романтическая литература в лице Гюго хоть и признает историческую победу книги, но в то же время ностальгически вглядывается в старинное искусство зодчества. Как известно, Гюго посвятил не только роман «Собор Парижской богоматери», но и ряд стихотворений защите памятников средневековой архитектуры; напротив того, мотив книги в его поэзии редок и по большей части служит метафорой чего-то другого – например, сакрализованной природы<sup>17</sup>. Сходным образом и младший последователь Гюго – уже упомянутый Теофиль Готье – создает в ранней новелле «Элиас Вильдманштадиус» (1832) портрет романтического энтузиаста, страстного поклонника средневековья, который «не допускал в свою библиотеку ни одной печатной книги, разве что напечатанной готическим шрифтом; ибо он ненавидел изобретение Гутенберга так же, как и изобретение артиллерии»<sup>18</sup>; зато он живет в интимном, буквально телесном родстве со средневековым собором, которое эпиграф из Гюго уподобляет родству между Квазимодо и собором Парижской богоматери<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Ср. пьесы I, III и III, III из книги «Созерцания» (1857): в первом из них речь идет, собственно, не о книге, а о священном слове, на мысль о котором наводит поэта чтение («Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu»), а во втором поэт отвергает реальную книгу ради «книги земли» («Je lisais. Que lisais-je? Oh! le vieux livre austère, / Le poème éternel! – La Bible? – Non, la terre»). – *Hugo V. Les Contemplations. Livre de poche*, 1965. P. 39, 162.

<sup>18</sup> *Gautier Th. Romans, contes et nouvelles. T. 1. Gallimard, 2002. P. 148 (Bibliothèque de la Pléiade).*

<sup>19</sup> Подробный анализ этой новеллы см.: *Zenkine S. Elias Wildmanstadius, un corps dans la culture // Théophile Gautier, conteur et nouvelliste. Mélanges offerts à Claudine Lacoste-Veysseyre. Montpellier, 2006. P. 45–54 (Bulletin de la Société Théophile Gautier, n° 28).* Любопытную романтическую фантазию на тему сакрализации рукописной книги можно найти в романе Жорж Санд



Современная, тиражируемая печатным станком книга видится писателям-романтикам как профанный объект *par excellence*, оторванный от телесного опыта ручного письма и сближающийся с бросовым многословием газет, в которых как раз в этот период стали впервые печататься многие художественные тексты, особенно романы-фельетоны. Тем интереснее, что через весь XIX век проходит и обратная тенденция – рассматривать некоторые книги как аналог священных. Происходя от литературной теории немецкого романтизма, она проявилась, в частности, в настойчивых попытках французских романтиков (Балланша, Ламартина, Кине) создать грандиозный цикл эпических или мистериальных поэм, воплощающих судьбу всего человечества. Иногда такое стремление могло принимать не чисто художественные, а выраженные религиозные формы – например, у сенсимонистов, образовавших религиозную секту и удалившихся весной 1832 г. в пригородный «скит» на Менильмонтанском холме, дабы коллективными усилиями создать там «Новую книгу», замену христианского Священного писания<sup>20</sup>. В других случаях к сакральной традиции отсылает скорее название книги, чем ее содержание: так обстоит дело, в частности, с «Библией человечества» (1864) Жюль Мишле и с незавершенным циклом романов Эмиля Золя «Четыре евангелия» (1899–1903). В ряду фактов, подтверждающих ту же тенденцию, стоит и знаменитое признание Гюстава Флобера (в письме к Луизе Коле от 16 января 1852 г.): «Что кажется мне прекрасным, что

---

«Спиридион» (1839), герои которого, монахи-мистики, тайно извлекают из гроба бывшего настоятеля монастыря несколько драгоценных старинных рукописей, пролежавших там много десятилетий. Загробные тексты носят религиозный характер: один из них – это евангелие от Иоанна, другой содержит ни много ни мало пророчество об исторической судьбе христианства. Однако их святость обеспечивается не только текстуальным содержанием, но также удаленностью во времени и связью с человеческим телом – живым телом писавших их людей (среди которых сам Иоахим Флорский и легендарный основатель монастыря, где происходит действие) и мертвым телом их «хранителя».

<sup>20</sup> См.: *Le Livre nouveau des Saint-Simoniens* / Ed. par Philippe Régner. Tusson: Du Lérot, 1996. Историко-культурную интерпретацию проекта «Новой Книги» сенсимонистов см.: *Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры. С. 67–103; *Zenkine S.* L'utopie religieuse des Saint-Simoniens: le sémiotique et le sacré // *Etudes saint-simoniennes* / Sous la direction de Philippe Régner. Presses universitaires de Lyon, 2002. P. 33–60.

я хотел бы написать, – это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама по себе, внутренней силой стиля, как земля держится в воздухе без всякой опоры...»<sup>21</sup>. Двусмысленность французского предлога *sur* («книга ни о чем» / «книга ни на чем») и мотив «земли», которая «держится в воздухе без всякой опоры», позволяют усматривать в этой поэтической мечте зрительный образ книги как сферического (подобного планете), витающего в пространстве волшебного предмета.

Чтобы показать некоторые механизмы такой сакрализации книги в культуре XIX века, я кратко разберу ниже два произведения, одно из которых относится к первой половине столетия, а второе – к его концу. При всех различиях этих произведений (достаточно сказать, что первое реально написано, а второе осталось главным образом в виде замысла) и при отсутствии какой-либо прямой генетической связи они содержат любопытные сближения.

Первое из этих произведений – новелла Шарля Нодье «Франциск Колумна» (1844), одна из его «библиофильских новелл»<sup>22</sup>, сюжет которых связан с перипетиями поисков некоей старинной книги (сам Нодье был, как известно, страстным библиофилом)<sup>23</sup>. Если жанр другой библиофильской новеллы Нодье – «Библиоман» (1831) – это трагикомический анекдот, сближающийся с «физиологическими очерками», то «Франциск Колумна» являет собой более оригинальную структуру благодаря монтажу нескольких повествований *en abîme*.

Новелла состоит из трех текстов – двух присутствующих и одного отсутствующего. В первом, обрамляющем повествовании рассказ-

---

<sup>21</sup> Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма, статьи. Т. 1. М.: Худож. лит., 1964. С. 161.

<sup>22</sup> Содержащийся в ней вставной рассказ (см. о нем ниже) имеет подзаголовок «Библиографическая новелла». Русский перевод В.А. Мильчиной цитируется ниже в скобках в тексте статьи, по изданию: *Нодье Ш. Читайте старые книги: Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении*. Т. 1. М.: Книга, 1989. С. 51–76. О «библиофильских новеллах» Нодье см. во вступительной статье В.А. Мильчиной к указанному изданию (с. 5–32).

<sup>23</sup> Впоследствии тот же сюжет был использован – возможно, даже сознательно спародирован – в повести Жерара де Нерваля «Анжелика» (из сборника «Дочери огня», 1854), где поиски неуловимой книги перемежаются и фактически подменяются пересказом другого сочинения, попавшего в руки автора-фельетониста, от которого безотлагательно требуется материал для публикации.

чик-коллекционер вместе с коллегой аббатом Лоурихом (то ли немцем, то ли австрийцем) посещает букинистическую лавку в итальянском городе Тревизо и обнаруживает там ценный экземпляр: издание книги «Гипнеротомахия», выпущенное Альдом Мануцием в 1499 г. Находка сопровождается целым рядом безденежных сделок: сначала ученый аббат неосторожно бьется об заклад со своим другом, что в лавке ни за что не найдется этого издания, потом, проиграв спор, он уже сам на пари выигрывает книгу у невежественного букиниста, назвав ему по памяти первые буквы всех глав сочинения (их легко было запомнить, так как они образуют латинскую подпись автора), и наконец, чтобы не обижать торговца – одновременно еще и журналиста, редактора местной газеты, – он расплачивается с ним «натурой», рассказав историю автора найденной книги, каковой рассказ срочно пойдет в печать в качестве недостающего газете литературного фельетона. В итоге драгоценная альдина попадает как бесплатный приз к рассказчику новеллы: «...книга великолепна... и вдобавок досталась мне весьма недорогой ценой!» (с. 76).

Второй, обрамленный текст новеллы образован той самой историей автора старинной книги – Франческо Колонны (или, по-латыни, Франциска Колумны), молодого художника-итальянца XV века, который, по версии Нодье, был последним потомком пришедшего в упадок прославленного рода и окончил свои дни, удалившись в монастырь от любви к знатной девице по имени Полия ди Поли, недоступной ему из-за разницы состояний. Центральный эпизод рассказа образует объяснение в любви между Франческо и Полией, незадолго до пострига юноши; оба молодых людей с благородным целомудрием избегают прямого выражения своих чувств и обмениваются признаниями лишь в косвенно-предположительном модусе – «... Что сказали бы вы, Франческо, если бы она [...] предложила вам свою руку? – [...] Я бы отверг ее [...]. Какой было бы дерзостью воспользоваться милостями фортуны, ведь мой удел – безвестность и нищета» (с. 69), и т. д. Плодом тайного духовного брака между ними становится книга, сочиненная монахом Франциском и изданная после его смерти Альдом Мануцием на деньги Полии, которая сохранила верность своему возлюбленному.

Третьим, подразумеваемым текстом новеллы Нодье является как раз текст этой книги – «Гипнеротомахия», т. е. «Любовная борьба во сне», или, как принято ее называть в позднейшей традиции, «Сон Полифила» («Полифил» значит «любящий Полию»). В этой книге

«видения, навеянные талантом и любовью», изложены в «обширном и странном» повествовании, в «смутной форме сна» (с. 72), на причудливом итало-латинском наречии; в этой книге «религиозные убеждения христианина странным образом сплелись [...] с художественными пристрастиями язычника» (с. 61) и подробно описывается небывалая, отсутствующая в современной реальности «архитектура, которая возводит богам памятники, служащие величественными посредниками между небом и землей» (с. 60). Нодье лишь намеками сообщает о содержании и форме этого сочинения – одного из самых знаменитых и загадочно-эзотеричных текстов итальянского Возрождения<sup>24</sup>, излагающего инициатические приключения Полифила и Полии (в частности, их паломничество на остров Венеры) в форме языческого сновидения среди грандиозных воображаемых зданий.

Нодье, таким образом, применяет сложную, многоступенчатую стратегию сакрализации книги. Во-первых, эта книга (как известно наиболее образованным из его читателей и как он намекает остальным) уже в своем тексте несет религиозное содержание – причем довольно двусмысленное, так как написана католическим монахом, но воспекает языческие божества и культы; во-вторых, исключительный, жертвенный характер носит история ее автора и его подруги, чья верность и целомудрие сближаются с религиозной аскезой (и в самом деле «легко», как подчеркивает Нодье (с. 71), переходят в нее, после того как Франческо принимает постриг); в-третьих, текстуальное содержание книги оккультуруется, сообщается лишь в форме намеков или отрывочных цитат (обсуждается перевод заглавного слова «Гипнеротомахия», обыгрывается акронимическая структура инициалов глав), зато подробно описывается, подвергается профессиональному библиофильскому осмотру ее материальная внешность; в-четвертых, в качестве материального объекта эта книга, с одной стороны, очень ценна (как и все альдины), а с другой стороны, переходит из рук в руки не за деньги, а в ходе дарственно-игрового обмена – через пари или в обмен на исторический рассказ, – что опять-таки выводит ее из разряда профанных товаров и сближает с возвышенными предметами, не имеющими денежного эквивалента и приобретаемыми лишь при условии, что человек ставит

---

<sup>24</sup> О его авторе нет достоверных данных: имя «брат Франциск Колумна», зашифрованное инициалами его глав, могло в реальности принадлежать целому ряду лиц; идентификация, предлагаемая Нодье, является вымыслом.

на кон всю свою личность. Сакральная энергия, излучаемая сочинением Франциска Колонны через два опосредующих нарративных уровня, сближается с энергией телесно-эротической – энергией любовной страсти двух молодых людей XV века, сублимированной в их псевдожитийной биографии и озаряющей бесполой мир эрудитов XIX века, все желания и помыслы которых направлены на книги-фетиши. Наконец, если учитывать «архитектурное» содержание «Сна Полифила», то получается, что эта энергия в неоплатоническом духе проходит через три нисходящие культурные формы, в общем и целом согласно схеме, которую наметил Гюго в «Соборе Парижской богородицы»: от зодчества в воображении Франциска – через его написанную и напечатанную книгу<sup>25</sup> – к газетному фельетону, излагающему более или менее вымышленную историю этой книги.

Второе произведение, о котором пойдет речь, – знаменитый замысел Стефана Малларме, на протяжении нескольких десятилетий не раз говорившего, что работает над великой Книгой, которая должна стать «орфическим истолкованием Земли»<sup>26</sup>. Об этом так и не осуществленном проекте написано много<sup>27</sup>; не вдаваясь во все аспекты его истории, я попытаюсь лишь кратко описать его как проект сакрализации.

Едва ли не самое странное в чаемой Книге Малларме – то, что мы почти ничего не знаем о ее *содержании*. Жак Шерер, опубликовавший в 1957 г. относящиеся к этому замыслу рукописные материалы<sup>28</sup>, признавал, что в большинстве из них речь идет об общей

<sup>25</sup> Значимость акта печати специально подчеркивается в сцене, где Полия приносит рукопись своего покойного возлюбленного типографу Альду Мануцию: «...я бы хотела, чтобы вечную жизнь этой рукописи даровал типографский станок» (с. 75).

<sup>26</sup> Письмо П. Верлену, 16 ноября 1885 г. – *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе [двуязычное издание]. М.: Радуга, 1995. С. 411.

<sup>27</sup> Последние большие исследования с подробной библиографией: *Venot E. Mallarmé et le mystère du «Livre»*. Champion, 1998; а также оставшаяся мне недоступной диссертация Паскаля Дюрана, защищенная в Льежском университете.

<sup>28</sup> *Scherer J. Le « Livre » de Mallarmé: Premières recherches sur les documents inédits*. Gallimard, 1957. (Далее ссылки на это издание даются в скобках в тексте статьи; при отсутствии специальных указаний они отсылают к тексту рукописи Малларме, а с указанием «предисловие» – к пространной вступительной статье Ж. Шерера). Релевантность опубликованных материалов неоспорна: неясно их происхождение (в частности, почему и как они

структуре грядущего произведения, о способах его материальной реализации, даже о весьма своеобразном «бизнес-плане» его публикации, но только в очень малой мере – о его тематике. Можно лишь в общем предполагать (скорее по некоторым прижизненным заявлениям Малларме, чем по этим посмертно напечатанным заметкам), что его Книга должна была носить мистико-мифологический, священный характер, наподобие таких опубликованных текстов поэта, как «Полдень фавна» и особенно «Игитур». Во всяком случае, в заметках к замыслу Книги постоянно упоминаются сакральные жанры словесности – Мистерия и Гимн, а также и слово *sacré*, прилагаемое к самой книге и к различным ее элементам<sup>29</sup>.

Сдержанно высказываясь о текстуальном содержании будущей книги, Малларме зато очень подробно планирует ее материальную форму. Текст Книги как бы выворачивается наизнанку, его виртуальные внутренние отношения между словами, образами и т. д. заменяются внешне-материальными конструкциями книги как вещественного «блока»<sup>30</sup>. Книга-текст уступает место книге-артефакту, дискретную форму которого Малларме тщательно рассчитывает – в буквальном смысле слова, так как его заметки полны арифметических выкладок: сколько в Книге должно быть томов, сколько в каждом из них страниц, какое число «форм» и «жанров» должно в них комбинироваться, и т. д. Можно предположить – хотя, взятая сама по себе, данная гипотеза уязвима и поддерживается лишь другими обстоятельствами, о которых ниже, – что в этой одержимой страсти сказывалось представление о числовой магии, позволяющей придать Книге особую силу и совершенство исключительно благодаря соблюдению тщательно высчитанных пропорций.

---

уцелели от сожжения, которому подверглись, по воле самого поэта, другие его бумаги после смерти), неясно, все ли они относятся к одному и тому же замыслу; в любом случае это не завершенные тексты и даже не черновики произведения, а лишь подготовительные заметки, из которых трудно делать далеко идущие выводы.

<sup>29</sup> «Итак, Книга должна была превзойти по своему сакральному качеству германскую мифологию Вагнера и стать настоящим современным культом, культом всемирной и окончательной религии», – заключает современный исследователь (*Benoit E. Op. cit. P. 19*).

<sup>30</sup> «И книга для такого читателя представляет собой чистый блок – прозрачный – он читает внутри него...» (с. 43). Ср. замечания Ж. Шерера о родстве этого мотива «блока» с мотивом «надгробья» в сонете Малларме «Надгробье Эдгара По» (с. 54, предисловие).

Вторым важным качеством Книги является ее комбинаторная подвижность. В заметках Малларме она характеризуется как «подвижный манускрипт» (с. 52), как «один и тот же экземпляр с десятком различными интерпретациями [traductions]» (с. 111); «страницы, подвижные для меня, являются фиксированными по отношению к толпе» (с. 112). Судя по всему, поэт имел в виду какую-то сложную процедуру варьирования и перестановки текстов-«страниц», образующих его Книгу, что создаст у публики иллюзию многообразия, тогда как в действительности («для меня») это лишь результат комбинаторных операций с одним и тем же сравнительно небольшим текстом. Легко заметить, что такая программа комбинаторной реинтерпретации соотносится с каббалистической практикой толкования Библии, которая интересовала Малларме наряду с другими оккультистскими традициями.

Со сказанным связана третья особенность будущей Книги: она должна реализовываться прежде всего в устной форме, как публичное «чтение». Процедура этого чтения разрабатывается поэтом с такой же математической точностью, как и числовые соотношения самой Книги: фиксируется количество слушателей, обстановка помещения, число стульев, соответствующее числу страниц<sup>31</sup>, фигура «оператора», т. е. чтеца, которым должен стать сам Малларме, но который не должен называться «автором», и т. д. Произведение поэта разыгрывается на домашней, но отнюдь не импровизированной сцене, текст материализуется, превращаясь в театральное представление (соответственно и среди жанров, долженствующих сочетаться в ней, собственно литературные жанры систематически соседствуют с театральными), образуется «тождество Книги и Пьесы» (с. 129). Необходимость соотнести абстрактный текст книги с живым телесным присутствием «оператора» (жреца, священника) опять-таки указывает на сакрально-обрядовый характер существования Книги, о которой мечтает Малларме<sup>32</sup>.

Наконец, в-четвертых, публичные чтения Книги должны, по мысли поэта, стать лишь первой ступенью в процессе ее распространения. Немногие «избранные», присутствующие на чтениях и

---

<sup>31</sup> «...одно место равно одной странице, один сеанс – одному тому» (с. 138).

<sup>32</sup> По замечанию Э. Бенуа, «характеризуя подлинное отношение к своему произведению, Малларме опирается на ритуал мессы [...] “Операция” – это Литургия» (*Benoit E. Op. cit. P. 125*).

платящие значительную сумму денег за билет, должны своим авторитетом гарантировать высочайшее качество книги; а далее она печатается огромным тиражом по самой дешевой «народной» цене, и за счет прибылей от этого массового издания будут возмещены расходы первых слушателей: «это как бы заем» (с. 62). Малларме задумывал что-то вроде финансовой пирамиды, впрочем создаваемой в самых честных и благородных целях, дабы утвердить в обществе абсолютно совершенное произведение слова, которое он собирался создать. Такое произведение, потребляемое в разных формах «элитой» и «массой», циркулирует в культуре по схеме двух отдельных контуров – эзотерического и экзотерического. В первом из них имеет место уникальный личностно-телесный контакт «оператора», представляющего публике «подвижный манускрипт», с избранными зрителями спектакля, во втором – безлично-массовая множественность книги как стандартно-тиражируемого изделия. Правда, даже на этом массово-индустриальном этапе своего бытования Книга отличается своим вечным структурным совершенством от эфемерно-случайной Газеты, которую Малларме противопоставлял ей, однако опасно сближается с нею своей общедоступностью, откуда один шаг до профанации.

Проект Книги, созданный Малларме, производит – особенно в отсутствие сколько-нибудь надежных и внятных сведений о содержании этой книги – странное впечатление возвышенного шарлатанства, и этот эффект вытекает из идеи искусственной сакрализации, которую в нем предполагалось реализовать. Собственно, сходную структуру имеет и все литературное творчество Малларме – собрание по большей части легковесных, «малосодержательных» по тематике, хотя и крайне усложненных по форме стихотворений на случай, которые образуют экзотерическую оболочку для тайного, мистериального, собственно сакрального творчества, в основном оставшегося не завершенным и не опубликованным при жизни автора («Игитур», «Иродиада» и т. д.).

Поскольку в проекте Малларме высшее достоинство Книги не эманурует из священного внутреннего центра наподобие божественного откровения, а конструируется сложными «операциями», осуществляемыми во внешне-профанном пространстве практики (числовыми расчетами, комбинаторикой, обрядовым спектаклем, сегрегацией публики на «избранных» и «массу»), этот проект, как и примеры, рассмотренные выше, подтверждает и иллюстрирует собой



социальную, рукотворную сущность сакрального<sup>33</sup>. Происходит как бы переключение источника священной энергии – она истекает не из трансцендентной божественной инстанции, а из контакта с любящим, творящим, представляющим себя на сцене человеческим субъектом, который создает священный объект из любых подручных средств. Такова, собственно, и архаическая, до-божественная концепция сакрального, возникающего благодаря магическим, дарственным, жертвенным и т. п. практикам людей. Аналогом этих практик становится в современной культуре искусство, в том числе искусство слова и словесного вымысла, приобретающее материальную форму книги.

---

<sup>33</sup> Морис Бланшо отмечал фиктивный, несубстанциальный характер такого нового сакрального: «Мы как нельзя более далеки от Книги в романтической и эзотерической традиции. Та книга была книгой субстанциальной, существующей благодаря вечной истине, которую она скрыто, хоть и доступно, разглашает – разглашает, предоставляя получившему ее обладать божественной тайной и сущностью. Малларме же отвергает идею субстанции, как и идею неизменной и реальной истины. Когда он говорит о сущностном – называя его либо идеалом, либо мечтой, – то это всякий раз до какой-то степени основано лишь на общепризнанной и утвержденной не-реальности вымысла» (*Blanchot M. Le livre à venir. Gallimard, 1959. P. 311 (Folio Essais)*).

Михаил Недосейкин

Книга как «кусоч жизни»  
(еще раз о концепции Золя)

Литературная теория Эмиля Золя неоднократно становилась объектом пристального внимания ученых-литературоведов. И практически все исследователи, кто ею занимался, в той или иной степени подчеркивали вполне очевидное и прогнозируемое несоответствие натуралистической теории и художественной практики писателей-натуралистов. На это общее положение дел одним из первых отреагировал еще Флобер, который, например, в письме Тургеневу (14 декабря 1876 г.) заметил, что Золя как писателя «вводит в заблуждение Система (выделено автором. – М.Н.). Его принципы суживают и обедняют ум художника. Почитайте-ка еженедельные обозрения Золя, и вы увидите: он воображает, будто открыл “Натурализм”!»<sup>1</sup>. Флобер же, уже в письме к самому Золя (4 июля 1879 г.), предложил одну из самых популярных интерпретаций натурализма: «И продолжаю настаивать, что вы чистой воды романтик»<sup>2</sup>.

В дальнейшем этот зазор между практикой и теорией трактовали по-разному, в зависимости от того, к какой художественной системе хотели отнести творчество Золя, в чем видели зерно этого метода и направления, – к реализму, к романтизму, к символизму и т. п. Так, ведущий французский специалист по творчеству Золя Анри Миттеран утверждает, что в основе натурализма лежит «не столько иллю-

---

<sup>1</sup> Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи. В 2-х томах. Т. 2. М., 1984. С. 185.

<sup>2</sup> Там же. С. 240. Здесь, правда, необходимо сказать, что Золя и сам постоянно указывал на связь своего творчества с французским романтизмом. Однако всегда понимал это как своего рода недостаток, от которого необходимо и вполне возможно избавиться.

зия, будто роман можно построить по законам науки, в частности биологии, не столько сочувственное внимание к «бедным классам», не столько обращение к реальным документам, сколько энергия воображения, желание и мечта действовать и чем-то стать, мечта о динамическом существовании, о приведении в движение общественных сил, размышления о человеке как о «машине», подверженной желаниям...»<sup>3</sup>.

Логика подобных утверждений предполагает (опять же в разной степени, конечно) стремление свести феномен натурализма к чему-то внеположному ему. Такой ход вполне оправдан в рамках истории литературы, одной из задач которой всегда было и есть поиск связей, выстраивание линий преемственности (прошлое – настоящее – будущее) и т. п. Однако при этом все-таки происходит определенное размывание специфичности натурализма, которая, с нашей точки зрения, не в последнюю очередь связана с его литературной теорией. Думается, что хотя бы более четко очертить этот вопрос возможно, как раз разобравшись в том, как понимал Золя феномен книги, в чем он видел отличие «настоящей» натуралистической книги от всех остальных, каким образом она должна быть написана. Ведь именно этот пункт всегда вызывал наибольшее количество нареканий, как со стороны современников Золя, так и в последующие десятилетия. Другими словами, камнем преткновения всегда являлась мысль о соединении науки и литературы. Именно этот момент мы и хотели бы рассмотреть.

С нашей точки зрения, взаимодействие науки и литературы в первую очередь отразилось на фигуре автора. Например, в своей программной статье «Экспериментальный роман» (1880) Золя пишет: «Итак, я займусь компилятивной работой и во всех пунктах стану опираться на Клода Бернара. Для того чтобы мысль моя стала яснее и имела строгий характер научной истины, мне зачастую достаточно будет слово «врач» заменить словом “романист”»<sup>4</sup>.

Золя предлагает писателю стать компилятором, т. е. составлять (а не творить) свои произведения на основе чужих знаний, исследований, без самостоятельной обработки источников. Все это *уже* сделано в науке, писатель всегда имеет дело с уже обработанной и

---

<sup>3</sup> *Миттеран А.* Генетический метатекст в «Набросках» Эмиля Золя // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999. С. 242.

<sup>4</sup> *Золя Э.* Собр. соч. в 26 томах. Т. 24. М., 1967. С. 239–240.

в этом смысле с уже «готовой» для описания реальностью. Иначе говоря, между писателем-натуралистом и действительностью существует научный экран, распределяющий и координирующий все знания о мире и человеке. Этот экран от писателя не зависит, он «абсолютно» объективен и, следовательно, предлагает «истинное» видение. Задача же писателя состоит только в «правильном» следовании принципам этого экрана (экспериментальному методу).

Возникающий тут же вопрос о самой возможности «непосредственной» связи художника-натуралиста с описываемой жизнью эффектно снимается Золя обращением к образу врача<sup>5</sup>. Врач – это тот, кто использует научные знания на практике, кто способен «починить» уже данную реальность, кто может активно воздействовать на нее. Очевидно, что образ писателя-врача дополняет образ писателя-компилятора. Причем их соотношение выстраивается у Золя точно так же, как и соотношение практики и теории в науке. Можно сказать, что фигура писателя-натуралиста раскалывается на две части, имеющие общую основу<sup>6</sup>, но разные средства и цели.

Эта раздвоенность приводит к довольно неожиданным результатам. К примеру, составляя своеобразную программу действий по созданию «настоящей» натуралистической книги, Золя пишет: «Романист-натуралист хочет написать роман о театральном мире. Он исходит из этой общей идеи, не имея еще в запасе ни одного персонажа. Прежде всего он старается собрать и записать все, что только можно узнать о мире, который он хочет нарисовать. Знакомится с актерами, присутствует на спектаклях. Потом он беседует с людьми, наиболее сведущими в этом деле, собирает словечки, анекдоты, портреты. Но это еще не все: он познакомится также и с письменными документами... Когда же этот материал будет собран полностью – роман его напишется сам собой. Романист должен будет только логически распределить факты»<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> На тот момент, конечно же, образ писателя-врача, писателя-хирурга и т. п. стал уже в какой-то степени общим местом. Однако у Золя, как нам кажется, это затертое сравнение сущностно связано со всеми остальными «категориями» его литературной теории.

<sup>6</sup> Именно поэтому писатель-натуралист может и должен говорить «о проникновении не в *причину* вещей, а в то, *каким образом* все происходит» (Золя Э. Указ. соч. Т. 24. С. 268).

<sup>7</sup> Цит. по: *Затонский Д.В.* Искусство романа и XX век. М., 1973. С. 243.

Образ писателя-компилятора здесь явно вступает в противоречие с образом писателя-врача. И тот и другой независимо друг от друга оказываются способны на создание книги. Писателю-компилятору после сбора материала ничего делать не надо, так как материал «сам собой» превратится в книгу, самоорганизуется на манер идеальной системы. То, что станет книгой, само себя покажет, в соответствии со своей природной логикой. Задача писателя – не мешать книге, не задерживать процесс перехода материала в книгу. Механическое соединение частей «превращает» части в целое, книгу.

Последняя же фраза сигнализирует о том, что расположение материала в некоей последовательности напрямую зависит от воли писателя. Именно он должен искать логику распределения фактов, именно он должен решать, что будет стоять в начале, а что в конце. Писатель-врач активно работает с «реальностью», тогда как писатель-компилятор пассивно наблюдает за «самопишущейся» книгой. Один постоянно заявляет о себе, другой стремится к исчезновению. Идеальная фигура писателя-натуралиста в теоретических размышлениях Золя приобретает откровенно противоречивые, неоднозначные черты. Писатель-натуралист должен в некотором смысле одновременно отсутствовать и присутствовать при написании книги.

Здесь необходимо сказать, что это противоречие (под разными именами) присутствовало на протяжении всего творчества Золя. Так, в статье «Натурализм в театре» (1875) писатель призван изображать все «ничего не изменяя», ведь он только «регистратор фактов»<sup>8</sup>. А в статье о театральном творчестве Дюма-сына (1875) сказано, что настоящий писатель всегда «прибавляет к природе, заново воспроизводя ее по логике собственного видения»<sup>9</sup>.

Другим важным моментом в написании «настоящей» натуралистической книги является ее принципиальная «фрагментарность». Как известно, понимание фрагмента как самостоятельной литературной формы было сформулировано немецкими романтиками<sup>10</sup>. Однако у Золя под фрагментом понимается кое-что другое. Дело в том, что, с точки зрения французского писателя, любой натуралистический

---

<sup>8</sup> Золя Э. Указ. соч. Т. 24. С. 335.

<sup>9</sup> Там же. Т. 25. С. 215.

<sup>10</sup> См., например: *Вайнштейн О.Б.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 47–53 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6).

текст может представить только небольшую часть действительности. Отсюда и знаменитое высказывание из ранней статьи 1865 г. «Прудон и Курбе», что «художественное произведение – это кусок [un coin] действительности, увиденный сквозь темперамент»<sup>11</sup>.

Любой текст – это часть, фрагмент человеческого мира, не претендующий на целостное его воспроизведение. Даже такой глобальный литературный проект, как «Ругон-Маккары», позиционируется Золя как «естественная и социальная история *одной* семьи в эпоху Второй империи». Эта писательская скромность и отражает общую логику как раз научного поступательного процесса – овладения знанием о мире и человеке. Каждое художественное произведение – это маленький кирпичик в общем здании прогресса, это небольшая часть (уголок, кусочек). Чтобы попытаться описать целое, надо описывать его части. Любопытно, что эта «собирательная», во многом «механическая» логика проявляет себя и на уровне организации конкретного текста. Ведь и сами книги писателей-натуралистов – это собрание частей, подробные и иногда самоцельные описания фрагментов реальности. Созданная таким образом книга будет только частью, кусочком реальности, и даже серия книг описывает только часть, только одну семью. Причем натуралистическая книга не просто так создается, но и так воспринимается, что косвенно видно, например, в письме Мопасана Флоберу (1878): «Вместо того чтобы развивать свой сюжет прямо от начала до конца, он (т. е. Золя. – *М.Н.*) подразделяет его, как в «Набобе» (роман А. Доде. – *М.Н.*) на главы, образующие настоящие акты, так как действие в них происходит в одном месте и содержит в себе только один эпизод; словом, он избегает всякого рода переходов, что, конечно, гораздо легче»<sup>12</sup>. Текст Золя воспринимается не целостно, а фрагментарно, что по-своему и отражает его построение.

Итак, можно сказать, что ни один писатель-натуралист не может за всю свою жизнь описать целое человеческого мира, а всегда обречен на его частичное, фрагментарное отражение. Идеальная натуралистическая книга, охватывающая все многообразие, оказывается книгой невозможной в принципе. Недаром Золя постоянно обыгрывает в своих статьях и письмах тему «переходности» своего творче-

---

<sup>11</sup> Золя Э. Указ. соч. Т. 24. С. 19.

<sup>12</sup> Цит. по: История французской литературы. Т. 3. М., 1959. С. 212.

ства и натурализма в целом, отводя себе довольно странное, необычное место в истории литературы.

Исходя из того, что уже было нами сказано, становится понятно, что эта «невозможная» логика натуралистического творчества вызвала у Золя противоречивые чувства. С одной стороны, фрагментарность воспринималась им как необходимое следствие влияния науки на литературу. Ведь наука, которая постоянно идет вперед, по кусочкам собирает целое<sup>13</sup>. Это целое размещено в будущем, отражение этого целого – научный метод, превалирующий над всем остальным: «Установим метод, который должен быть общим для всей литературы, но допустим в ней все формы и стили – будем смотреть на них как на выражение литературного темперамента писателя»<sup>14</sup>.

С другой стороны, момент вечного «недовоплощения» явно тяготил Золя, постоянно возвращавшегося к этой теме, но не в рамках литературно-критического дискурса, что весьма интересно, а исключительно в своей художественной прозе<sup>15</sup>. Дело в том, что собственную литературную практику Золя осмыслял не только в статьях. Мы имеем в виду, конечно же, его роман «Творчество» (1886), где французский писатель вывел себя в образе Пьера Сандоза. Мы сейчас не будем вдаваться в вопрос о том, насколько Сандоз тождествен Золя. Нас будет интересовать общая логика рассуждений в контексте избранной нами темы.

Приведем слова этого персонажа, касающиеся процесса написания книги:

Фу, что за отвратительная штука – книга! Любить ее может лишь тот, кто далек от грязной кухни, в которой она изготавливается [...] Первые главы как будто идут ладно, у меня еще есть время проявить свои способности. Но потом сомнения снова терзают меня, и, вечно не удовлетворенный работой, я заранее осуждаю начатую книгу, считая ее слабее тех, что написаны раньше, создаю себе муку из каждой страницы, фра-

---

<sup>13</sup> Здесь же Золя встречается и с политическим дискурсом, с идеей республики; натурализм – это отражение принципов республики и демократии – неслиянность отдельных частей общего целого.

<sup>14</sup> Золя Э. Указ. соч. Т. 24. С. 275.

<sup>15</sup> Здесь можно было бы даже поставить вопрос о различии этих двух типов самоописания у Золя. Очевидно, что эта тема требует более детального, отдельного рассмотрения.

зы, слова, да так, что мои терзания, кажется, накладывают отпечаток даже на запястье! И вот книга закончена. Ох, какое это облегчение, когда она закончена! И это не радость творца, который восхищается плодом своего труда, – это проклятие носильщика, сбросившего наземь груз, переломивший ему спинной хребет... И затем все начинается сызнова и будет начинаться вечно, пока я не сдохну, ненавидя самого себя, в отчаянии, что у меня не доставало таланта, в бешенстве оттого, что я не оставил после себя более возвышенного, более совершенного произведения, еще одной книги, и еще одной – целой горы книг! [...] И моим последним словом, последним предсмертным хрипом будет желание все переделать...<sup>16</sup>

Сразу отметим уже знакомое, формирующее фигуру писателя-натуралиста пересечение «творца» и «носильщика». На этом фоне разворачивается идея о том, что полное, целостное описание действительности, к которому стремится писатель-натуралист, оказывается абсолютно невозможным. Иначе говоря, целое не может быть достигнуто ни в каком будущем. И связано это с тем, что здесь целое скорее отнесено к прошлому, к тому, что уже прошло и от чего остались одни фрагменты. Разведение целого по временной оси вносит дополнительные смысловые сложности в общую литературную теорию Золя.

Очевидно, что создание художественного произведения воспринимается как проклятие, более того, в силу своей фрагментарности натуралистическая книга никогда не может претендовать даже на то, чтобы абсолютно полно осветить тот кусочек действительности, который ее интересует. Натуралистическая книга – это книга всегда недооволенная, творчество натуралистов – это всегда творчество предшественников, которые только начинают что-то делать, но никогда не могут завершить начатое. Книга как целое остается мечтой, в реальности – только части.

Получается, что реальное отношение Золя к собственному творчеству намного сложнее, чем принято считать. Исследователи зачастую «выпрямляют» его теорию, после чего обнаруживают ее несоответствие художественной практике. Конечно, Золя и сам желал стройности в собственных размышлениях, абсолютной ясности и прозрачности смысла, однако отлично понимал невозможность абсолютно точной, «математически» выверенной программы.

---

<sup>16</sup> Золя Э. Творчество // Золя Э. Собр. соч. в 26 томах. Т. 11. С. 309.



Литературная теория Золя складывалась как объяснение его же художественной практики, которая просто в силу своей природы многозначна. Попытка выстроить теорию на таком фундаменте закономерно приводила Золя к целой сети «противоречий», семантически неплотно прилегающих друг к другу. Однако эти противоречия могут быть рассмотрены и с конструктивной точки зрения, как необходимые элементы общей натуралистической художественной системы. И тогда получается, что теория и практика в данном случае соответствуют друг другу в большей степени, нежели это обычно считается.

## Мотив книги в творчестве Марселя Пруста

В духовной ситуации конца XIX – начала XX в. отчетливо намечается тенденция, обозначенная в свое время Хайдеггером как «преодоление метафизики». Она проявляет себя и в сфере литературы, внося свои коррективы в отношении к художественному Слову, к роли и функциям книги, к ее мифологии.

В свое время Малларме, говоря о необходимости создания «настоящей» «единственной Книги», которая содержала бы «орфическое истолкование Земли»<sup>1</sup> (письмо Полю Верлену, 16 ноября 1885 г.), испытывает вместе с тем серьезные сомнения по поводу возможности возникновения подобного произведения, ибо каждый отдельный писатель в лучшем случае способен создать лишь его фрагмент. Сомнения, высказанные Малларме, усиливаются в XX в., находя радикальное выражение в идеях М. Бланшо, Ж. Батая, для которых книга в конечном итоге оказывается собранием смысловых «руин».

Заметную роль в создании мифологии книги XX века играет Марсель Пруст. Тема книги проявляет себя на протяжении всего его творчества, реализуясь через мотивы писательского призвания и поиска путей создания единственной, подлинной Книги, способной вобрать в себя всю полноту бытия. Эти мотивы находят наиболее полное воплощение в итоговом прустовском произведении – «В поисках утраченного времени», наделяя его жанровыми чертами романа в романе, в финале которого обретается желанная книга.

Мотив книги возникает уже в ранних текстах Пруста. Здесь он связан, прежде всего, с темой чтения. Круг читательских интересов Пруста в эти и в последующие годы весьма внушителен. Их отраже-

---

<sup>1</sup> *Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 411.

ние мы находим, в частности, в рецензиях и статьях, посвященных Джону Рескину, чье творчество вызывает у Пруста пристальный интерес в конце 1890-х – начале 1900-х годов.

Отношение к книге, существующее в эти годы у Пруста, носит особый характер. Рассматривая мысль Рескина о сути чтения, которую он высказал в одной из публичных лекций, вошедшей впоследствии в его произведение под названием «Сезам и лилии», Пруст пишет: «ее можно резюмировать довольно точно словами Декарта, что “чтение хороших книг подобно разговору с самыми почтенными людьми прошедших столетий, являвшимися их авторами”». Рескин, может быть, и не знал эту достаточно сухую мысль французского философа, но именно ее можно найти повсюду в его лекции»<sup>2</sup>. Подобная точка зрения неприемлема для Пруста. Он не склонен уподоблять чтение книги беседе, пускай даже с самыми мудрыми и интересными людьми, с которыми нас сводит случай. Главное различие между книгой и другом-собеседником, с его точки зрения, не в большей или меньшей приобретенной при этом мудрости, но в манере общения с текстами. Особую важность для Пруста приобретает тот факт, что «в противоположность беседе, благодаря чтению каждый из нас вступает в общение с другой мыслью, оставаясь при этом наедине с собой, то есть сохраняя всю силу собственной интеллектуальной мощи, которой мы пользуемся, будучи в одиночестве, и которую беседа мгновенно рассеивает»<sup>3</sup>.

Чтение, с точки зрения Пруста, может становиться опасным, если вместо того, чтобы побуждать нас к самостоятельной духовной жизни, оно начинает подменять ее собой, если истина представляется нам уже «не идеалом, которого мы могли бы достичь только глубоким личностным развитием нашей мысли и усилиями нашего сердца, но своего рода материальной вещью, размещенной между страницами книг, подобно меду, уже приготовленному другими, который нам остается лишь отыскать на полках библиотек и лениво дегустировать в полном бездействии тела и духа»<sup>4</sup>.

Такой путь книжного познания Пруст отвергает. Для него книга – не «недвижный идол» (*une idole immobile*)<sup>5</sup>, требующий слепого

---

<sup>2</sup> *Proust M. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris, 1971. P. 173 (Bibliothèque de la Pléiade).

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 174.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 180–181.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 183.

поклонения, а «ангел», улетающий, едва открываются «врата небесного сада» (les portes du jardin celeste)<sup>6</sup>.

Произведение искусства для Пруста ценно не конечным результатом, не застывшей идеей, предназначенной зрителю или читателю. «Именно в том и состоит одно из великих и чудесных свойств прекрасных книг (позволяющее понять нам важность и одновременно ограниченность роли чтения в нашей духовной жизни), – утверждает Пруст, – что для автора они могли бы именоваться “Заключениями” (Conclusions), а для читателя – «Побуждениями» (Incitations)»<sup>7</sup>.

Мудрость читателя начинается, по убеждению Пруста, там, где кончается мудрость автора. Мы ждем от него готовых ответов на все вопросы, единственное же, что он может, – предельным усилием своего искусства пробудить в нас желание познания. Книга важна для Пруста не суммой знаний, не рациональным воздействием, а соотносительностью с внутренней, чувственной жизнью личности, способностью вызывать ассоциативное восприятие действительности.

Дальнейшее развитие мотив книги находит в незавершенном и не опубликованном при жизни автора эссе «Против Сент-Бева», над которым Пруст работал с 1908 г., где он доказывает, что для знаменитого французского критика книга – прежде всего порождение внешнего «я» писателя. Для Сент-Бева, с точки зрения Пруста, так же как и для Рескина, чтение книги превращается в «разговор» с автором, в силу чего вся его литературная критика развивается в рамках пространства «беседы», а значит – скользит по поверхности вещей и явлений, не погружаясь в их суть, не постигая специфики самого процесса творчества.

«Книги, – утверждает Пруст, – порождение одиночества и дети молчания (les enfants du silence). Дети молчания не должны иметь ничего общего с детьми речей, мыслей, родившихся из желания высказать что-то – суждение или осуждение (желания, порожденного внешними факторами и рассчитанного на внешний эффект. – *A.T.*), то есть из неясной идеи»<sup>8</sup>.

Поиск творческих путей к созданию истинной Книги, тема писательского призвания сопровождается у Пруста отбором текстов, которые могли бы служить ключом, образцом для создания подобного произведения. С этим стремлением связаны традиционные для

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid. P. 176.

<sup>8</sup> Ibid. P. 309.

литературных явлений с ярко выраженной саморефлексией мотивы библиотеки, библиофильства, которые неизбежно появляются и в текстах Пруста.

Однако прустовское библиофильство имеет особую направленность. Он «собирает» книги, которые непосредственно связаны с миром его внутреннего «я», аффективно окрашены им. В тексте под названием «Похвала плохой музыке», помещенном в первом сборнике Пруста «Наслаждения и дни» (1896), он утверждает, что даже самая плохая мелодия не только имеет право на существование, но часто может давать человеку больше, чем прекрасная музыка. Так, «тетрадь скверных романсов, потрепанная от частого пользования, должна нас трогать как кладбище или как деревня; что за беда, если дома не блещут стилем, а на могилах – увенчанные безвкусицей надписями и украшениями памятники. Из этого праха перед исполненным симпатии и уважения воображением, способным на мгновение отвлечься от эстетических изъянов, могут выпорхнуть сотни душ, держащих в клюве еще свежую мечту, которая позволяет им предчувствовать мир иной и радоваться или плакать в здешнем мире»<sup>9</sup>. Парадокс «плохой музыки» станет одним из определяющих принципов эстетической системы Пруста. Он будет проявлять себя и в его отношении к книгам.

Литература для Пруста – универсальный способ бытия. Его жизнь и его творчество проходят в неизменном обрамлении книг. Характерно, что и роман «В поисках утраченного времени», который вполне можно было бы назвать и «В поисках Книги», приобретает рамочную конструкцию. В первом томе прустовского произведения присутствует эпизод, который рассказывает о том, как в детские годы главного персонажа мать читает ему книгу Жорж Санд «Франсуа Ле Шампи». Главное в процессе этого чтения – не то, что написано в книге, а то, с какой интонацией произносит слова мать героя, то, что она вкладывает в них. В заключительной части романа, которая разворачивается в библиотеке Германтов, в воспоминании героя вновь возникает эпизод с чтением упомянутого романа Жорж Санд. Здесь же заходит речь и о других авторах (Бодлер, Нерваль, Шатобриан и т. д.), чтение текстов которых сыграло важную роль как в жизни повествователя «Поисков», так и самого Пруста.

---

<sup>9</sup> *Proust M. Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours. Paris, 1982. P. 122 (Bibliothèque de la Pléiade).*

В границах этой рамочной конструкции Пруст ведет бесконечный, напряженный поиск Книги, которая сумела бы воплотить в себе потаенную суть бытия. Правда, эта полнота бытия сосредоточивается у Пруста в индивидуальном, единичном существовании. Через него писатель должен подойти к универсальному, вечному. Книга Пруста обращена ко Времени, но с тем, чтобы в конечном итоге преодолеть его и через индивидуальное, временное приобщиться к вечному, всеобщему. Именно поэтому, говоря о своей книге, Пруст спорит с теми, кто сравнивает его книгу с таким оптическим прибором, как микроскоп, и предпочитает говорить о телескопе, нацеленном на то, чтобы выявить общие законы жизненного пространства.

В одном из писем к Луи де Роберу Пруст пишет: «Вы говорите о моем прихотливом искусстве, основанном на детали, на неуловимом и т. д. Я не знаю точно, что я делаю, но я наверняка знаю то, что я хочу сделать. Так вот, я опускаю детали, факты. Я стремлюсь лишь к тому, что, как мне кажется [...] раскрывает какие-то общие законы»<sup>10</sup>. В другом письме, адресованном Камиллу Веттару, Пруст замечает: «Я хотел бы, чтобы все увидели в моей книге реализацию особого чувства, которое очень трудно описать тем, кто никогда его не испытывал (все равно как слепому разъяснить, что такое зрение). [...] Образ, который, может быть, наилучшим образом поможет понять, что из себя представляет это особое чувство, – образ телескопа, который направлен на время, так как телескоп помогает увидеть невидимые невооруженным глазом звезды [...] Я же пытался сделать зримым для сознания бессознательные феномены, которые, будучи порой полностью забытыми, расположены далеко в прошлом»<sup>11</sup>.

Принцип телескопа (нацеленность на удаленные, до поры невидимые, не обретенные жизненные явления и объекты), дает Прусту возможность наиболее полно исследовать общие законы движения через/сквозь пространство Жизни/Времени. Он выражает стремление Пруста выявить универсальные законы бытия, соответствует давним намерениям писателя приблизиться к таинственным закономерностям жизни, охватить взором различные моменты, разные проявления существования, разделенные в пространственном и временном плане, и установить между ними соответствия и связи, подвергнув их

---

<sup>10</sup> *Robert L. de. Comment débuta Marcel Proust. Paris, 1969. P. 60.*

<sup>11</sup> *Proust M. Correspondance générale. T. 3. Paris, 1932. P. 194–195.*

аналитическому рассмотрению. В этой связи показательно замечание Пруста, которое он сделал в 1914 г., после выхода в свет «В сторону Свана» в одном из писем к Жаку Ривьеру: «Наконец-то я нашел читателя, который догадывается, что моя книга является трудом догматическим и представляет собой конструкцию»<sup>12</sup>.

Истинная Книга, по мысли Пруста, призвана «улавливать» «перебои сердца» (*les intermittences du cœur*), фиксировать дискретные проявления внутреннего «я», в силу этого она неизбежно должна основываться на прерывистых формах, тяготеть к фрагментарности. В романе «В поисках утраченного времени» подобная тенденция просматривается весьма отчетливо. Принцип фрагмента можно выявить, прежде всего, на уровне общего строения «Поисков». С одной стороны, роман обладает цельностью, задуман автором как четко оформленная конструкция: последний том книги прочно основывается на первом и отсылает нас к нему. Однако это не замкнутая в себе и на себе структура, она разомкнута с обеих сторон. Первая фраза («Давно уже я привык укладываться рано») обозначает не начало процесса, не исходную точку жизненной истории, но один из моментов уже начавшегося и продолжающегося длиться движения в рамках пространства Жизни/Времени.

Финальное предложение романа является, по сути дела, свернутым проектом будущей книги героя, которая должна создаваться всей его жизнью (о подобном произведении Пруст мечтал уже в романе «Жан Сантей») и которая уже, собственно, написана и находится перед нами. В то же время она отнюдь не является законченной, ее внутренняя структура динамична и «разомкнута», потенциально нацелена на постоянное пополнение и расширение, так как процесс воспроизведения «перебоев сердца» оказывается (естественно, в границах существования каждого «я») нескончаемым. Известный эпизод с пирожным-мадленкой отчетливо иллюстрирует эту мысль. Подлинное искусство творится произвольно из фрагментов-впечатлений, которые вытекают из глубин подсознания, подобно тому как образ Комбре в «Поисках» «выплывает» из чашки чая или подобно тому «как в японской игре, когда в фарфоровую чашку с водой опускают похожие один на другой клочки бумаги и эти клочки расправляются в воде, принимают определенные очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами,

---

<sup>12</sup> Proust M., Rivière J. Correspondance (1914–1922). Paris, 1955. P. 1.

зданиями, осязаемыми и опознаваемыми существами...»<sup>13</sup>. В этом смысле весь роман Пруста представляет собой сходную игру, весь он – причудливая стихия таинственно соединяющихся фрагментов бытия.

Истинное произведение, уверен Пруст, не создается, а «переводится» с языка ощущений и чувств на язык слов-образов. Впечатление для писателя, с точки зрения Пруста, – то же, что для ученого эксперимент, с той лишь разницей, что у ученого работа разума предшествует ему, а у писателя осуществляется вслед за ним. «А то, что нам не нужно расшифровывать, не нужно прояснять нашим собственным старанием, – говорит Пруст, – что было уже ясно и до нас, это просто не наше. Наше лишь то, что мы сами извлекаем из мрака, в который погружены, и то, что не знают другие»<sup>14</sup>.

По логике Пруста, художник оказывается несвободным перед своим произведением. Оно вырастает у него из «внутреннего опыта»: «Итак, я пришел уже к тому выводу, что мы не свободны перед произведением искусства, что мы творим его отнюдь не по собственной воле. Но, поскольку оно уже ранее, до всего, до замысла, существует в нас и является объективной, но скрытой реальностью, мы должны открыть его, как закон природы»<sup>15</sup>. (Еще в предисловии к роману «Жан Сантей» Пруст писал, что стремится не столько «создавать», сколько «собирать» (*récolter*)<sup>16</sup> эту книгу, подобно тому как собирают урожай). Писатель должен готовить такого рода Книгу «тщательно, постоянно перегруппировывая силы, как для решающего наступления, преодолевать ее, как усталость, принимать, как строгое правило, возводить, как храм, соблюдать ее, как порядок, завоевывать, как дружбу, вскармливать, как ребенка, создавать ее, как мир, не оставляя в стороне ни одну из тех тайн, что, скорее всего, найдут объяснение даже не здесь, а совсем в другом мире, предчувствие которого и есть то, что более всего волнует нас в искусстве»<sup>17</sup>.

Разрабатывая свою мифологию Книги, Пруст, о чем уже было сказано, оказывается в рамках той тенденции, которая была обо-

---

<sup>13</sup> *Пруст М.* В поисках утраченного времени: По направлению к Свану. СПб.: Амфора, 1999. С. 91.

<sup>14</sup> *Пруст М.* В поисках утраченного времени: Обретенное время. СПб.: Амфора, 2001. С. 198.

<sup>15</sup> Там же. С. 199.

<sup>16</sup> *Proust M.* Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours. P. 181.

<sup>17</sup> *Пруст М.* В поисках утраченного времени: Обретенное время. С. 360.



значена Хайдеггером как «преодоление метафизики». Проблема «преодоления метафизики» естественным образом приводит к вопросу о необходимости «преодоления» метафизического языка, так как «метафизика не дает слова самому бытию, потому что продумывает бытие не в его истине, истину не как непотаенность и эту последнюю – не в ее существе»<sup>18</sup>. В связи с этим особую роль приобретает поиск «другого» (не-метафизического) Слова, которое, не порывая со старым смыслом, «думает» о новом.

В свое время М.М. Бахтин указывал на то, что только поэзия способна «преодолевать» язык: «Громадная работа художника над словом имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого»<sup>19</sup>.

Безусловно важно, во имя чего происходит «преодоление языка». «Преодоление метафизики» через «преодоление языка» предполагает совершенно особое отношение к Слову, его роли, целям. Подобно тому как метафизическое Слово, выходя «за» («мета») границы сущностного мира, вынуждено вместе с тем оставаться в пределах физического пространства, не-метафизическое Слово должно бытовать в пределах языка, «обслуживающего» метафизику, и в то же время стремиться выйти «из»/«за» («мета») него, образуя своего рода мета-метаязык и мета-метафизическое Слово.

Слово мета-метафизическое – Слово, находящееся в границах метафизического языка, «понимающее» и «помнящее» его, но одновременно и ищущее иной смысл, иную семантику. Это своего рода ино/странное Слово. Слово, «вспоминающее» истину бытия, Слово – миф, создающее свой мир, Слово – имя, именующее/творящее новую реальность.

Мета-метафизическое слово «вторично» в том плане, что оно строит новые значения, смыслы на основе и поверх уже существующих.

---

<sup>18</sup> *Хайдеггер М.* Введение к: «Что такое метафизика?» // *Хайдеггер М.* *Время и бытие: Статьи и выступления.* М., 1993. С. 29.

<sup>19</sup> *Бахтин М.М.* К эстетике слова // *Контекст.* 1973. Литературно-теоретические исследования. М., 1974. С. 280.

ющих значений. Здесь мы имеем дело со Словом-палимпсестом, Словом-пастишем, Словом-именем, бытующим в рамках пространства литературы.

В поисках своей абсолютной Книги Пруст приходит к необходимости использования именно такого языка. Автор истинной Книги, с его точки зрения, выступает в роли не столько писателя, сколько переводчика; при этом перевод оказывается переводом с родного обыденного языка на язык, который создается писателем в процессе своего творчества: «Прекрасные книги написаны на некоем подобии иностранного языка». Поясняя свою мысль, Пруст говорит: «Под каждым словом каждый из нас понимает свое или, по крайней мере, видит свое, что зачастую искажает смысл до его прямой противоположности»<sup>20</sup>.

Язык истинного писателя, с его точки зрения, должен быть предельно индивидуализированным, он не терпит унификации. Слово у Пруста «атакуется», т. е. выводится из-под власти сложившихся стереотипов, застывших клише: «Единственно, кто защищает французский язык (как армию во времена Дела Дрейфуса), – это те, кто его “атакует”. Идея о том, что есть некий “внешний” по отношению к писателям французский язык, немыслима. Каждый писатель должен создавать свой язык, точно так же как каждый виолончелист, например, обязан создавать свое “звучание”. При этом всегда между звучанием, созданным скверным виолончелистом, и звуком той же ноты, скажем, у Тибо, будет существовать различие – быть может, нечто бесконечно малое, что составляет, однако, на самом деле целый мир»<sup>21</sup>.

Книга Пруста, возникая на основе Слова, обращенного к внутреннему «я» человека, которое проявляет себя как множество сменяющих друг друга, «умирающих» «я», строится как собор, который обречен, однако, на то, чтобы остаться незаконченным. В великих книгах, считает Пруст, «есть части, которые из-за нехватки времени остались всего лишь намечены, которые, конечно же, никогда уже не будут закончены, ибо слишком грандиозны замыслы творца! Сколько великих соборов так и остаются незавершенными!»<sup>22</sup>.

У Пруста эта незаконченность происходит от того, что проект конструкции не совпадает с его окончательной реализацией в Слове.

---

<sup>20</sup> Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе. М., 1999. С. 126.

<sup>21</sup> Proust M. Correspondance. T. 8. 1908. Paris, 1981. P. 276–277.

<sup>22</sup> Пруст М. В поисках утраченного времени: Обретенное время. С. 360.

Оно постоянно меняет пропорции и контуры, подобно Руанскому собору на картинах Клода Моне, ибо его книга строится из различных фрагментов, возникающих по мере возведения Книги-собора. Роман Пруста словно бы иллюстрирует слова Мориса Бланшо: «У книги, даже фрагментарной, есть некое средоточие, к которому она устремлена, – эта точка не стоит на месте, а постоянно смещается под действием самой книги и обстоятельств ее постройки»<sup>23</sup>.

Пруст в своем творчестве объединяет процесс письма и чтения в том смысле, что его собственная книга становится для него не столько «Заключением» (Conclusion), сколько «Побуждением» (Incitation), постоянно провоцируя его на продолжение писательской деятельности, перемещая его собственное личностное существование в границы книги. Этот процесс является для него постоянным творческим состоянием, что подтверждается и манерой писательской работы Пруста: вплоть до последнего момента (который совпадает с последним моментом его жизни) он продолжает изменять текст «Поисков», кроя и перекраивая его, сокращая или дополняя, словно бы иллюстрируя свою собственную мысль о том, что его Книга подобна платью, которое сшивается из кусков ткани.

Каждая эпоха, периодически устраивая свои «чистки» мировой библиотеки, отбирает и актуализирует те книги, которые созвучны ее представлениям о мире (в качестве наиболее известных примеров можно вспомнить Сервантеса, Гюисманса, Борхеса). Пруст также подвергает внимательному пересмотру всеобщую «библиотеку», оставляя в ней весьма внушительное количество текстов. Однако центральное место в ней неизбежно занимает его собственная Книга, которая, будучи построенной по принципу палимпсеста, учитывает, ассимилирует, объединяет художественные опыты близких ему авторов и в силу этого в какой-то мере заменяет их, точно так же как, по логике Пруста, в «библиотеке» другого автора главенствующее место должна занимать его собственная книга, вобравшая в себя опыт существования его внутреннего «я».

В одном из эпизодов «Обретенного времени» – последней книги «Поисков» – Пруст сравнивает книгу с кладбищем: «Книга – это гигантское кладбище, где на многих могильных плитах уже нельзя прочесть стершиеся имена»<sup>24</sup>. Однако, вместе с тем, Книга Пруста не

---

<sup>23</sup> Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 7.

<sup>24</sup> Пруст М. В поисках утраченного времени: Обретенное время. С. 223.

сводится к собранию «руин». Цель автора – восстановление этих стершихся надписей, имен отдельных фрагментов бытия, которые связаны с именами людей (Сван, Жильберта, Альбертина и т. д.), географическими названиями (Бальбек, Комбре, Флоренция и т. п.), с обыденными словами, которые приобретают зачастую у Пруста функции имен собственных, таких, например, как «боярышник».

Так возникает книга знаков, о которой писал в свое время Ж. Делез<sup>25</sup>, на страницах которой через Время просвечивают пробелы, зияния бытия, где основной акцент переносится на эстетически-экзистенциальную функцию, книга по-своему «орфическая», которая должна стремиться если не к полноте всеобщего бытия, то, во всяком случае, к полноте индивидуального существования, стараясь на этом основании прикоснуться к плану вечного, универсального. Хотя и в этом случае, что очевидно для Пруста, конечный результат недостижим: всякая книга (и книга Пруста – не исключение) неизбежно остается незавершенной. Финал «Поисков», при всей видимой завершенности, не закрывает для Пруста и для читателя сам процесс дальнейшего развития и постижения созданной художественной реальности.

Таким образом, от понимания книги как воплощения высшей мудрости, просвещенного «друга» (от того, что он в текстах, посвященных Рескину, называет идолопоклонничеством) Пруст приходит к представлению о книге как единственной возможности самопогружения во Время, в существование, ограниченное рамками личности, в котором просвечивают вневременные абсолютные моменты бытия.

---

<sup>25</sup> *Deleuze G. Proust et les signes, Paris. 1964, 1970.*

Елена Гальцова

## Книга во французской сюрреалистической драматургии

Сюрреалистическая драматургия, будучи поэтической по преимуществу, является в большей мере воплощением «театра слова», нежели театра характеров или интриги. В этом проявляется ее связь с символистским театром, а также с театральными поисками романтиков, в особенности с идеей «спектакля в кресле» Альфреда де Мюссе. Сюрреалистические пьесы часто строятся на обыгрывании поэтических цитат или даже отдельных слов<sup>1</sup>, в них появляются и образы книги. Сюрреалистические образы книги часто содержат отголоски идей Стефана Малларме, поэзией которого увлекались Андре Бретон и многие участники его группы, причем если эксперимент поэмы «Un coup de dés» (мы будем в данной статье переводить ее название как «Бросок костей») вызывал у них всеобщее восхищение, то идея Книги представлялась неоднозначной<sup>2</sup>. С одной стороны, маллармеанская книга для них – это воплощение поэзии, в том числе и ее визуальных составляющих, с другой – отражение «литературы», против которой они активно выступали. Помимо Книги Малларме, любопытными представляются и случаи транспозиции Библии и словаря Ларусса во французской сюрреалистической драматургии. Прежде чем перейти к анализу драматургии, опишем вкратце основные идеи сюрреалистов, посвященные книге.

---

<sup>1</sup> Об этом мы писали в статьях: Гальцова Е. Символизм и поэтическая программа Андре Бретона. Стефан Малларме, Поль Валери и Сен-Поль Ру // Искусствознание. М., 2001. № 1. С. 418–450; Galtsova E. Le jeu du signifiant, ou le théâtre surréaliste à la lettre dans *L'Ephémère* de Vitrac // Surréalisme et pratiques textuelles. Paris: Phénix, 2002. P. 31–46.

<sup>2</sup> Breton A. Œuvres complètes. T. 1. Paris: Gallimard, 1988. P. 285 (Bibliothèque de la Pléiade).

Сюрреалисты отрицали категорию жанра в литературе и искусстве, а также и само понятие «литературы». Свой первый журнал Бретон называет, по совету Поля Валери, «Литература», в ироническом смысле, как напоминание заключительной строчки из стихотворения Поля Верлена «Поэтическое искусство»: «Все прочее – литература». Название должно было, по замыслу Валери и Бретона, обозначать сомнение в «литературе», и не случайно в журнале появляется провокационная анкета «Зачем вы пишете?».

Позитивный смысл для сюрреалистов изначально имеет «поэзия», понимаемая в самом универсальном смысле. В сущности, для раннего сюрреализма (конца 1910-х и первой половины 1920-х годов) поэзией может называться все что угодно – и проза, и пересказы сновидений, и автоматические тексты, и спонтанные высказывания душевнобольных. Поэзия не является в этот период эстетически маркированным понятием, ибо сюрреалисты не проводят границы между художественным творчеством и реальным «бытом» (*le quotidien*), с той только оговоркой, что реальность понимается ими не в обывательском смысле, а с точки зрения ее «сюрреалистического применения»<sup>3</sup>.

В начале 1920-х Бретон, стремившийся к выражению «нового лиризма», настаивал на новых «изобретениях» – «автоматическом письме» и творчестве в состоянии гипнотического сна. И поначалу он, казалось бы, вообще отказывался от понятия «книги». «Мне совершенно ясно [...] что новый лиризм найдет способ своего выражения помимо книги, но это не означает, как ошибочно полагал Аполлинер, что этим способом будет фонограф»<sup>4</sup>, писал Бретон в заключительной статье сборника «Потерянные шаги» (1924) «Особенности современной эволюции». Имя Аполлинера намекает здесь на технократизм проповедуемого им «нового духа», которому Бретон противопоставляет творчество Робера Десноса, самого «продвинутого» из сюрреалистов поэта-сновидца.

Несколько десятилетий спустя Бретон совершенно четко объясняет свою двойственную позицию в отношении Книги Малларме. Для Бретона, комментирующего знаменитое высказывание Малларме из его письма к Полю Верлену 1885 г., книга представляет собой

---

<sup>3</sup> Бретон А. Манифест сюрреализма / Перев. Л.Г. Андреева и Г.К. Косикова // Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986. С. 62.

<sup>4</sup> Breton A. Œuvres complètes. T. 1. P. 307.

одновременно «начало вертикального подъема (написать Книгу, которая была бы орфическим объяснением Земли) и резкое падение вниз (которое есть единственный долг поэта и литературная игра по преимуществу)<sup>5</sup>. Именно это впадение – в литературную игру – и придает влиянию Малларме на современный поэтический дух очень тесные ограничения. Мы, сюрреалисты [...] не любили, а в некоторых случаях даже ненавидели это пристрастие к литературным играм, не имеющим никаких серьезных последствий и столь далеким от изначального величия предприятия»<sup>6</sup> Малларме.

Вместе с тем показательна история публикации такого основополагающего произведения сюрреализма, как «Магнитные поля» Бретона и Супо. Авторы не довольствуются публикациями отдельных частей («главок») в журнале «Литература» и в дадаистских журналах в 1919–1920 гг., но публикуют в 1920 г. книгу в издательстве «Сан Парей». Совершенно очевидно стремление авторов создать особую, не похожую на привычную для читателя книгу под видом совершенно обыкновенной книги. Название «Магнитные поля», имена двух авторов на обложке, деление прозаических и стихотворных частей, производимое благодаря многочисленным заголовкам и звездочкам, – все это представляло читателю некий поэтический сборник. Единственное, что принципиально отличало сборник от традиционного, была его финальная часть. На отдельной странице было написано выражение «Конец всего» и в траурной рамке помещены имена авторов и слова «Дрова и уголь», которые должны были обозначать «смерть» или «стирание» авторов, роль которых столь же банальна, как вывеска «Дрова и уголь» на каждой парижской улице; с этим также связана некая «функциональность» – авторы подобны материалу, из которого получается поэтическая энергия. Нестандартно, в самом конце книги, возникло также и посвящение «Магнитных полей» памяти Жака Ваше, которое продолжало «танатографическую» тенденцию. Эти отклонения от правил должны были намекать читателю на то, что у него в руках произведение «автоматического письма», в котором «авторам» отводится роль записывающих аппаратов. Судя по первым отзывам критиков в 1920 г., они не поняли этой особенности книги, в которой

---

<sup>5</sup> В скобках Бретон цитирует по частям фразу Малларме.

<sup>6</sup> *Breton A. Œuvres complètes. T. 3. Paris: Gallimard, 1999. P. 316 (Bibliothèque de la Pléiade).*

видели прежде всего своеобразное продолжение символистской поэзии. Что неудивительно, ибо в это время группа Бретона была увлечена дадаизмом, а к «автоматическому письму» она вернется уже в 1922 г., когда Бретон и начнет писать<sup>7</sup> свои многочисленные разъяснения замысла «Магнитных полей», без которых особенности этой первой сюрреалистической книги понять весьма затруднительно.

В ряду сюрреалистических книг экспериментаторство «Магнитных полей» кажется довольно робким. Пользуясь уже наработанными в культуре авангарда 1910–1920-х годов приемами, сюрреалисты создают свою разновидность иллюстрированной книги, в которой поэзия и изобразительное искусство дополняют друг друга по принципу соединения несоединимого (см. «Повторения» Элюара и Эрнста, 1922), а затем выпускают книги-объекты, которые допускают не только чтение и разглядывание, но и вызывают особые тактильные ощущения (книга «Ирен» Арагона и Андре Массона, 1928). В конечном счете книга оказывается для сюрреалистов как раз одним из средств преодоления застывшей системы жанров, ибо сама книга была для них универсальной формой, способной воздействовать одновременно на разные виды восприятия – интеллект (тексты), зрение (изобразительный материал), осязание (случаи книг-объектов) и др.

По сравнению с приведенными рассуждениями Бретона начала 1920-х, идея книги принципиально меняется в конце этого десятилетия. В повести «Надя» (1928) Бретон протестует против жанра романа и жанровых определений вообще. Вместо романа он предлагает создавать именно книги: «книги, открытые настезь, как двери, к которым не надо подыскивать ключей»<sup>8</sup>. То есть книга должна быть вне разграничений «реальности» и «художественного мира», или, если сказать другими словами, книга является открытой границей, переходом между «реальностью» и «поэзией».

Напомним, что одним из воплощений провозглашенного принципа «открытости» была замена описаний фотографиями, которые Бретон считает неотъемлемой частью текста. Идея создания книги сохраняется у него при переиздании «Нади». При этом ему важно подчеркнуть преемственность своих рассуждений о книге и творчества

---

<sup>7</sup> Речь идет прежде всего о его статье «Явления медиумов», опубликованной в ноябре 1922 г. См. перев. С.А. Исаева на русский язык в сб.: Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994.

<sup>8</sup> Антология французского сюрреализма. С. 193 (перев. Е.Д. Гальцовой).



«мэтров» сюрреализма – в данном случае Артюра Рембо. Предисловие к изданию 1962 г. Бретон заканчивает цитатой из Рембо «*livres érotiques sans orthographe*»<sup>9</sup>: «без орфографии» означает, наряду с буквальным смыслом, и книгу «без правил», «без границ».

Борясь с жанром романа, Бретон создает некий синтетический жанр. «Надя» – это и «роман» (дневник о встрече с безумной девушкой Надей), это и очерк истории литературы (см. первую часть, рассуждения о Гюисмансе, Флобере), и очерк истории сюрреализма (см. первую часть), и теоретическое произведение (см. рассуждения о романе в первой части, а также рассуждения о конвульсивной красоте в конце), это и памфлет против современной психиатрии (см. конец второй части). «Надя» – это, в некоторой степени, панорамное произведение, небольшая «энциклопедия» французской культуры 1920-х годов и отчасти второй половины XIX века. То есть книга представляется как произведение, суммирующее некие знания. Разумеется, при этом нельзя забывать о пародийном характере этой «энциклопедии» (подобные явления характерны для французского сюрреализма вообще – об этом свидетельствует большое количество выпущенных или оставшихся на стадии разработки пародийных словарей, антологий).

Театр в культуре сюрреализма<sup>10</sup> – не главная форма художественного творчества, где на первый план выходили поэзия и живопись. Но в немногочисленных театральные пьесах выразились, в частности, и различные представления сюрреалистов о книге. С точки зрения тематики мы выделили следующие «книжные» отсылки: Библия, словарь Ларусса и, разумеется, Книга Малларме.

### Библия

Книга книг – Библия – представлена в пародийном виде в пьесе Андре Бретона, Робера Десноса и Бенжамена Пере «Какой прекрас-

<sup>9</sup> *Breton A. Œuvres complètes. T. 1. 1988. P. 646.*

<sup>10</sup> О сюрреалистической драматургии и театре написано много книг и статей. Упомянем здесь лишь наиболее известные работы французских исследователей: *Béhar H. Le théâtre dada et surréaliste. Paris: Gallimard, 1979; Béhar H. Roger Vitrac. Un reprouvé du surréalisme. Paris: Nizet, 1966; Béhar H. Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve. Bruxelles: Nanthan, 1980; Corvin M. Dictionnaire du théâtre. Paris: Bordas, 1995* – общая статья М. Корвена о театре дада-сюрреализма и его же статьи об авторах сюрреалистических пьес.

ный день!» (Comme il fait beau!), опубликованной в 1923 г. журнале «Литература» (№ 9, февраль–март).

Напомним, что, несмотря на откровенный антиклерикализм, сюрреалисты довольно хорошо относились к Библии. В знаменитой анкете «Ликвидация», опубликованной в журнале «Литература» в марте 1921 г., где члены группы Бретона должны были выставлять баллы по шкале от –25 до +20, Библия набирает достаточно высокий рейтинг: в среднем +9,18 баллов (причем Арагон дал Библии +17 баллов, Бретон +16, Элюар +10, Пере +18, Супо +19, но зато Тцара –25).

«Какой прекрасный день» – пьеса, написанная по мотивам сновидений Бенжамена Пере и словесных игр Робера Десноса. Она посвящена Максу Эрнсту как автору коллажей и знаменитой картины «Встреча друзей» (Le rendez-vous des amis, 1922), где изображена группа Бретона.

Каким же образом происходит театральная транспозиция Библии? Сцена в пьесе представляет собой тропический лес. Слева – генеалогическое дерево, за которым еще одно дерево, подвешенное на пружине: оно то поднимается, то опускается в течение всей пьесы. Слева – священный фикус (баньян). Задник сцены занимает зеркало. «Со всех сторон свешиваются огромные pensées» – последнее слово обозначает здесь одновременно цветы «анютины глазки» и «мысли».

Сначала на сцене находятся две обезьяны и листообразное насекомое, причем «листообразность» этого персонажа являет собой переключку с листьями «генеалогического дерева». Пьеса начинается с того, что первая обезьяна заполняет под диктовку второй пустые места в генеалогическом древе, где уже были надписи «Сад», «Нуво», «Кирико», «Краван», «Гегель», «Ваше», «Лебоди» (все, кроме последнего, культурные предшественники и учителя сюрреалистов, последний – знаменитый богач-развратник, которого застрелила жена, – тоже своеобразный кумир группы). Пишутся новые имена, тоже представляющие «родословную» сюрреализма, – «Лотреамон», «Анри Руссо», «Руссель», «Нерон», «Аполлинер», «Монгольфье», «Фрейд», «Рембо», «Галилей», «Жарри», «Марат», «Робеспьер», «Колумб», «Фантомас» и «Дешанель» (это имя принадлежит президенту Франции, который ушел в отставку в 1920 г., потому что его застали разгуливающим в пижаме по железнодорожной платформе), «Роза–Жозефа Блазек» (имена сиамских близнецов, 1878–1822) и «Силекзам». Это последнее имя окажется главной «загадкой» пьесы.

Персонажи обмениваются бессвязными репликами, которые можно рассматривать как коллаж из поэтических образов. Затем появляются новые персонажи – кенгуру, паук, муравьед, улитка. В их не менее бессвязных речах возникают упоминания о христианской любви, снятии с креста и причастии, и в конце концов улитка рассказывает о сотворении мира, где роль творца играла некая «gougnette» – в буквальном переводе, «цепочка» (либо на браслете, либо на лошадиных удилах):

В начале цепочка создала  
Табак и антрацит....  
Потом сказала – да перегорят пробки!...  
И был вечер, и был день, и была последняя любовь<sup>11</sup>.

Этот рассказ о сотворении мира является центром пьесы, которую можно воспринимать как произведение, посвященное некоему Творению. Но Творение это, представленное словами, явно пародирующими Ветхий завет, воплощается в пьесе как Творение некоего загадочного существа, Силекзама, о котором уже упоминалось в генеалогическом древе. В начале были животные, вышедшие на сцену, и имена «культурных» персонажей, уже бывшие на генеалогическом древе или возникшие там на глазах у зрителя. Силекзам – это некий «новый человек» или даже «новое человечество», воплощающее идею сюрреалистического творчества. У него нет «физической» оболочки – его видно только в зеркале. Но он обладает причудливой словесной структурой, ибо его имя является порождением целой серии словесных игр – *Silex-âme* (Кременьдуша); *Sexe-lame* (Секс-лезвие); *Silex-lame* (Кремень-лезвие). Таким образом, сюрреалисты дают свою, пародийную и буквалистскую интерпретацию библейскому «В начале было Слово...». Настоячивое упоминание о «кремне» обозначает стремление сопоставить Творение с историческими этапами развития человечества (намек на кремневые орудия в имени «Кремень-лезвие»).

Таким образом, генеалогическое древо является буквалистской транспозицией новой Книги книг, посвященной Творению сюрреалистического мира. Причем театральные «листья» генеалогического древа – это, разумеется, не «естественные листья» и не «абстрактные листья» настоящего генеалогического древа, но особая декорация в декорации «тропического леса», такая же условная, как и жи-

---

<sup>11</sup> *Breton A. Œuvres complètes. T. 1. P. 443.*

вотные, выходящие на сцену, которые так или иначе должны быть представлены актерами. При этом наличие такого персонажа, как листообразное насекомое, несомненно является еще одним обыгрыванием слова «лист» генеалогического древа, и каждый лист оказывается как бы аналогом отдельного персонажа, имя которого на нем начертано. Доказательством тому и служит слово Силекзам, воплощающее смысл всей пьесы.

### Ларусс

Еще одной книгой, зачаровывающей воображение сюрреалистов, был энциклопедический словарь Ларусса. Для группы Бретона и в эпоху формирования сюрреализма, в конце 1910-х годов, и в эпоху его расцвета, в 1920–1930-е, он служил кладезем буржуазной мудрости, которая воспринималась издевательски как прописные истины<sup>12</sup>.

Напомним, что словарь Ларусса имел непосредственное отношение к созданию дадаизма и сюрреализма. 8 февраля 1917 г. в Цюрихе, в кафе «Террас» Тристан Тцара (или, по другим версиям, Рихард Хюльзенбек) читал словарь Ларусса и случайно наткнулся на слово «дада», обозначающее «детскую лошадку», что и дало название движению дада. Несколько лет спустя, в 1924-м, Бретон дает в первом Манифесте определение сюрреализма, построенное по образцу энциклопедической статьи в словаре Ларусса.

Чтение словаря Ларусса было одним из самых запоминающихся событий во время дадаистских манифестаций в Париже, в которых активнейшее участие принимала группа Бретона. 14 апреля 1921 г. парижские дадаисты посетили сквер перед церковью Сен-Жюльен-ле-Повр. Дадаистский драматург и поэт Жорж Рибмон-Дессень играл роль экскурсовода с толстым томом Ларусса. Он останавливался перед той или иной скульптурой или колонной и читал словарные статьи, выбранные наугад<sup>13</sup>. Манифестация проходила под проливным дождем и не привлекла большого внимания публики. Между

---

<sup>12</sup> Здесь очевидна ассоциация с творчеством Гюстава Флобера. О «Лексиконе прописных истин» Флобера Бретон упоминает в *Беседах* (1952) – *Breton A. Œuvres complètes*. Т. 3. P. 485.

<sup>13</sup> *Ribemont-Dessaignes G. Déjà jadis. De Dada à l'abstraction*. Paris: Julliard, 1973. P. 137.

тем этот спектакль под открытым небом был знаменательным событием. Сама идея «визита» в наиболее известные туристические места Парижа (как говорили дадаисты, «общие места») с целью их профанации, разумеется, сочеталась с профанацией знаний как таковых, сумма которых представлена в Ларуссе. Причем важен как жест чтения наугад «безразлично какого знания», так и адресация этого чтения элементам памятника, причем памятника религиозного, бессмысленность которого дадаисты хотели доказать. Ларусс в данном случае явно коррелирует с сакральной книгой – Библией, которая подвергается здесь профанации. При этом Ларусс и сам оказывается разновидностью сакральной книги.

Ларусс был предметом не только импровизационного театра, но и частью драматургического текста. В пьесе Роже Витрака «Виктор, или Дети у власти» (1928), сыгранной на сцене Театра Альфреда Жарри, существенную роль играет статья из словаря Ларусса, посвященная маршалу Франции Ашиллю Базэну (1811–1888).

Дети – Виктор и Эстер – обнаруживают, что их родители изменяют друг другу, причем делают это друг с другом. В пьесе дети косвенным образом дают понять родителям, что они все узнали. Одним из слов, оказавшимся знаком этого разоблачения, было слово «Базэн», произнесенное прежде отцом Эстер, Антуаном Маньо в пикантной ситуации. При первом же появлении Антуана на сцене Виктор просит его рассказать, якобы из любознательности, кто такой Базэн. В ответ Антуан декламирует наизусть статью из Ларусса. Если при произнесении на сцене этот текст выделяется интонацией – Антуан декламирует его, «как выученный наизусть урок»<sup>14</sup>, – то в напечатанном тексте словарная статья выделяется как графически (мелкий шрифт, пометы в скобках), так и с помощью сноски, в которой обозначен ее источник – «Словарь Ларусса». Хотя и по-разному, в сфере театра и в сфере текста, но Ларусс оказывается существенной частью пьесы. В данной сцене впервые разыгрывается прием гамлетовской мышеловки, которая потом несколько раз повторится в пьесе и приведет к полному разоблачению неверных родителей. И здесь же впервые «мышеловка» действует – произнеся слова, Антуан начинает рыдать, а его жена Тереза, которая слышала раньше упоминание о Базэне из уст Антуана в момент, когда он чуть не застал ее с отцом Виктора Шарлем, восклицает, что «все это

---

<sup>14</sup> *Vitrac R. Victor, ou les Enfants au pouvoir.* Paris: Gallimard, 1988. P. 27.

очень стыдно». Шарль же отвечает, что это не стыдно, но забавно, и что надо посочувствовать Антуану, страдающему от навязчивых идей, одной из которых является «Базэн». Но Тереза не может успокоиться и переносит свою агрессию на дочь.

«Базэн» – это почти аналог слова, выбранного наугад из словаря, т. е. почти повторение дадаистского жеста Тцара. Тем более что впервые оно возникает в совершенно бессвязной фразе Антуана, скорее в роли бессмысленного междометия, а не полноценного имени. И мудрость точно воспроизведенной словарной статьи, контрастируя с тем первым появлением слова, разумеется, была предметом осмеяния. Упоминание о словаре, хотя бы в напечатанном тексте, выявляло ироническое отношение к тому институту знания, коим являлся Ларусс, ибо он воспринимался Витраком, а равно и дадаистами и сюрреалистами, как институт банального знания, на котором зиждется порядок существующего общества. С другой стороны, помимо критического и юмористического значения, упоминание о Базэне и цитирование статьи оказывалось одним из средств создать атмосферу безумия в пьесе, что Витрак и Арто считали одной из задач своего экспериментального Театра Альфреда Жарри (в чем создатели театра оказывались довольно близки идеям сюрреалистов, хотя и были с Бретоном в состоянии глубокой ссоры). В сущности, Ларусс оказывается источником безумия, не только потому, что «Базэн» – навязчивая идея одного персонажа, который склонен себя с ним идентифицировать, но и потому, что чтение статьи порождает целую цепь совершенно неадекватных, с точки зрения обычной логики, действий.

Более того, далее происходит развитие темы «Базэна», и даже, в некотором смысле, буквальная «реализация» словарной статьи. В следующей за описанной сцене возникает и настоящий военный – генерал Этьен Лонсегюр, в фамилии которого звучит «Сегюр», которую носил французский род, знаменитый своими военными и дипломатами в XVIII–XIX веке. Генерал поздравляет Виктора с днем рождения, а тот спрашивает у него, был ли он знаком с Базэном, на что Тереза просит его не напоминать о болезненных для судеб Франции событиях войны 1870–1871 гг. Но после тоста Виктор командным тоном приказывает Антуану продолжить тему, и Антуан вспоминает о поражении при Седане. Он заканчивает свою речь урапатриотическим пассажем, который выделен в тексте пьесы мелким шрифтом с отсылкой – к словарю Ларусса: «Да здравствует Третья

республика, гарантирующая обязательное образование...»<sup>15</sup> Эта отсылка подтверждает ироническое отношение к энциклопедическому «кладезу знаний», который оказывается в данном случае обыкновенным скопищем политических догматов.

Военная тема, вкупе с темой окончательной «мышеловки», продолжается в последующей сцене, где дети разыгрывают подсмотренную Эстер любовную сцену между Шарлем и Терезой в присутствии генерала, который автоматически становится аналогом «свадебного генерала». Так, по аналогии, и Базэн – навязчивая идея Антуана, – тоже своего рода «свадебный маршал», возникающий в пикантный момент измены жены Антуана. И хотя он является образом безумия Антуана, он одновременно знак высшего порядка, «узаконенный» институтом словаря.

Косвенным образом отсылки к словарю (правда, Ларусс здесь не обозначен напрямую) появляются и во втором акте, причем снова в сочетании с темой безумия. Ида Мортемар – персонаж, воплощающий «ветры безумия», считает, что для знакомства вполне естественно было бы, чтобы она рассказала свою жизнь от «А» до «Я». Это банальное выражение воспринимается буквально, и Виктор заявляет, что уже знает букву «П» (потому что Ида Мортемар больна недержанием ветров): он перечисляет несколько слов и выражений, начинающихся на эту букву, но при этом очень деликатно избегает прямого напоминания о ее болезни.

### Книга Малларме

Ассоциации с Книгой Малларме – наиболее частые в культуре сюрреализма. Это обусловлено историческими факторами: многие сюрреалисты, и в особенности Бретон, в юности увлекались Малларме и писали подражательные по отношению к нему стихи. К тому же первая сюрреалистическая группа (журнал «Литература») была непосредственно связана с Полем Валери, который пусть и в преобразованной форме, но разрабатывал многие идеи Малларме. В начале формирования сюрреализма влияние Малларме не признавалось, главными Учителями считали прежде всего Рембо и Лотреамона, но довольно скоро (т. е. уже и в первом «Манифесте сюрреализма», 1924) сюрреалисты перестают «стесняться» говорить о влиянии

---

<sup>15</sup> Ibid. P. 31.

Малларме, признавая его сюрреалистом в «la confidence» («искренности», «исповедальности»).

Идея представить Книгу Малларме в театре определенным образом была «предусмотрена» и самим поэтом. Для Малларме Книга имеет некую пространственность: «но прежде всего не надлежит ли нам объясниться пространственным образом»<sup>16</sup>. Эта пространственность связана в его рассуждениях, в частности, и с театром.

Малларме называл писателя «духовным фигляром»: «Писатель должен стать в тексте духовным фигляром своих страданий, лелеемых им драконов, или радости». Он представлял себе Книгу как «сцену» внутри поэта, на которой происходит «возвеличивание перед всеми зрелища Себя», а источником театрального представления считал излучения или дыхания, создаваемые «словом» (*verbe*)<sup>17</sup>. Согласно Малларме, «Книга, тотальная экспансия буквы, должна напрямую извлекать из нее подвижность и устанавливать игру в пространстве посредством соответствий, которая, возможно, и подтвердит вымысел»<sup>18</sup>.

В первом «Манифесте сюрреализма» (1924) Бретон писал: «Мир закончится не прекрасной книгой, но прекрасной рекламой преисподней или небес»<sup>19</sup>, – полемизируя с заключительной фразой Малларме из его беседы с журналистом Жюлем Юре: «Вообще-то, знаете, мир создан для того, чтобы закончиться прекрасной книгой» (*Au fond, voyez-vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre*)<sup>20</sup>. В этой фразе он проявляет сакральную сущность Книги Малларме, противопоставляя ей нечто относящееся к очевидным атрибутам религии – «преисподнюю» и «небеса». С другой стороны, «орфическое истолкование Вселенной», т. е. проникновение в поэтические и философские глубины, преобразуется у Бретона в торжество поверхности, коей является «реклама». Но эта «поверхность» в системе сюрреализма есть не что иное, как «новая мифология» – именно в таком качестве предстают самые случайные

---

<sup>16</sup> *Mallarmé S. Quant au Livre // Mallarmé S. Igitur, Divagations, Un coup de dés.* Paris: Gallimard, 1993. P. 256.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 255.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 269.

<sup>19</sup> См. также процитированный перевод «Манифеста»: Называть вещи своими именами. С. 52.

<sup>20</sup> *Mallarmé S. Sur l'évolution moderne. Enquête de Jules Huret // Mallarmé S. Igitur, Divagations, Un coup de dés.* P. 395.



признаки современности и в теоретических выступлениях Бретона начала 1920-х, и у Луи Арагона в его «Парижском крестьянине» (1926), где дается целая теория новой мифологии, рождающейся на каждом шагу<sup>21</sup>. Таким образом, в первом «Манифесте сюрреализма» Бретон вовсе не издевается над Книгой Малларме, но скорее предлагает одну из возможных современных ее реализаций, благодаря которым банальная повседневность оказывается источником сюрреалистических чудес. Книга Малларме в данном контексте предвосхищает идею «книги, открытой настезь» (как в «Наде»), в которую может в любой момент ворваться нелитературная «реальность».

Та же самая фраза Малларме была использована, в переименованном виде, как концовка в пьесе Арагона и Бретона «Сокровища иезуитов» (*Le trésor des Jésuites*, 1929). Главная героиня, которая представляла в этой детективной пьесе в самых разных видах и окончательно заводила в тупик поиски других героев, в конце обретает свое «истинное» лицо актрисы Музидоры и произносит:

Будущее, будущее!

Мир должен закончиться на прекрасной террасе кафе<sup>22</sup>.

Так же как и в первом «Манифесте сюрреализма», речь идет о рождении «новой мифологии», где роль универсума играет обыденная, но чудесная «терраса кафе». Причем здесь «реальность» – «терраса кафе» – уже буквально врывается в идею маллармеанской Книги. Символично, что эту фразу произносит именно Музидора. Пьеса посвящена некоему «поиску», причем сам предмет этого поиска – загадка, и в конечном счете им оказывается тот самый персонаж, который этому поиску все время мешал. Точнее, это в конце концов выясняется, что персонаж был один и тот же, поскольку в пьесе он представлял то женщиной, то мужчиной, и разгадкой как раз была идентификация его как одной и той же личности, игравшей разные роли. Этой личностью оказалась знаменитая киноактриса Музидора (прославившаяся, в частности, в сериале Л. Фейяда «Вампиры»), которая и должна была, по так и не осуществившемуся замыслу авторов, играть в этой пьесе. Музидора для сюрреалистов – культовый персонаж, актрису воспринимали как воплощение осо-

---

<sup>21</sup> *Aragon L.* *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1966. P. 9–16, 141–145.

<sup>22</sup> *Breton A.* *Œuvres complètes*. Т. 1. P. 1014.

бой «современной красоты», по сути – «сюрреалистической красоты», которая излучает опасность и шарм и пребывает в постоянном движении, в постоянном изменении или, если воспользоваться знаменитым определением Бретона из повести «Надя», является «конвульсивной красотой». К тому же Музидора – часть мира кино, которое сюрреалисты считали одним из самых загадочных видов зрелищных искусств и были склонны «присваивать» его себе, считая любое кино сюрреалистическим. Таким образом, Книга Малларме оказывается окончательно «интегрирована» в систему сюрреализма, благодаря не только транспозиции ее в сюрреалистическую мифологию, но и благодаря ее вхождению в сюрреалистическую мифологию при посредстве одного из главных ее персонажей – актрисы Музидоры из пьесы «Сокровища иезуитов».

Другим примером преобразования Книги Малларме может служить пьеса Роже Витрака «Отрава» (*Poison*, 1922–1923). «Отрава» – «драма без слов», как ее характеризует Витрак, состоит из 12 картин, каждая из которых представляет некое отдельное действие, вне связи с другими картинами. «Десятая картина представляет книгу, перед которой стоит женщина с табличкой, на которой написан номер 10»<sup>23</sup>. Витрак не дает подробного описания этой книги, но показательно, что идея воплощения некоей суммы текста была воплощена еще и в третьей картине, представлявшей собой «написанное стихотворение» Гектора де Хесуса. Причем в тексте этого стихотворения можно увидеть не только намек на автоматическое письмо, но и ассоциацию с выражением Артюра Рембо – «эротические книги без орфографии», очень часто вспоминавшимся в группе сюрреалистов:

Между любовью и орфографией  
Есть только перо, чтобы мыслить<sup>24</sup>.

Любопытно, что Витрак пытается придать пространственную визуальность этому стихотворению, используя театр теней. На освещенном прожектором стихотворении появляются персонажи китайских теней – кот, старуха, жокей, маска, сердце и др. Как интерпретировать эти тени – как «тени» написанных слов, т. е. некую театрализацию слова, или идея в том, что слова перестают быть словами, превращаясь в тени?

<sup>23</sup> *Vitrac R. Théâtre. T. III. Paris: Gallimard, 1964. P. 54.*

<sup>24</sup> *Ibid. P. 51.*

В таком контексте представление Книги, из которого состоит десятая картина, может расцениваться как синтез идеи представления письменного слова в «драме без слов». Причем последующие картины строятся аналогично – одиннадцатая представляет «картину», т. е. квинтэссенцию визуальности, а двенадцатая – «рот, который делает вид, что говорит», т. е. квинтэссенцию процесса устного произнесения. Если слово коррелирует в этой пьесе Витрака с «тенью», то представление Книги оказывается воплощением абстракции письменного слова; эта Книга не может быть просто какой-то книгой, но являет собой некую универсальную Книгу, выражающую неизрекаемое и в этом смысле соотносящуюся с творчеством Малларме. Разумеется, речь идет о преобразовании, максимальной примитивизации маллармеанской идеи, которая несмотря на это все же, как нам кажется, присутствует в пьесе, причем этот эксперимент Витрака можно соотнести с более ранними попытками театрализации произведений Малларме в авангардистском театре Эдуара Отана и Луизы Лара.

Если Книга, согласно Малларме, есть «тотальное развертывание буквы», то, вероятно, нельзя не воспринимать его поэтические эксперименты как потенциальные элементы Книги. В этом смысле, разумеется, наиболее интересным случаем является его поэма «Бросок костей», которая время от времени вдохновляла режиссеров театра и кино.

В ноябре 1919 г. в парижском театре Ренессанс должен был пройти спектакль «Бросок костей», придуманный авангардистскими режиссерами Эдуаром Отаном и Луизой Лара, которые впоследствии поставили несколько дадаистских и сюрреалистических пьес. Наследники Малларме вместе с Полем Валери выступили против этого спектакля, и в результате он так и не был сыгран. Отан и Лара стремились к созданию «полифонического» спектакля, следуя предписаниям Малларме, который в предисловии сравнивал свою поэму с концертной музыкой. Режиссеры создали партитуру на 10 голосов, различающихся по тембру и силе звука. Один из голосов был «центральным». «Полифонисты» не двигались по сцене, они должны были оставаться в определенных местах на сцене, где находилась еще декорация, представляющая собой «полифоническую стену» из трех панно, на которых были нарисованы стороны игральных костей, а также разные графические изображения. Эти изображения должны были, по замыслу Отана, представлять «четыре фазы эволюции»,

воплощенные в членении лейтмотива «un coup de dés – jamais – n’abolira – le hasard», который был также выписан справа и слева от сцены. В основании этих четырех фаз располагалась сеть из нитей, обозначающих различные отношения между «судьбами»<sup>25</sup>.

В 1920-е годы та же поэма Малларме стала сюжетом фильма Мэн Рея и Андре Буаффара «Тайны замка Броска костей» (*Les Mystères du château du dé*, 1929). Это переложение поэмы Малларме в образы сюрреалистической мифологии, где царят люди-манекены, полуразрушенный замок Сен-Бернар, таинственный наподобие замков с привидениями в готическом романе, и атмосфера эротики. Текст Малларме представлен в фильме в виде трех титров, в которых появляются написанные слова из начала поэмы: «Un coup de dés» – 1 титр, «jamais n’abolira» – 2 титр, «le hasard» – 3 титр.

Пространством «броска костей» является чудесный замок. Персонажи – люди без лиц и с руками в обтягивающих перчатках, представляющие собой манекены, как на картинах Джорджо де Кирико. Эти, как их называют в фильме, «Необычные» (*Insolites*) бросают игральные кости, т. е. буквально осуществляют жест, о котором пишет Малларме. Причем сначала показаны только одни кисти рук (это прямая отсылка к живописи де Кирико, Макса Эрнста и др.), а потом уже люди во весь рост. В замке есть сцена, когда «Необычные» играют в кости лежа. Все эти игры – не что иное как соединение двух «случайностей»: поэтической случайности Малларме и «сюрреалистической случайности» (или «объективной случайности»), одного из основополагающих концептов группы Бретона.

Идея представления «Броска костей» и Книги Малларме, возникшая в авангардной культуре Франции конца 1910-х и 1920-х, снова возникнет в конце 1950-х в неоавангардном театре Жака Польери. В 1959 г. Польери ставит «Бросок костей» в театре Альянс Франсез, а в 1967-м – «Книгу Малларме» в театре Рон-Пуэн де Шанз-Элизе. Причем обе эти постановки оказываются переломными в его поисках нового театрального языка. Как писал известный французский театровед Мишель Корвен, «“Бросок костей” [...] открывает текст в пространстве, “Книга” [...] открывает произведение произвольности и комбинаторике»<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Corvin M.* Le théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action. Lausanne: L’Age d’Homme, 1976. P. 123–124.

В «Броске костей» Польери сцена представляла собой нечто вроде «загона» (cogail), причем актеры и источники сценического освещения находились как внутри сцены, так и снаружи, – они должны были представлять собой пространство каждой типографической страницы стихотворения. Зрители при этом были рассеяны повсюду в зале вместе с актерами. Как и в прежних попытках представления «Броска костей» в театре и кино, был показан и сам текст Малларме: на этот раз имелся экран, на который проецировался текст всей поэмы в виде фильма. Новая техника постановки сочетала в себе стереофонию (пришедшую на смену «полифонии» Отана и Лара) и поливизуальность, что, по мнению режиссера, соответствовало размышлениям Малларме не только о поэзии, но и о симфонии, музыке и балете.

Книга Малларме была поставлена в тесном сотрудничестве Польери с Жаком Шерером, который занимался расшифровкой и публикацией заметок Малларме о Книге<sup>27</sup>. Напомним, что Шерер воспринимал Книгу Малларме, в частности, как театральное исследование. Он полагал, что именно с Книгой можно отождествить идею Малларме об абстрактном театре, в котором не было бы актера, персонажа и действия. Польери представляет Книгу как метафизическую драму из 9 частей, в которой действуют 6 персонажей. Оператор, Счетовод, Мэтр (объявляющий названия частей) должны были, по замыслу Шерера и Польери, представлять три регистра мужских голосов. Нимфа (читающая стихотворение), Сирена (играющая в метафизическую игру, близкую Книге), Иродиада (психологический персонаж) – представляли три регистра женских голосов.

Для создания визуального ряда Польери использует кинопроекции и абстрактные цветовые проекции. Все декорации – мобильные. На сцене есть и физический образ Книги, основанный на символике чисел: здесь представлены четыре Книги, сложенные по две, к ним добавлена пятая Книга, причем каждая из книг разделена на 5 частей. При этом зрители находятся в пространстве спектакля и неизбежно оказываются в качестве его участников. Таким образом Польери воплотил идею бесконечности пространства Книги. Как

<sup>26</sup> *Corvin M.* Polieri, une passion visionnaire. Paris: Adam Biro, 1998. P. 39.

<sup>27</sup> *Scherer J.* Le «Livre» de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits. Paris: Gallimard, 1957. См. также переиздание книги с текстом театральной адаптации Шерера: *Scherer J.* Le «Livre» de Mallarmé. Paris: Gallimard, 1978.

пишет Мишель Корвен, «с этого момента для Польери театр перестает существовать: войдя внутрь театра-глаза, зритель перестает быть взглядом, и «театрон»<sup>28</sup> аннулируется; театр больше не существует, и тем более перестает существовать спектакль, оказавшийся стертым»<sup>29</sup>. В сущности, синтетический театр Польери есть не что иное как, по характеристике Корвена, «предкино – посттеатр»<sup>30</sup>, новый вид зрелищности, специфичность которой основана на представлении именно поэтического, а не драматургического текста. В определенной мере продолжая поиски новой зрелищности, начатые авангардом и в особенности сюрреалистами, творчество Польери оказывается итогом и даже своеобразным оправданием разрозненных экспериментов, проводившихся в 1910–1920-е годы.

\* \* \*

Несмотря на маргинальность образов книг в сюрреалистической драматургии, они проявляют некоторые характерные ее черты. Прежде всего, представление книги связано с поисками новых средств выражения, и здесь сюрреалисты продемонстрировали любопытные эксперименты: импровизацию, буквальное представление образов на сцене, театрализацию словесных игр, использование кинематографических ассоциаций или киноязык в фильме Мэн Рея и Буаффара.

Сам выбор книг, о которых сюрреалисты упоминают в своих пьесах, знаменателен. Хотя приведенные примеры не исчерпывают всего многообразия книг в сюрреалистической драме, они достаточно характерны. Речь идет об особо значимых книгах – произведениях (реальных или виртуальных), дающих некие сакральные, поэтические или научно-популярные «суммы». Книга в сюрреалистической драме – всегда ассоциация с культурной тотальностью, даже если речь идет лишь о пародийном намеке. В этом смысле наиболее смелый шаг предпринял Витрак в упомянутой «Отраве», представив на сцене только книгу, символически приравняв поиск новых театральных форм к глобальной единице культуры, коей является книга.

---

<sup>28</sup> В буквальном переводе с греческого «место, с которого мы видим».

<sup>29</sup> *Corvin M. Polieri, une passion visionnaire*. P. 40–41.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 308.

Сергей Фокин

## Дематериализация Книги в «Тетрадах» Поля Валери

Проблема Книги не могла не волновать Поля Валери, который, с младых лет внимая поэтическому проекту С. Малларме, остро или даже болезненно воспринимал превращение, перевоплощение, преобразование поэтической мысли в Книге. В этой небольшой работе я попытаюсь обозначить некоторые узлы той концепции книги, которая формировалась в мысли Валери на протяжении всего его творческого пути, начиная с известного генуэзского кризиса, после которого он раздает друзьям «*почти все свои книги*»<sup>1</sup>, и кончая едва ли не последним творческим замыслом, когда умирающий поэт решает представить публике *почти законченный «цикл»* господина Теста, дополнив уже напечатанные тексты целым рядом новых вещей. Превращения этого понятия книги нагляднее всего запечатлелись в знаменитых «Тетрадах» Валери, которые поэт ведет с 1894 г. и вплоть до самой смерти, считая свои утренние письменные занятия основным трудом своей жизни, «в противовес публикуемому» – этим «отходам своего сокровенного времени»<sup>2</sup>. Чтобы рельефнее обнаружить эти узлы, нам придется для начала – по необходимости пунктирно – наметить очертания общей поэтической системы Валери, в которую среди прочих элементов входит и его концепция книги.

Хорошо известно, с каким недоверием или даже отвращением относился Валери к печатному слову. Точнее говоря, недоверие внушали ему собственные напечатанные произведения. Он неиз-

---

<sup>1</sup> Козовой В. Поль Валери (Хронологический очерк жизни и творчества) // Валери П. Об искусстве / Перев. с франц. Изд. подг. В.М. Козовой. М.: Искусство, 1976. С. 591 (Курсив мой).

<sup>2</sup> Там же. С. 592–593.

менно медлил с печатанием своих трудов, бесконечно перебирал составляющие их части, изменял композицию, от издания к изданию добавлял или убирал какие-то вещи, менял названия, словом, чего только не вытворял, чтобы произведение не превратилось в Книгу, т. е. в нечто монументальное, своего рода надгробие автору. Он много лучше, чем кто бы то ни было из современников, понимал, что не автор делает произведение, а произведение делает автора: «Произведение видоизменяет автора. При каждом из движений, привлекающих произведение из автора, он претерпевает какое-то изменение. Когда произведение закончено, оно снова влияет на него. Он, например, становится тем, кто был способен его породить. Он складывается в своего рода формовщика осуществленного целого, что есть миф. В точности так же и ребенок в конечном итоге придает отцу идею, равно как и форму и фигуру отцовства»<sup>3</sup>. Валери как будто бы уклоняется от роли автора, стремится избавиться от бремени авторского авторитета: нет, я не автор, твердит он в своих «Тетрадах», я скриптор, *переписчик*.

Приставка «пере» (re) ставит под сомнение фигуру авторства: автору мнится, что он пишет книгу, что он, автор, начинает с белого листа; поэт-философ, коим следует считать Валери, сознает, что в своем письме он всего лишь переписывает, перечитывает, переосмысляет, пересматривает, переделывает<sup>4</sup>. Для поэта-философа нет этого начала, над которым бьется автор, силясь что есть мочи быть или хотя бы прослыть оригинальным; поэт-философ понимает, что притязание на начало, на оригинальность свидетельствует всего лишь о недостаточной ясности творческого сознания, о его недостаточной строгости к самому себе: «Нет ничего более оригинального, нет ничего более *самобытного*, чем питаться другими. Правда, других надо переваривать. Лев складывается из переваренных ягнят». Или еще, в том же духе: «Плаггиатор – это тот, кто плохо переварил других, в нем узнаваемы их отрывки. Оригинальность – это вопрос пищеварения. Нет и никогда не было *по-настоящему оригинальных* писателей, ибо те, кто заслуживает такое звание, пребывают в неизвестности, более того, их вообще невозможно узнать»<sup>5</sup>. Поэт-философ, в отличие от писателя-

---

<sup>3</sup> Valéry P. *Tel quel*. Paris: Gallimard, 1996. P. 326.

<sup>4</sup> Подробнее анализ «функции re» см.: Rey J.-M. Paul Valéry. *L'Aventure d'une œuvre*. Paris: Seuil, 1991. P. 60–67.

<sup>5</sup> Valéry P. *Tel quel*. P. 17, 332.



автора, не столько творит, не столько созидает что-то абсолютно новое, сколько перевоссоздает – со знанием дела – классические образцы. Отсюда целый ряд мыслей Валери о глаголе «делать» и «переделывать»: поэт-философ не делает, он переделывает. Но гораздо важнее то, что он переделывает *со знанием дела*. Постоянное сознание дела – важнейший элемент неоклассицистической поэтики Валери<sup>6</sup>.

Неоклассицизм Валери характеризуется постоянной (само) рефлексией творящей мысли. Мысль мыслит, отражая себя; в отражении, или в письме, мысль по необходимости двоятся, троится, множится, дробится: «Писать, – читаем мы в одном из фрагментов Валери, – требует от писателя того, чтобы он разделялся против самого себя. Именно в этом и только в этом каждый человек может быть *автором*»<sup>7</sup>. Писать – глагол не только непереходный, как это утверждал Р. Барт, но и возвратный: письмо предполагает обращение мысли на самое себя, возвращение мысли к себе. Однако эта расколотовость сознания (субъекта) не сводится к раздвоенности пишущего, к фигурам двойничества, освоенным еще романтизмом. В письме пишущий раскалывается не надвое (типично символистская фигура Нарцисса, с которой Валери вошел в литературу, подвергается радикальному переосмыслению в поздних вещах)<sup>8</sup>, но на множество частей, в письме пишущий по-настоящему расчленяет себя, точнее говоря, расчленяет свое тело, оставляя за собой только Голову (Tête-Teste-Тест), при этом органы чувствования приобретают новые, несвойственные им функции. Такой распад и функциональное перераспределение органов восприятия зафиксированы в одном из поэтических фрагментов Валери:

В поэте  
Ухо говорит  
Рот слушает  
Не что иное, как сознание, бдение  
Вынашивает и баюкает мысль<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Подробнее о неоклассицизме Валери см.: Фокин С.Л. «Неоклассицизм» как версия модернизма? Проблема Поля Валери // Диалектика модернизма. СПб.: Мip, 2006. С. 52–62.

<sup>7</sup> Valéry P. Ego scriptor. Paris: Gallimard, 1992. P. 145.

<sup>8</sup> См. блестящий анализ этой эволюции в новейшем исследовании по французскому символизму: Illouz J.-N. Le Symbolisme. Paris: Livre de Poche, 2004. P. 112–115.

<sup>9</sup> Valéry P. Tel quel. P. 128.

Эта раздробленность пишущего сказывается в том, что он пишет и как он пишет. Излюбленной формой поэта-философа становится фрагмент. Не что иное, как фрагмент, является ведущим жанром «Тетрадей», превращая их в своего рода «Сумму» литературологии или, точнее говоря, алитературологии, ибо сколь широко ни расходились бы различные линии «тетрадных» размышлений Валери, практически все они сходятся под знаком Литературы, борьбы с Литературой, убийства Литературы в упражнениях алитературного или даже антилитературного письма: «Мой принцип в литературе – это анти-литература. И он, разумеется, из инстинкта»<sup>10</sup>.

Валери вырабатывает особый стиль, особый синтаксис фрагментарного письма, который напоминает критическую прозу Малларме<sup>11</sup>. Однако, в отличие от последней, тетрадная проза Валери строится так, как будто бы умер не автор, а читатель. В «Тетрадах» Валери пишет так, будто он раз и навсегда уверился, что его читатель умер, что читать его может только тот «идеальный читатель», которого он сформировал в самом себе. Иначе говоря, он пишет исключительно для самого себя. В одной из записей 1943 г. он задается именно этим вопросом: «Ради чего писать, как не ради другого?». И дает на этот вопрос весьма неутешительный, но трезвый ответ: «Возможно, ради того, чтобы сформировать, вытащить это другое мое я, этого идеального читателя, который всенепременно *существует* в каждом пишущем...»<sup>12</sup>. Я обрываю здесь цитату, но еще вернусь к этому фрагменту.

Фрагментарное письмо не только выражает расколотость сознания, когда одна его часть неусыпно следит за другой, всячески противясь какому бы то ни было самовлюбленному единению, оно противостоит началу и концу: один фрагмент рождается в ответ на другой, на него откликается третий и т. д.; мысль не столько разворачивается в последовательности рассуждений, сколько кружит вокруг нескольких по-настоящему болевых точек, больных тем, навязчивых идей, устойчивых образов. Прибегая к фрагментарному

---

<sup>10</sup> Ibid. P. 203.

<sup>11</sup> О поэтике фрагментарного письма Валери см.: Фокин С.Л. Знаки препинания-запинания-запираания-препираания: синтаксис в «Тетрадах» П. Валери // Романский коллегийум. Материалы междисциплинарных научных чтений. СПб: Изд-во СПбГУЭФ, 2007 (в печати).

<sup>12</sup> Valéry P. Ego scriptor. P. 229.

письму, мысль не только не избегает повторов, наоборот, всячески их ищет; возвращаясь к одним и тем же темам, фигурам, персонажам, мысль Валери словно бы вторит самой себе, повторяет себя, однако это не повтор того же самого, мысль себя переосмысливает, ищет в себе различия, фиксирует их.

Фрагментарное письмо было излюбленной художественной формой поэта-философа, хотя арсенал его творческих практик включал и другие виды письма. Я не буду строить здесь классификацию жанров, которые практиковал Валери. Замечу лишь, что если в главном труде своей жизни он охотнее всего использовал фрагмент, который сам по себе противится Книге, требующей определенного единства, то в своей публичной жизни он был вынужден чаще всего прибегать к другому жанру, который тем не менее также отличается вне-книжным характером. Я имею в виду жанр предисловия. Валери написал массу предисловий к книгам других авторов, круг которых необычайно широк и необычайно пестр: он писал предисловие к «Цветам зла» Ш. Бодлера и к биографии диктатора А. ди О. Салазара, он писал предисловие к альбому фотографий «Франция. Архитектура и пейзажи», а также «Предисловие к книге одного китайца». Он писал предисловия к художественным альбомам и библиотечным каталогам, наконец, он писал предисловия к своим книгам, составленным из его предисловий: я имею в виду, прежде всего, «Взгляды на современный мир».

Предисловие – это также одна из форм переписывания, перепро-чтения, переосмысления книги. Оно располагается не столько в начале книги, сколько по ее краям. То есть предисловие, материально входя в книгу, в действительности находится вне книги. Оно, как заметил Ж. Деррида, образует своего рода «вовне» книги, то, что не столько предваряет книгу, не столько собирает воедино рассеянные по ней крупинки различных смыслов, не столько стягивает в единый узел различные тематические линии книги, сколько выступает наиболее надежным орудием смыслового рассеяния<sup>13</sup>. Более того, предупреждая, предваряя, предвосхищая, представляя то, что воспоследует за ним, предисловие оказывается такой формой письма, которая в самой себе заключает принцип самоуничтожения: в отличие от самой книги, предисловие заведомо обречено обратиться в прах, исчезнуть без следа, изгладиться из памяти читателя, держащейся за более твер-

---

<sup>13</sup> См.: *Derrida J. La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972. P. 9–76.

дые формы. Писать предисловия к книгам других или даже к своим собственным – это, ко всему прочему, способ или уловка не писать Книгу. Впрочем, даже названия некоторых опубликованных Валери книг как бы говорят: нет, это не книга: «Вариации» (1924), «Пьесы об искусстве» (1931), «Смесь» (1939), «Как есть» (1941, 1943), «Дурные мысли и другие» (1941), «Ломаные истории» (1950). Более того, писать предисловия, заведомо преданные власти забвения, – это значит, ко всему прочему, писать «пустословия», т. е. ставить под вопрос сам смысл письма, низводить письмо до состояния ничтожного остатка, отброса и отребья<sup>14</sup>.

Итак, мысль Валери разворачивается по краям, вовне Книги. Но то же самое происходит и с самыми дорогими для Валери «концептуальными персонажами»: господином Тестом, Декартом, Леонардо. Они не хотят оставаться в книге, они шагают из книги в книгу, из статьи в статью, из новеллы в новеллу, из эссе в эссе, не желая оставаться в тисках зафиксированного в книге образа. Явившись в самых ранних текстах, относящихся к середине 90-х годов XIX века, Тест и Леонардо, к которым вскоре присоединится Декарт, а впоследствии – Фауст, сопровождают мысль Валери на протяжении всей его жизни: новелла «Вечер с господином Тестом» увидела свет в 1896 г., «Письмо госпожи Эмилии Тест» в 1924 г., «Письмо друга» – также в 1924 г., «Отрывки из судебного журнала господина Теста» – в 1925 г., а окончательная редакция «цикла Теста», включающая пять новых текстов, появилась только после смерти Валери. Таким образом, персонаж, новые фигуры этого персонажа, пережили автора.

Валери не хотел расставаться с Тестом вплоть до самой смерти; в ответ на предложение одного из современных критиков описать смерть Теста поэт-философ ответил решительным отказом, остроумно заметив, что Тест уже чуть не умер, когда только появился на свет: «Знаете, что его спасло? Это было чувство возможности или даже легкости, с какой можно было бы заставить столь проблематичного персонажа пережить *множество* прекрасных смертей – при этом все они отличались бы друг от друга»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> «Предшествуя тому, что должно мочь само себя представить, он (этот остаток письма. – С.Ф.) отваливается как пустая оболочка, формальный отброс, момент скудоумия или пустословия, порой одно и другое разом» (Ibid. P. 15).

<sup>15</sup> Valéry P. Œuvres. T. II. Paris: Gallimard, 1960. P. 1395 (Bibliothèque de

Итак, мысль Валери бежит Книги. Как я уже говорил в самом начале, в этом жесте можно видеть реакцию на поэтический проект Малларме, которому в «Тетрадах» отводится роль своего рода альтер эго поэта-философа. Для Малларме поэзия – это все. Для Валери – отдельное поле для возделывания умственных, головных способностей: «Поэзия для М[алларме] была самым существенным и единственным предметом. Для меня – особым применением способностей духа»<sup>16</sup>. Малларме воплощает саму Литературу. Валери во что бы то ни стало хочет выйти за рамки литературы. Сама мысль Малларме о тотальной, всеохватной Книге представляется Валери верхом стремлений и чаяний Литературы, главным идолом Литературы, вот почему поэт-философ не жалея сил сражается с этим идолом.

В основе этой борьбы лежат три, по меньшей мере, момента. Во-первых, в мысли Валери напечатанная книга является, прежде всего, чем-то материальным, монументальным, своего рода памятником, чем-то таким, что сродни собору или, по меньшей мере, антикварной мебели. В статье «Две добродетели книги», написанной в 1926 г., Валери четко разделяет книгу для *Чтения* и книгу для *Зрения*. При этом вторая добродетель, т. е. зримая, напечатанная книга, явно перевешивает в его глазах. «Страница – это образ. Она создает цельное впечатление, представляет собой единый блок или систему блоков и страт, черных строк и пробелов, более или менее удачное пятно, исполненное силой и выразительностью. Этот второй *способ видеть*, уже не последовательный, линейный и поступательный, как чтение, но непосредственный и одновременный, позволяет сблизить типографское дело с архитектурой...»<sup>17</sup>. Та же

la Pléiade). Ср.: «Одному критику даже захотелось, чтобы я написал “Смерть господина Теста”, но я не считал необходимым пойти на столь жесткую меру, а главная причина, почему я не убил господина Теста, в том, что мне показалось, будто нет ничего проще, чем придумать ему какую-нибудь сенсационную смерть, и по здравом размышлении я сказал себе, что было бы просто неприлично, если бы я заставил его умирать на глазах публики полудюжиной, по меньшей мере, смертей» (Ibid. P. 1394). Вариативность смертей персонажа является существенным элементом той поэтики «антиромана», в рамках которой создается весь «цикл Теста». Картина полудюжины смертей Теста сродни тому «саду расходящихся тропок», что открывается перед «Маркизой», которая выходит из дома «в пять часов».

<sup>16</sup> Valéry P. Ego scriptor. P. 221.

<sup>17</sup> Valéry P. Œuvres. T. I. P. 1246–1247.

самая мысль повторяется в статье «Книги», написанной в 1923 г. для «Каталога старинных и современных книг». Признаваясь в начале статьи, что в юности его не очень волновало то, как выглядит книга, что важнее всего для него было *чтение*, привязанность к чисто духовному занятию, Валери формулирует здесь свое новое понимание феномена книги: «Что касается меня, то я незаметно привык не пренебрегать физическим обликом книг. Я восхищаюсь и охотно прикасаюсь к этим дорогостоящим томам, которые сочетаются с самой изящной мебелью и ни в чем ей не уступают»<sup>18</sup>. Таким образом, в глазах Валери книга приобретает исключительную ценность произведения типографского искусства.

Но это отношение к книге как к музейной и материальной ценности, как к достопримечательности, дополняется внутренним неприятием книги как законченной формы, как чего-то такого, что требует поставить точку, прервать процесс письма. В 1930 г. Валери записывает в «Тетрадах»: «Книга – написанное сочинение – является для меня *случайностью* – Искусственный предел ментального развития»<sup>19</sup>. В сознании Валери образ книги сближается с образом романа: книга, заключая в себе завершенное сочинение, не является безусловной необходимостью. Появление книги диктуется не волей поэта-философа, а силой внешних для его сознания обстоятельств, вторыми и третьими лицами. Таким образом, появление книги знаменует собой торжество произвола, как та фраза про маркизу, через которую поэт критиковал роман.

Наконец, сопротивление отчуждению мысли в Книге питается еще более интимным чувством, непосредственно связанным с пониманием предназначения поэзии. Как уже говорилось, Валери пишет для себя, для того идеального читателя, который в нем формируется. И этот идеал столь дорог ему, что каждая публикация вызывает в нем чувство ревности: ему представляется, что, отдавая мысль на суд других, вторых и третьих лиц, он предает ее, изменяет ей. В 1945 г. поэт-философ записывает: «Я чрезвычайно сильно испытывал необыкновенное чувство, что, публикуя некоторые свои мысли, я себя обезоруживаю, более того, те, что мне были особенно дороги, начинали внушать мне отвращение, как надоевшие любовницы. А может быть, я также боялся, что мне придется увидеть, как они будут искажены,

---

<sup>18</sup> Ibid. P. 1251.

<sup>19</sup> Valéry P. Ego scriptor. P. 187.

обесценены при их разглашении – критикой или внешним непониманием»<sup>20</sup>. Согласно Валери, мысль мыслит самое себя, она мыслит самое себя для себя и не терпит третьего лица. Для Валери мышление является столь интимным занятием, что сама идея обнародования мыслящей себя мысли кажется ему кощунственной затеей: это как выйти нагишом на улицу. Последний автобиографический фрагмент, в котором интимность мысли, жгучая ревность, вызываемая ее показом другому, стыд и страх за ее судьбу в напечатанном виде сказались как нельзя более наглядно:

Два воспоминания об этой необыкновенной *ревности* моей натуры.

Мой брат, которому я не хотел говорить о моих вкусах и моих опытах – конечно же подозревал, что под сенью моих жалких школьных успехов что-то происходило, практиковался какой-то скрытый культ. Он нашел в моих бумагах одно стихотворение, забрал его и отдал в печать в марсельский журнал «Ревю де Миди» – откуда я и получил как-то номер, где фигурировало мое произведение – Меня это сильно задело – Мое напечатанное имя вызвало во мне впечатление, напоминающее то, что возникает во сне, когда сгораешь от стыда, оказавшись нагишом в салоне –

Но и сегодня еще я ощущаю гнев и смятение, что охватили меня через несколько лет, в 1891 г., когда я получил из Парижа номер «Деба», где мой «Нарцисс говорит», опубликованный в первом выпуске «Конк», превозносился до самых небес неким г-ном Ш. – Шантавуаном. Я бегал по городу, засунув газету в карман, сгорая от стыда, странного стыда – не имея сил вынести то, что я воспринимал как изнасилование<sup>21</sup>.

Приведенный отрывок буквально пронизан сексуальными мотивами – письмо воспринимается юным поэтом как интимное телесное упражнение, направленное, правда, не на ювенильное самоудовлетворение, а на разжигание, возбуждение плоти, весь пыл которой устремляется к горнилу Головы. С виду холодное, письмо Валери заключает в себе обжигающие токи тела, биения плоти, беснования пола. Словом, отнюдь не случайно выражение «la petite mort», обозначающее обмирание, дрожь, смятение, умопомрачение и утрату себя в другом, смерть «я» в «не-я», сопровождающие эротический экстаз, оказалось востребованным пером Валери-поэта.

Впрочем, здесь я уже касаюсь другой темы, малоизученной темы эротизма в творчестве Валери. В заключение настоящего этюда оста-

---

<sup>20</sup> Ibid. P. 234.

<sup>21</sup> Ibid. P. 229.

ется заметить, что весь фрагмент, откуда взят приведенный отрывок, необыкновенно интересен – далее поэт-философ говорит о том, что же заставляло его публиковать книги, говорит о тщеславии, желании воздействовать на читателей, о целом клубке спутавшихся проблем, связанных с профессией литератора. Однако для той темы, что обозначена в названии данной работы, представленного материала вполне достаточно. В сознании и существовании Валери было два вида книг – книга как материальная ценность, как объект созерцания и эстетического наслаждения, и книга как «случайность», обрывающая работу мысли. В «Тетрадах» Валери дематериализует книгу, противясь отчуждению и обнажению мысли в книжном и непотребном виде.



Круглый стол, посвященный книге Р. Шартье  
«Письменная культура и общество»

РГГУ, 12 сентября 2006 г. Ведущий – Алексей Берелович

*Алексей Берелович:* Наш круглый стол посвящен недавно вышедшему в «Новом издательстве» переводу книги Роже Шартье «Письменная культура и общество». Правда, как объясняет сам автор в предисловии к русскому изданию, оно отличается от французского издания 1996 года, поскольку дополнено двумя статьями (одна из которых опубликована впервые), посвященными главным образом проблемам электронных текстов. Думаю, что все, или многие из вас, прочли эту книгу. Я не буду подробно останавливаться на ее проблематике; сам Роже Шартье определяет ее так: рассмотрение текста во всех его контекстах – литературных, культурных и социальных. Он формулирует близкий многим российским ученым подход, отвергая, с одной стороны, структурно-семиотический («формалистский»), имманентный анализ текста, а с другой, чистый социологизм, лишаящий текст художественной, литературной «сущности» (правда, слово «сущность» не принадлежит к научной лексике Р. Шартье). Чтобы начать наш разговор, я предоставляю слово переводчику книги.

*Ирина Стаф:* Переводчик находится в достаточно сложной ситуации: то, что я хотела сказать, уже написано в моем послесловии к книге. Подчеркну лишь два момента, которые, надеюсь, получат дальнейшее развитие по ходу обсуждения.

Первый из них, к сожалению, практически не получил отражения на нашей конференции. Я имею в виду ту роль, какую сыграла разработанная Р. Шартье теория книги и чтения в развитии собственно исторической науки, в осознании ею своих эпистемологических принципов. В наших докладах речь шла почти исключительно о художественных текстах. Между тем, как показывает опыт работ самого Шартье и его последователей, разграничение понятий «книга»

и «произведение» принципиально важно не только для истории и теории литературы, но и для методологии самой истории. Историк, как и литературовед, имеет дело с текстами: он создает их и изучает, поскольку именно тексты, письменные документы, служат для нас главным способом проникнуть в прошлое. Материальная форма этих документов – книг, газет, дневников, восковых табличек, наконец, – оказывает влияние на работу историка. Кроме того, разделение книги и произведения позволяет ему увидеть в «материальности» книги не только объект изучения, но и способ оформления исторического дискурса, форму научной верификации, убедительную для читателя. Происходящие в последние десятилетия изменения в, казалось бы, чисто технических параметрах научной работы – постепенная замена «бумажных» носителей информации электронными – заставляют пересмотреть и сложившиеся структуры научного дискурса. Как показал Р. Шартье, структуры эти в значительной мере «привязаны» к книге-кодексу. Таким образом, перед нами проблема эпистемологическая и методологическая.

И второй вопрос, который я постаралась обозначить в своем послесловии. Он носит отчасти провокативный характер. Во вчерашнем докладе Р. Шартье еще раз подчеркнул принципиальное различие между «платоническим» пониманием произведения как идеальной сущности, которая может быть отделена от любых своих носителей, и его «прагматическим» осмыслением, когда оно рассматривается как единство, так сказать, содержания и материального предмета, это содержание воплощающего. Мне бы хотелось заметить, во-первых, что сама по себе идея текста, способного существовать «по отдельности» от носителя, исторически обусловлена. На мой взгляд, она окончательно складывается в эпоху именно печатной книги. А во-вторых, и это очень важно, именно оппозиция (или даже внутреннее противоречие) между «платоническим» и «прагматическим» восприятием текста лежит в основании литературы как культурного и социального института. В частности, именно на этой идее зиждется не только авторское право, но и литературная критика, история литературы. Как ни парадоксально, настаивая на изучении «прагматики» произведений, теория и история чтения ставят под вопрос институт литературы как таковой, в том виде, в каком он начал складываться в эпоху Гутенберга. Более того, история чтения при таком подходе начинает опровергать самое себя. Мне бы хотелось, чтобы сам Роже Шартье и участники нашего круглого стола высказались на эту тему.

*Роже Шартье*: Во-первых, мне бы хотелось поблагодарить всех друзей и коллег за организацию этого обсуждения моей книги. Прежде чем ответить на очень важные вопросы Ирины, скажу два слова о структуре книги и ее происхождении. Она складывалась постепенно и состоит из нескольких «геологических пластов». Первым таким «пластом» стала довольно давняя книга «Порядок книг»<sup>1</sup>; издательство, выпустившее ее в свет, с тех пор разорилось (как и многие издательства, которым случалось печатать мои работы; надеюсь, зарубежные переводчики избегнут этой участи...). В ней рассматривались три круга вопросов. Первый был связан с пересмотром теории происхождения авторства, предложенной М. Фуко в одной из самых известных своих работ, «Что такое автор?». Дело в том, что «авторская функция» – явление гораздо более раннее, чем представлялось Фуко, ее можно обнаружить уже в культуре конца Средневековья. По мнению Фуко, авторство рождается по мере того, как тексты и дискурсы связываются не с мифологическими или сакральными фигурами, а с конкретными людьми, которых можно привлечь за эти тексты к ответственности. Однако анализ материальных аспектов книги позволяет проследить происходивший на рубеже Нового времени распад векового единства текста и книги (того, что итальянские коллеги называют *libro unitario*), который и привел к рождению фигуры автора в нашем понимании. Еще один круг проблем (также во многом связанный с работами Фуко) в «Порядке книг» касался механизмов, выработанных в истории для «обуздания» бесконтрольного умножения числа книг и дискурсов. Одним из инструментов, позволяющих ориентироваться в необозримых потоках печатной продукции, стали «библиотеки». Не специальные хранилища, не собрания книг, а собственно книги, носящие это название и содержащие перечни авторов, каталоги изданий, антологии, компиляции. Третий аспект «Порядка книг» отсылает к имени уже не Фуко, а Мишеля де Серто: это изучение читательских групп и сообществ, каждое из которых вырабатывает свои правила, навыки, образцы чтения, также влияющие на смысл текстов.

Второй «геологический пласт» в моей книге составляют четыре статьи из сборника «Формы и смыслы», вышедшего в 1995 г. в США<sup>2</sup>. В них я попытался расширить перспективу, прежде всего

---

<sup>1</sup> *Chartier R.* L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Aix-en-Provence: ALINEA, 1992.

<sup>2</sup> *Chartier R.* Forms and Meanings. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1995.

хронологически: определить место, которое занимает период XVI–XVIII вв., известный мне немного лучше других, в «большой временной протяженности» истории книги и чтения. Здесь ключевыми моментами в истории книги служат изменения ее формы: переход от античного свитка к средневековому рукописному кодексу, а от него к печатной книге, которая также является кодексом, но предполагает использование иных техник и приемов. Я также попытался обозначить те изменения, которые совершаются сейчас, при переходе от типографского кодекса к электронному тексту. В «Формах и смыслах» я стремился также к более широкому «пространственному охвату» – в частности, в статье, посвященной сравнительному анализу «народных книг» в европейском масштабе. «Народное чтение» я рассматривал не как определенную совокупность текстов, обладающих теми или иными параметрами и адресованных наиболее «обездоленным» читателям, а как специфический способ *апроприации* печатной продукции. Наконец, третий «пласт» – это вопрос о соотношении печатной книги, наиболее привычной формы обнародования текста, и иных, в частности устных, способов его «публикации». Для этой книги я написал свою первую работу о театре, о пьесе Мольера «Жорж Данден». Театр – это своего рода лаборатория, где «один и тот же» текст переходит со сцены на страницы книги и наоборот. Более того, текст переходит с *разных* сцен (поскольку комедии Мольера, равно как и пьесы Шекспира или Лопе де Веги, игрались и при дворе, и для городской публики) на страницы *разных* книг (поскольку их издания также сильно отличались друг от друга).

Итак, французскую «Письменную культуру и общество» составили три статьи из «Порядка книг» и четыре – из «Форм и смыслов». Но, как уже говорилось, в русском издании к ним добавился еще один «пласт»: некоторые соображения об изменениях, происходящих в современном мире. Мне довелось излагать свои мысли по поводу электронных текстов в Буэнос-Айресе, на конгрессе Международной ассоциации издателей в 2000 г., а также на онлайн-вом коллоквиуме, проведенном Центром Жоржа Помпиду в 2002 г. Мне пришлось выйти за рамки своей компетенции как историка Нового времени, однако я старался сохранять историческую перспективу. Радикальные перемены, происходящие в наши дни, вписываются в контекст исторической эволюции: изобретения Гутенберга, изобретения книги-кодекса, революционных перемен в техниках чтения. Кроме

того, мне хотелось еще раз обратить внимание на два классических вопроса: идею о «смерти автора», выдвинутую Р. Бартом, и идею «порядка дискурса» М. Фуко.

Но возвращаюсь к замечанию И. Стаф о связи между теорией и историей чтения и литературой. Конечно, их можно рассматривать как две автономные области: читательские сообщества, практики и стили чтения, с одной стороны, и анализ литературных текстов, с другой. Однако моя цель состояла именно в том, чтобы попытаться понять их взаимосвязь. Каким образом литература, начиная с XVI–XVII вв. (независимо от того, как называли эти вымышленные тексты: изящной словесностью, *studia humanitatis*, поэзией, театром), становится одной из составных частей чтения – быть может, важнейшей для возникновения и функционирования репрезентаций, но пока еще незначительной с точки зрения производства книг, с точки зрения чтения. И наоборот, поскольку чтение предполагает процесс производства смысла, люди, «присваивающие» себе литературные тексты, оказываются членами читательских сообществ, которые обладают общим уровнем компетенции и интересами, используют общие коды, подчиняются общим правилам и условностям. Эта тесная взаимосвязь – исходная точка для любого научного подхода, смещающего классические границы между литературой, историей, библиографией.

В моей книге есть только одна (правда, длинная) иллюстрация такого подхода к литературному тексту: статья о восприятии публичной не самой популярной, но очень мною любимой пьесы Мольера «Жорж Данден». Эта пьеса была сыграна летом 1668 г. в Версале, в рамках придворного празднества, а осенью того же года Мольер поставил ее на сцене своего театра, в Пале-Руаяле. Мы имеем два спектакля, две формы одного и того же текста, и можем задаться вопросом, какие значения вкладывали в него зрители из разных социальных групп, которым этот текст был представлен с помощью разных драматических, театральных механизмов. Кроме того, «Жорж Данден» предназначался не только для зрителей, но и для читателей: начиная с 1669 г. вышло несколько его изданий. То есть можно проследить в печатном тексте «следы» театрального представления: сценические ремарки, особенности пунктуации, позже – иллюстрации, позволяющие читателю увидеть тот или иной момент интриги. При таком подходе идея «неизменного», «стабильного» (несмотря на некоторые варианты) текста связывается с изучением тех абсолютно

несхожих значений, какие он мог приобретать благодаря механизмам его презентации и репрезентации.

Я постарался развить эти принципы анализа в более поздней книге, вышедшей по-французски, «Записывать и стирать»<sup>3</sup>: она целиком строится на таком подходе к литературным текстам и к фрагментам произведений (один такой фрагмент, из «Дон Кихота» Сервантеса, станет предметом моей завтрашней лекции)<sup>4</sup>.

Еще одно мое замечание касается печатной книги и типографии. Как вы знаете, изобретение Гутенберга стало предметом жарких споров среди историков. Если, например, Элизабет Айзенштейн считает изобретение Гутенберга революционным<sup>5</sup>, то сторонники другого течения (к которому меня вчера справедливо причислил Ж.-И. Молье) не склонны безоговорочно соглашаться с этим выводом. Э. Айзенштейн исходит из того, что благодаря искусству типографии сократилось время, затрачиваемое на изготовление каждого экземпляра, и снизилась его стоимость, а значит, возросло число читателей и число книг. Но этот тезис нуждается по крайней мере в двух важных уточнениях. Во-первых, Гутенберг вовсе не изобрел книгу, и даже не изобрел *кодекс*. Основные структуры печатной книги, особенно в ранний период, остались теми же, что у книги рукописной, начиная еще со II–IV вв. Иными словами, не следует приписывать печатной книге черты, характерные для *кодекса* как такового и отличающие его от свитка. *Кодекс* можно листать, в нем легко найти нужный отрывок, тогда как в свитке это почти невозможно. То есть при переходе к кодексу происходят морфологические изменения в соотношении книги и текста, но связаны они не с именем Гутенберга, а с коллективным, анонимным изобретением кодекса, случившимся в первые века нашей эры. И во-вторых. Одно из важнейших открытий, сделанных за последние годы историей книги Нового времени, состоит в том, что было восстановлено в полном объеме значение рукописной «публикации» текстов. Например, в Англии появилось много работ о *scribal publication*, по-

---

<sup>3</sup> Chartier R. Inscrive et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle). Paris: Gallimard / Le Seuil, 2005.

<sup>4</sup> См. издание этой лекции: Шартье Р. Социология текстов и история письменной культуры: Дон Кихот в книгопечатне / Перев. И. Стаф. М.: РГГУ, 2006. – Примеч. ред.

<sup>5</sup> Eisenstein E. The Printing Revolution in Early Modern Europe. Cambridge (UK); New York: Cambridge Univ. Press, 1983.

священных самым разным жанрам: газетам, политическим текстам, поэтическим сборникам, музыкальным нотам. Во Франции внимание уделялось в первую очередь изучению рукописной циркуляции «еретических», далеких от ортодоксии текстов, начиная от сочинений просвещенных либертенов XVII столетия, например Сирано де Бержерака, и кончая философскими трудами XVIII века. А значит, вопреки броской фразе Гюго, «это не убило то», иначе говоря, печатная книга не умертвила живую рукописную культуру. Я имею в виду не только рукописи, создаваемые для личного пользования, – переписку, дневники, автобиографии – но и тексты, специально распространявшиеся в рукописном виде (этому явлению посвящена прекрасная книга моего испанского друга и коллеги Фернандо Боусы)<sup>6</sup>. Вот из этой переоценки «революционной» роли книгопечатания я и исходил в книге «Записывать и стирать». Я рассматриваю, каким образом рукописная культура переходила в литературу (например, у Сирано де Бержерака, в одной из пьес Бена Джонсона, у средневекового поэта, который пишет на покрытых воском дощечках), и пытаюсь хотя бы отчасти выправить традиционную перспективу истории книги, которая сосредоточивается почти всегда на книге печатной. Но я никоим образом не отрицаю культурного перелома, который совершился благодаря появлению печатной книги и который, в частности, как показала вчера И. Стаф, отразился в сознании авторов. Перелом этот воспринимался ими, с одной стороны, как изменение к лучшему, поскольку печатня обеспечивала более широкое распространение их произведений, но с другой, и как изменение к худшему, поскольку текст мог подвергаться искажениям. Дело не только в ошибках, которые могли в нем появиться из-за невежества наборщиков, но и в смысле произведения, который мог быть искажен невежественными читателями, получившими к нему доступ благодаря книгопечатанию. Текст не всегда предназначался для всех и мог быть понят всеми. Поэтому рукописная традиция могла быть «аристократическим» типом письменной культуры, средством открыть доступ к ней лишь узкому кругу читателей, способных понять философскую глубину произведений или оценить их поэтическое мастерство.

Таким образом, мой замысел сводился к тому, чтобы связать во-едино литературу и чтение. Если нас не парализует страх; если мы

---

<sup>6</sup> Bouza F. *Corre Manuscrito*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

не впадем в типичную ошибку историков и не станем сводить литературу к документу (зачем тогда ее читать?); если мы избавимся от формального, структуралистского подхода, не оставляющего места ни для автора, ни для читателя, ни тем более для материальной формы текста, – тогда мы сможем получить более цельное, более законченное представление о письменной культуре. Здесь уместно вспомнить работы моего итальянского коллеги Армандо Петруччи, крупнейшего специалиста в области письменной культуры, который стремится объединить в рамках своего подхода *все* формы письменной культуры данного общества. Что же касается общества современного, то в нем сосуществуют одновременно практически все возможные формы письменности: и рукописные тексты, и печатные издания, и дисплеи компьютеров, а если выйти на улицу, мы увидим на стенах домов афиши или граффити. Итак, на мой взгляд, мы должны стремиться максимально полно реконструировать виды письменной культуры, существующие в то историческое время, к которому относится данный литературный текст.

*А. Берелович:* Слово предоставляется Сергею Зенкину.

*Сергей Зенкин:* То, что я собираюсь сказать, видимо, будет перекликаться с мыслями, высказанными Ириной Карловной, и не только здесь, но и в ее содержательном послесловии к книге Р. Шартье. Речь пойдет о соотношении литературоведения и истории – проблеме, которая на нашей конференции почти не затрагивалась, и понятно почему: среди ее русских участников нет, кажется, ни одного человека с дипломом историка. Как бы то ни было, проблему эту нужно хотя бы обозначить. В частной беседе с Роже Шартье я уже высказывал свое удивление его довольно нестандартной научной эволюцией: от чистой истории в направлении истории литературы. Какие обстоятельства и особенности французской науки этому способствовали – вопрос особый. Отмечу только, что в нашей стране наблюдается скорее обратный процесс: дипломированные филологи эволюционируют в сторону изучения бытовой, политической, общекультурной истории.

В чем принципиальная разница между двумя этими дисциплинами? Известный современный историк и эссеист Александр Эткин остроумно сформулировал это различие: историки, как и филологи, интересуются текстами, но недолго, поскольку задача истори-



ка – пройти сквозь текст, подвергнуть его критике, извлечь из него достоверные факты и затем заниматься уже ими, отвлекаясь от специфики текста. Филологи же, наоборот, задерживаются на уровне текста, который для них является объектом изучения. По сравнению с такой классической схемой распределения обязанностей между историком и филологом Роже Шартье безусловно уделяет большее внимание собственному бытию исторического источника (я не говорю «текста», ибо дело здесь не в тексте как таковом). Уровень, где он «задерживается», прежде чем делать выводы об устройстве культуры или, скажем, об устройстве общества XVIII века, – это прежде всего материальная форма книги (рукопись, печатное издание и т. д.), через которую текст обретает бытие.

Что же получится, если посмотреть на это с точки зрения филологии, – а я все время сравниваю точки зрения филолога и историка друг на друга? Филология тоже умеет находить некоторую точку зрения на конкретное бытие текста, высказываемого здесь и сейчас, в данных исторических условиях, в данных материальных, и не только в материальных, формах. Для филологии важна не столько «физическая» форма выражения и публикации текста, сколько его семиотический культурный контекст. В этом отношении филология совпадает с историей чтения в духе Роже Шартье: текст для нее есть абстракция, в реальной культуре имеют место не тексты, а произведения, высказывания, публикации, издания и т. д. Но филология, в отличие от истории чтения, обращает внимание прежде всего на знаковые формы: например, на язык, в рамках которого делается высказывание, на социокультурные конвенции, которым оно соответствует (или не соответствует), на горизонт ожидания читателей или зрителей текста, который этим текстом может подтверждаться или нарушаться.

Интересно, что в некоторых – по-видимому, хронологически более поздних – статьях, собранных в «Письменной культуре и обществе», Р. Шартье делает следующий шаг навстречу филологии: от описания собственно материальной конкретности произведения слова, от его письменного или печатного статуса, он переходит к социокультурному контексту, в котором это произведение воспринимается. Я имею в виду прежде всего большую и интересную статью о «Жорже Дандене» и его рецепции в различной социальной среде. В самом деле, ожидания буржуазной или придворной публики, которым соответствуют разные спектакли «Жоржа Дандена», – это не

материальные формы, а ментальные феномены. Сам по себе спектакль – тоже не столько материальная, сколько событийная форма, отличающаяся от книги или рукописи уже тем, что книга и рукопись сохраняются, мы можем взять их в руки и изучить, а от спектакля не остается ничего, кроме *текстов*, его описаний мемуаристами, критиками и т. д. Таким образом, переходя к анализу рецепции, а следовательно, и социальной значимости пьесы Мольера, Р. Шартье неизбежно «дрейфует» от чисто материального описания памятника, характерного для классической истории, пусть даже для истории чтения, к описанию социоисторическому, а по сути дела, семиотическому, под которым подписались бы многие филологи или историки театра.

И еще одно. Само понятие текста как инварианта литературного произведения – инварианта юридического или семиотического – возникает в раннее Новое время, разумеется, под влиянием распространявшейся техники книгопечатания. Однако параллельно утверждалось другое, конкурирующее, альтернативное понятие об эстетическом произведении как о произведении визуальном. Визуальное произведение (картина, статуя) есть эстетический объект, который в принципе тоже может копироваться, как и текст. Но если текст воспринимается как нечто устойчивое и различные его издания и переводы не наносят ущерба его сути, то по отношению к визуальным произведениям такой конвенции в европейской культуре никогда не было. Репродукция или копия картины или статуи всегда ценится намного ниже, чем оригинал. То есть культура, выработав, если угодно, мифологию воспроизводимого литературного текста, одновременно выработала и «контрмифологию» уникального визуального объекта, не поддающегося полноценной имитации. Я не буду подробно описывать всю дальнейшую историю их взаимодействия (хотя ясно, насколько велика роль визуального произведения в современной культуре). Хотелось бы только отметить, что уже в XIX веке, в романтическую эпоху, наблюдается отчетливый процесс влияния, проецирования на художественные тексты представлений о визуальном произведении как о высшем, идеальном проявлении эстетического творчества. Например, писателя начинают систематически называть *художником*, т. е., в сущности, живописцем, скульптором. В немецкой литературе возникает целый жанр – *Künstlerroman*, «роман о художнике», где последний оказывается образцом писателя. Это можно проследить и на микротекстуальном уровне: к примеру,

во Франции появляется так называемый «артистический стиль» (*écriture artiste*), имитирующий в художественном тексте некоторые приемы визуального творчества.

Создается впечатление, что та концепция текста, а стало быть, и та концепция теории чтения, которую разрабатывает Роже Шартье, в определенной степени связана с ее историческим материалом: с материалом ранней новоевропейской эпохи, когда это взаимодействие двух представлений об эстетическом объекте еще не получило развития. В дискуссии о докладе С.Л. Фокина мне уже довелось упомянуть о характерных жалобах писателей на то, что им тесно, неудобно в рамках издания, что, как писал Максимилиан Волошин, лучше «быть не книгой, а тетрадкой», рукописью, а не печатным текстом. Такие высказывания появляются, по-видимому, в эпоху романтизма, или позднего романтизма. Роже Шартье возразил тогда, что в культуре раннего Нового времени тоже существовала практика отказа от издания, когда произведение оставалось в рукописи или только в виде спектакля, но не книги. Но практики и высказывания – это разные вещи. Такое впечатление, что в XIX в. произошел как бы акт самосознания этих практик, они из «бытия-в-себе» перешли в «бытие-для-себя». Молчаливые акты отказа от публикации сменились обдуманными словесными выражениями этого отказа. Возможно, для современной культуры, начиная с XIX века, потребуются какие-то иные категории и подходы, нежели те, что с большим успехом разрабатывает Роже Шартье применительно к раннему Новому времени. Например, большим влиянием пользуется книга немецкого исследователя Фридриха Киттлера «Системы письма 1800–1900 гг.»<sup>7</sup>, где речь идет о различных способах фиксации текстов; можно назвать и другие работы.

Актуальность этой задачи доказывают и последующие статьи самого Р. Шартье, посвященные современному бытованию письменной культуры, в частности электронным текстам. Электронный текст, с одной стороны, являет собой максимальную степень абстракции по отношению к своему носителю, максимальную степень инвариантности – его в течение считанных секунд можно распространить на миллионы компьютеров (этим, правда, занимаются преимущественно «авторы» вирусов...), – но, с другой, он оказывается беззащитным перед лицом массивной и произвольной редактурой пользователей.

---

<sup>7</sup> *Kittler F. Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Fink, 1985.*

Тем самым он утрачивает уникальность и завершенность литературного (или квазилитературного) произведения и переходит фактически в область фольклора, вариативного творчества, организованного вокруг некоторых устойчивых абстрактных моделей. В этом смысле, например, изучение постсовременного фольклора, которым в нашем университете занимается лаборатория С.Ю. Неклюдова, в том числе и на материале интернет-культуры, оказывается очень перспективным подходом к той же самой проблематике.

Все мои замечания представляют собой, конечно, критику книги Р. Шартье, но это критика никоим образом не разрушительная. Высокое достоинство его работ очевидно всем. Я пытался показать, с одной стороны, происхождение его идей, их связь с определенным историческим материалом, а с другой – исторические же пределы их применимости, за которыми требуется иной подход (который, собственно, намечает сам Шартье, когда пишет об электронном тексте). Можно сказать, что применение исторических методов к традиционному материалу филологии (книгам, литературным или театральным произведениям) фактически приводит к тому, что для дальнейшего исследования проблемы нужно *еще больше истории*.

**Р. Шартье:** Я попытаюсь ответить, поскольку отнюдь не разделяю уверенности профессора Зенкина в необходимости жестко разграничивать историю и литературу. Тому есть несколько причин. Причина первая: мне бы никоим образом не хотелось, чтобы моя книга воспринималась только и исключительно как анализ материальных форм письменных объектов. Если бы дело обстояло так, моя книга принадлежала бы к другим дисциплинам – при всем моем к ним уважении. Например, к библиографии, которая как раз и занимается составлением каталогов, тщательным и формально строгим описанием различных изданий, выпусков, отдельных экземпляров. Изучением материальных форм текста занимается также текстология, которая, сравнивая различные его состояния, принимает решение, которое из них заслуживает издания. Если вы намерены издать «Гамлета», то можете выбирать по крайней мере из трех его исторических состояний (первое издание ин-кварто, второе ин-кварто и ин-фолио 1623 года), обосновывая ваш выбор теми или иными предпочтениями. Еще одно направление, связанное с библиографией, – воссоздание процесса производства данного экземпляра или издания в типографии. Я полагаю, что все эти области знания очень важны и для историков, и

для историков литературы. Однако мой собственный замысел не сводился к библиографии или текстологии *как таковой*, per se. Я считаю, что главный вопрос и для истории, и для литературоведения таков: каким образом значение текста создается его читателями, начиная с автора как первого читателя и кончая нами самими, современными читателями-историками, литературными критиками и т. д. (включая и вереницу читателей, «присваивавших» и толковавших этот текст на протяжении веков). Если эта задача способна объединить нас всех, то необходимо осознать: помимо поэтического, риторического, стилистического анализа – обязательного элемента для реконструкции тех формул, по которым строится текст в определенный исторический момент, – мы должны воссоздать, по словам Д. Маккензи, «формы, порождающие смысл». Иначе говоря, те элементы, в том числе и бессознательные, которые содержатся в материальных параметрах записи текстов, помогая читателям всех времен опознать место текста в жанровой классификации, его статус, возможные (или желательные) способы его использования, предусмотренные не только и не столько автором, сколько издателем. Такова моя цель, и я отнюдь не считаю, что занимаюсь материальными свойствами текстов самими по себе.

Кроме того, не только филологи, но и некоторые историки «задерживаются» на изучении языка, на котором создан текст. Исходя из этих предпосылок, мы, как мне кажется, можем наметить такой подход, который уничтожит непроходимые границы между историей литературы, историей культуры, библиографией и историей письменной культуры. Ибо в его рамках непереносимым условием интеллигентности исторических явлений – как текстов, так и способов их апроприации, – будет использование всей совокупности данных этих дисциплин, всех возможностей и инструментов анализа. Поэтому я не думаю, что имеет смысл вновь возвращаться к обсуждению вопроса о взаимоотношениях историков и литературоведов: мне он представляется глубоко устаревшим.

Второй и очень интересный момент касается взаимоотношений между произведениями фигуративного искусства (например, живописи) и текстами. Важно, по-моему, что, с одной стороны, произведения искусства, живописи с определенного момента – но только с *данного* исторического момента и только в *данных* условиях, – обретают известное достоинство, «ауру», как сказал бы Вальтер Беньямин, основанную на представлении об их уникальности, неповторимости и подлинности. Но не следует забывать, что в XVI–XVIII вв. про-

изведения искусства по большей части доходили до «зрителей» (и зрительниц) в виде гравюр, то есть общедоступных репродукций, тогда как оригиналы произведений мог созерцать лишь узкий круг людей, вхожих, например, в королевский дворец, или в аристократическую галерею, или в монастырь. Таким образом, визуальное произведение, чья подлинность неотделима от уникальности, циркулирует в обществе с помощью гравюр-репродукций. Напротив, литературный текст, как Вы верно заметили, целиком принадлежит к сфере обращения, обеспеченного его механическим воспроизводством, т. е. книгопечатанием. Несмотря на это, начиная, быть может, уже с XVIII, и безусловно с XIX в. происходит, так сказать, поиск его «аутентичности», состояния, которое в библиографии именуется *ideal copy text* и которое максимально приближено к тексту, каким его написал, продиктовал, задумал, хотел видеть автор. Перед нами чрезвычайно интересный хиазм: с одной стороны, есть неповторимое, но распространяемое в копиях произведение фигуративного искусства, а с другой – бесконечно воспроизводимое произведение литературы, для которого, однако, разного рода читатели ищут изначальную, оригинальную, первичную форму.

Еще один важный момент, который Вы упомянули, – наименование «художник» применительно к писателю. В этой связи мне вспоминается знаменитая «Похвала Ричардсону» Дидро, где автор выстраивает фигуру Ричардсона как живописца, того, кто может словами рисовать ментальные картины в восприятии читателя. Напротив, в «Салонах» Дидро занимает прямо противоположную позицию: исходя из реальных, но отсутствующих перед глазами читателя картин он стремится «восстановить» их с помощью слов. Этим вопросом – как создавать картины, используя возможности языка, – очень интересовался Луи Марен.

Третье мое замечание касается рукописной традиции. Дело здесь, на мой взгляд, в неточном употреблении понятий. Для нас слово «рукопись» отсылает к авторскому рукописному тексту в разных его состояниях, от первых заметок до окончательного варианта произведения (вчера уже упоминались десятки тысяч рукописных страниц Льва Толстого, которые соответствуют тысяче страниц печатного издания). Такое понимание рукописи традиционно для литературной критики, в частности, для генетической критики. Но существует и определение рукописи как одной из возможных форм циркуляции текстов, которая, например, была очень широко распространена сре-

ди писателей и поэтов XVII века. Рукописная передача текстов может считаться более «законным» способом публикации, при котором тексты защищены от порчи, неизбежно проникающей в них по ходу механической работы в печатне; такой способ обозначает круг читателей, почти идеально совпадающий с социальным окружением автора и, что часто встречалось в XVII в., позволяет читателю, в свою очередь, сделаться писателем или поэтом: многие рукописные поэтические сборники составлялись путем добавления новых стихов к уже существующим.

Поэтому мне не совсем ясно, для чего нужны некие новые подходы – если понимать под этим словом некий теоретический каркас, помогающий понять, каким образом текст, предстающий перед нами на определенном носителе и в определенной форме, становится возможным объектом апроприации. «Вопросник», который годится для изучения средневековой книги и книги печатной и в котором сочетаются анализ текста, анализ его материальной формы и анализ его социокультурного контекста, кажется мне вполне пригодным для изучения любого текста, независимо от его носителя. Конечно, если брать только «техническое» измерение каждого из носителей, то историк античного свитка и историк или социолог, занимающийся электронной коммуникацией, нуждаются в разных сведениях, инструментах, приемах анализа: тут я с Вами вполне согласен. Однако общий замысел – исследовать производство смысла, сочетая между собой текстуальный, материальный и социокультурный элементы, – как мне кажется, полностью остается в силе.

*С. Зенкин:* Я бы хотел немного уточнить свою позицию. Наиболее существенные наши расхождения с Р. Шартье связаны с тем, как понимать общие отношения между дисциплинами. Я действительно стараюсь мыслить эти отношения не как слияние, а как взаимодействие, диалог, бесконечное сближение, при котором, однако, каждая дисциплина сохраняет определенную самостоятельность и традицию. Именно этим она и ценна: ведь не бывает науки обо всем, бывают разные науки, которые занимаются разными областями действительности и строят разные объекты исследования. И чем более дифференцированы эти объекты, тем лучше для всех дисциплин. Что не только не отменяет, но и, напротив, стимулирует сознательные усилия к сближению этих дисциплин, примером которых являются работы Р. Шартье.

Что касается второго разногласия, то оно, на мой взгляд, вызвано недоразумением. Я не хотел сказать, что те методы истории чтения, какие предложены, в частности, в обсуждаемой книге, должны быть преодолены ради какого-то иного подхода. Разумеется, они применимы ко всем эпохам, хотя и выработаны на материале раннего Нового времени. Но даже в самих этих работах можно проследить методологическую эволюцию. При переходе от рефлексии о технических революциях в истории книги (свиток – и кодекс, рукопись – и печатная книга) к статьям об электронном тексте несколько меняются не только категории, но и общий характер дискурса. Он уже не совсем дескриптивный, а скорее проблемный, даже отчасти публицистический: здесь уже ставятся некоторые задачи современного общества, а не только науки по отношению к собственному объекту. Одним словом, сама книга Р. Шартье являет собой неоднородную, развивающуюся методологическую картину, и тенденция, которую я, пусть и в других терминах, пытался описать, во многом параллельна, а иногда и совпадает с движением мысли автора.

*Вера Мильчина:* Я хотела возразить Сергею Николаевичу, но г-н Шартье лишил меня этой возможности и сам замечательно все сформулировал. Поэтому мне приходится отчасти основываться на его словах. Мне представляются ключевыми два момента: во-первых, анализ материальных форм «не ради них самих», а во-вторых, «осмысленность форм» (production du sens). Конечно, техники анализа могут быть разными, но сам принцип – изучение материальной формы не ради нее самой – сохраняется, идет ли речь о свитке или об электронных «чернилах». И поскольку тут уже звучало слово «провокативный», я тоже с провокативными целями введу еще одно понятие – «интересное». Именно когда формы исследуются ради их смысла, читать о ходе этих исследований и узнавать их результаты становится интересно.

Приведу пример, быть может, более понятный русским коллегам. Стиховедение – очень достойная область филологии, но она интересна в первую очередь тем, кто ею занимается. Однако когда М.Л. Гаспаров стал писать о семантике стихотворных размеров, стиховедение, оставаясь такой же строгой, математически выверенной наукой, ничем не поступившись, сразу приобрело осмысленность, стало интересным. То же самое относится к библиографии. Библиография – почтеннейшая область знания, но при этом на свете не так много людей,



которые читают подряд библиографические списки. Обычно мы обращаемся к библиографии с определенными справочными целями. Когда же изучение материальных носителей соединяется с поиском смысла, оно становится качественно иным. И мне кажется, что книга Р. Шартье – пример того, как можно интересно говорить о серьезных и строгих вещах.

Поясню свою мысль. Несколько лет назад С.Л. Козлов напечатал в журнале «Итоги» статью, тоже «провокативную», где призывал (я немного утрирую) отбросить нудную и жесткую научность. В качестве образца для историков он приводил упомянутого Сергеем Николаевичем А.М. Эткинды, который, конечно, проходит сквозь текст, но, как потом оказывается, многого в этом тексте не видит, потому что идет сквозь него зажмурившись. Вот такая интересность ради интересности (эдакая, как говорили в XIX в., «интересная бледность») – это не то, к чему я призываю. Но мне кажется, что книги, подобные той, которой посвящен наш «круглый стол», показывают, что через текст можно проходить и по-другому – так, чтобы не игнорировать его природу, но при этом видеть в нем вещи *интересные* и человечески важные.

*Мария Неклюдова:* Я хочу продолжить гуманистическую линию, начатую Верой Аркадьевной, и внести в наш разговор еще один «человеческий» элемент. Мы сейчас обсуждаем работы профессора Шартье так, как будто это «идеальный текст». На самом деле мы имеем их в двух видах: многие читали их в оригинале, а потом уже в переводе И. Стаф. Когда я читала их по-французски, для меня особенно важной оказалась статья о «Жорже Дандене» и поставленная в ней проблема «публикации» – в том смысле, в каком ее понимают во Франции, но какой почти не присутствует в нашем исследовательском поле: в смысле «придания публичности». (Возможно, это связано с тем, что в русской науке вообще не концептуализируется определение и разделение публичного и частного.) Эта статья связалась у меня с третьим томом «Истории частной жизни», вышедшим под редакцией Р. Шартье<sup>8</sup>, где проводилась идея (восходящая к Ф. Арьесу) о проникновении государства в частную

---

<sup>8</sup> Histoire de la vie privée / Sous la direction de Ph. Ariès et G. Duby. T. III. De la Renaissance aux Lumières / Dirigé par R. Chartier. Paris: Ed. du Seuil, 1986.

жизнь, публичного пространства – в приватное. Это одна из основных парадигм понимания частной и публичной жизни.

Позже мне в руки попала новая биография Шекспира Стивена Гринблатта<sup>9</sup>. При всем моем уважении к автору она произвела на меня, так сказать, методологически отталкивающее впечатление. Даже по ходу нашего «круглого стола» видно, насколько французская научная традиция близка нам, несмотря на любые споры. Не случайно для нас главными категориями являются «книга», «текст», а не «художественная психология», как у Стивена Гринблатта и как это вообще свойственно англосаксонской традиции анализа текстов. Когда я сейчас перечитывала эту статью Р. Шартье в переводе, мне пришло в голову, что даже способ оформления оригинального и переводного издания почти идентичен, а цвет их обложек, зеленый и красный, одинаков при условии дальтонизма. Даже здесь выражается некоторая близость!

Говоря серьезно, читая эту замечательную статью, я подумала о том, насколько важным является понятие «след». Театральный спектакль, как сейчас говорил сам профессор Шартье, – это тот редкий случай, когда напечатанная пьеса является *одним из* следов, оставленных театральным произведением, непосредственного доступа к которому мы лишены. Более того, «следы», проанализированные Р. Шартье, в известном смысле – аномалия, поскольку речь идет о *придворном* представлении. Не все пьесы Мольера игрались при дворе: основными все же были представления в городе. Поэтому не случайно, что почти весь материал статьи связан именно с придворным представлением: о городских мы ничего не знаем. Мы вообще можем судить о спектаклях лишь в тех случаях, когда они вызывают скандал (как было с «Дон Жуаном») или же когда они включены в ткань придворного представления, ткань пасторали, со всеми теми смыслами, которые порождает придворное общество и которых, как пишет Р. Шартье, скорее всего, не порождает общество городское. Социальные смыслы, присутствующие в «Жорже Дандене» и связанные с введением ценза для дворянства, с подтверждением родословной, для города не актуальны. Перед нами все равно один «анормальный» спектакль, а не два, причем спектакль единичный. Если провести аналогию между ним и кни-

---

<sup>9</sup> Greenblatt St. Will in the World: How Shakespeare became Shakespeare. New York: Northon, 2004.

гой, то он скорее похож на экземпляры книг XV–XVI вв., каждый из которых в чем-то (пагинацией, маргиналиями) не совпадает с другими.

Сложность изучения «Жоржа Дандена» состоит еще и в том, что отзывы современников, которыми приходится оперировать, решительно отличаются от тех, что будут иметь место в XIX–XX вв. Их язык обычно не пытается «репрезентировать» спектакль: он фиксирует некую информацию, к которой трудно подступиться. Вот Христиан Гюйгенс был на спектакле, но что он записывает? «Холодно, устал, не спал» и т. п. Поэтому здесь встает проблема, в известном смысле обратная той, которой занимался Луи Марен: не «как слово передает образ», а «как слово *не* передает образ» и что с этим приходится делать историку.

**Р. Шартъе:** Я хочу остановиться на нескольких моментах, отмеченных М. Неклюдовой и В. Мильчиной. Мне кажется, что понятие «след» выбрано Вами как нельзя более удачно. Действительно, историкам не всегда хватает инструментов для реконструкции подобных performances; кроме того, «следы» могут иметь неодинаковый эпистемологический статус. «Следами» театрального представления в XVII в., на мой взгляд, могут служить документы трех основных типов. Во-первых, это прямые свидетельства о рецепции: отчеты и рецензии в периодических изданиях, как печатных, так и рукописных, упоминания о зрелище в переписке или в дневнике, как у упомянутого вами Гюйгенса. Конечно, этот тип документа больше соотносится с придворным спектаклем, чем с городским, и с просвещенным зрителем, так или иначе владеющим пером, а не со зрителем обычным, как правило, не оставляющим письменных заметок. Во-вторых, это «следы» косвенные: сведения о социальном составе публики (в связи с каким-либо важным театральным событием) и о ее поведении в театре, какие-то минимальные сведения о декорациях, постановке и т. п. (хотя применительно к XVII в. это, наверное, слишком сильно сказано). В-третьих, это печатные публикации театральных пьес. Если взять разные издания «Жоржа Дандена», начиная с первого (Париж, 1669), мы увидим, что текст пьесы остается более или менее стабильным – даже в голландских контрафактных изданиях, у Эльзевиров. Но есть одно исключение: в Лионе я нашел контрафактное издание, которое в трех или четырех местах содержит варианты, отсутствующие во всех других изданиях. Все эти

варианты выдержаны в гораздо более сниженном, «карнавальном» духе, по Бахтину: они более вульгарны (например, целая сцена построена на игре слов «Клитандр» и «клистир»). Иначе говоря, есть целый набор референций, которые явно были устранены в первом парижском издании, но затем подхвачены в изданиях контрафактных. Как интерпретировать этот факт? Либо это элементы текста, которые Мольер включил в пьесу, но изъял из печатного издания, потому что они понижали двойственный статус пьесы, промежуточный между комедией и даже трагедией; либо перед нами импровизация актеров, записанная человеком, который готовил издание (в нем встречаются и другие ошибки, свидетельствующие, что текст, по крайней мере отчасти, был восстановлен со слуха, а не по рукописи). Таким образом, здесь «след» представления присутствует в печатном издании. Как вы знаете, шекспироведы систематически используют разные состояния одного и того же текста, чтобы понять, как они соотносятся с занятыми в пьесе актерами, не являются ли они производными от рукописной копии, которая использовалась на репетициях, или же, наконец, не связаны ли они через ряд опосредующих звеньев с автографом автора.

Итак, мы имеем этот треугольник и перед нами встает вопрос в духе Карло Гинзбурга: о совершенно несопоставимой степени доказательности всех этих построений. Одни представляют собой чисто гипотетические догадки или рассуждения по аналогии; в основании других лежат документальные свидетельства о том, что данный зритель или газетчик видел на сцене; наконец, третьи – это филологические или библиографические реконструкции на основе данного состояния текста. Но вот что мне представляется очень важным: все три типа «следов» дают нам возможность приблизиться к центральной проблеме рецептивной эстетики: *что же именно* видели зрители? Случай с «Жоржем Данденом» особенно нагляден: пьеса Мольера, как и многие другие, при дворе была разыграна в рамках пасторали с музыкой и балетом. Когда Мольер переносит спектакль в свой городской театр, он, естественно, снимает и пастораль, и музыку, и балет, оставляя три акта «Жоржа Дандена», которые затем печатаются. Мне было интересно как раз выявить сходные группы восприятия: например, многие газеты пересказывают сюжет именно пасторали, даже не упоминая названия мольеровской пьесы. На основании этих данных можно, к примеру, воссоздать на сцене некое подобие целостного спектакля прошлого, где и «Жорж Данден»,

и «Лекарь поневоле» войдут в большое представление с музыкой и балетом. Нечто подобное делает иногда Ж.-М. Виллежье, современный театральный режиссер. И почему бы нам, издавая текст, не печатать и вокальные партии на музыку Люлли?

И второе. Вы упомянули биографию Шекспира Стивена Гринблатта. Это прекрасная иллюстрация к теме сегодняшней беседы. С. Гринблатт известен, во-первых, тем, что принадлежит к известному направлению в историографии, получившему название New Historicism [«новый историзм»], а во-вторых, своим бестселлером «Will in the world» [«Уилл в мире, или как Шекспир стал Шекспиром»]. Два этих факта соотносятся между собой весьма любопытным образом. Как известно, в основе New Historicism лежит изучение эстетического творчества в его коллективном измерении. Произведение складывается благодаря обмену и взаимосвязям: оно «апроприирует» предметы, практики, ритуалы, коды социального мира, а затем возвращается обратно в социальный мир, предлагая репрезентации прошлого, природы, любви, смерти и т. д. Шекспир – это, конечно, не Уэбстер, он гений, но и гений не избегает этого механизма взаимных обменов: условия создания театральных пьес одинаковы для всех авторов. И вот что удивительно: бестселлер Гринблатта, биография Шекспира, не имеет почти ничего общего с New Historicism. Воссоздавая фигуру Шекспира, он отделяет ее от окружающих, даже невзирая на то, что Шекспир был соавтором доброй сотни пьес! Кроме того, здесь он совсем не уделяет внимания другой важнейшей для New Historicism проблематике: каким образом литературный, эстетический текст вбирает в себя не только социальные ритуалы и практики, но и иной материал, в изобилии предоставляемый письменной культурой: сборниками «общих мест», грамматиками и пр. Ведь «To be or not to be» – это пример из грамматики Уильяма Лили, а весь монолог Гамлета построен как «общее место». В «Will in the world» Шекспир творит, опираясь на жизненный опыт.

На мой взгляд, книга Гринблатта замечательна тем, что обозначает двоякую границу письма. С одной стороны, очень сложно изучать автора, не оставившего по себе ни одного документа, мало-мальски похожего на автобиографию (рукописные свидетельства, которыми мы располагаем, – это исключительно договоры о найме жилья, документы о ренте, об участии в судебных процессах и пр.), и никаких личных документов биографического характера. То есть критик может опираться только на гипотезы. Если вы посмотрите,

как строится эта книга, то заметите, что большинство абзацев начинаются с уступительных и сослагательных конструкций – но заканчиваются утвердительными, поскольку невозможно целиком написать биографию в гипотетическом ключе. А во-вторых, Гринблатт постоянно впадает как раз в ту ошибку, которую резко критиковал *New Historicism*: задним числом прилагает к произведениям XVI–XVII вв. те категории и понятия, которые применимы лишь к литературе постромантической эпохи: «оригинальность», «уникальность», «гений», «автор пишет собственной жизнью», «чувством», «опытом». Не то чтобы они совсем не присутствовали в процессе литературного творчества эпохи, но парадигма театрального письма в гораздо большей мере строилась на коллективных процессах апроприации уже существующих текстов. Ни один сюжет Шекспира не оригинален: до «Гамлета» в театрах обращалось множество подобных пьес, а до «Короля Лира», в 1605 г., был опубликован первый, анонимный «Король Лир». Эти истории принадлежат всем: «общие места» – это общее достояние. Естественно, сила письма тем и определяется, что их можно либо прославить, либо превратить в банальности; но романтическая эстетика, воплощением которой становится фигура автора-гения, здесь ни при чем. На мой взгляд, сравнить «дошекспировского» и «шекспировского» С. Гринблатта – задача чрезвычайно интересная.

Последнее мое соображение связано с библиографией, о которой говорила В. Мильчина. Эту дисциплину можно понимать и в том смысле, о каком говорили Вы, и в том, который сложился в 30–40-е годы в Англии, США, а потом в Новой Зеландии и Австралии: как кодифицированное описание изданий и экземпляров. Но я всегда придавал особое значение совсем небольшой книжке Доналда Маккензи «Библиография и социология текстов»<sup>10</sup> (по-моему, она заслуживает перевода; я писал предисловие к ее французскому изданию 1991 г. и к недавнему испанскому изданию). Маккензи, большой знаток библиографических практик, ставит их на службу проблеме смысла. Отсюда главный мотив его книги: формы создают смыслы, влияют на них. Поэтому, кстати, он кончает книгу главой, выходящей за рамки письменной культуры и посвященной «Гражданину Кейну» (*Citizen Kane*) – разным состояниям фильма, как в генетическом аспекте, от

---

<sup>10</sup> *McKenzie D.F. Bibliography and the Sociology of Texts. London: The British Library, 1986 (The Panizzi Lectures 1985).*

сценария к фильму, так и разным форматам фильма. Иначе говоря, принципы библиографии применимы не только к книгам, но и к гораздо более широкому кругу культурных объектов.

И наконец, самое последнее замечание, связанное с докладом М. Неклюдовой, который произвел на меня большое впечатление. Мне пришел в голову пример, показывающий, как способ публикации изменяет смысл, статус и использование текста. Вы вчера говорили об учебниках хороших манер, в частности, о «Придворном» Кастильоне. Мне приходилось работать с шестью изданиями этого трактата, начиная с первого, прекрасного ин-кварто, выпущенного Альдом Мануцием в 1528 г., и кончая итальянскими изданиями 1580-х годов. Можно проследить, как добавление маргиналий, тематического указателя, указателя цитат трансформирует статус текста, превращая его из повествования, дискурса о дворе, предназначенного для придворных, в сборник «общих мест», откуда можно почерпнуть словесные формулы или рецепты поведения. Сам текст не подвергается каким-либо серьезным изменениям по существу, но структура публикации меняет его значения.

*А. Берелович:* Пользуясь моментом, я хотел бы поблагодарить Роже Шартье за уточнение, что речь идет о спектаклях XVII века, поскольку «следы» театрального представления в XIX, не говоря уж о XX веке, становятся совсем другими. Кроме того, у меня возник один вопрос относительно «следов». Какова была реакция властей, будь то религиозных или гражданских, на театральные представления? Видимо, цензура – тоже один из «следов» того, как общество воспринимало ту или иную пьесу, эти факты тоже можно рассматривать как специфическую читательскую реакцию.

*Р. Шартье:* Это очень важная проблема. Роль цензуры во Франции можно проследить, опираясь на корпус текстов, сохранившихся от церковных властей: разного рода запретов, отлучений актеров от церкви, отказов хоронить их в освященной земле, и т. п. Что касается печатных книг, то любое издание, получившее или королевскую привилегию, или разрешение и пр., должно было пройти через Канцелярию, через цензоров. Оно неизбежно несло на себе следы цензуры: книгу могли запретить, в результате вмешательства цензуры мог измениться ее текст. Однако с драматургией дело обстояло иначе. В Англии в эту эпоху пьеса должна была получить разрешение спе-

циального придворного чиновника, *master of revels*. А во Франции, насколько мне известно, ничего подобного не было. Конечно, существовал механизм самоцензуры: автор избегал ставить пьесу, способную вызвать скандал. Но предварительная цензура как таковая отсутствовала.

Об этом свидетельствует один сюжет, связанный с «Дон Жуаном» Мольера (я знаю о нем от своей коллеги из Филадельфии, Джоан Дежан, которая подготовила публикацию этого текста)<sup>11</sup>. Эта пьеса, созданная в середине 1660-х годов, была впервые напечатана только посмертно, вдовой Мольера и актером его труппы Лагранжем. Безусловно, актеры, готовя ее к печати, произвели «цензурную» обработку того текста, который ставился на сцене в 1665 г., однако некоторые сцены все равно показались недопустимыми лейтенанту полиции Ларейни (*La Reunie*). Отпечатанные экземпляры задним числом подверглись цензурированию и процедуре, которая в книгопечатании называется «выдиркой»: из переплета вынимаются отдельные страницы или листы, и их текст набирается заново в соответствии с указаниями властей. Но три экземпляра избежали этой обработки, и потому мы можем сопоставить текст, подвергшийся цензуре, с текстом не цензурированным. Интересно, однако, что ни в том, ни в другом тексте нет, например, знаменитой сцены с нищим («я дам тебе луидор, а ты за это должен побогохульствовать») и заключительных жалоб Станареля, который, когда Дон Жуан проваливается в ад, причитает «мое жалованье, мое жалованье!» (что плохо совмещается с «идейным смыслом» кары, настигшей богохульника). Лишь в следующем, 1685 г., один амстердамский книготорговец по фамилии Ветстейн опубликовал издание, включающее сцену с нищим, последнюю сцену со Станарелем и многие другие элементы. Известно, что пьесу очень быстро сняли из репертуара, а уже начиная со второго спектакля цензура потребовала снять некоторые отрывки. Таким образом, перед нами процесс (в одном из экземпляров на полях есть помета: «этот отрывок запретили после первого представления»), в ходе которого создается еще одна связь между историей печатных состояний текста, историей литературы и историей цензуры. А в Англии, например, после 1604 г. было запрещено со сцены произносить имя Бога или клясться. Мифологические боги, возвра-

---

<sup>11</sup> *Molière. Le Festin de pierre (Dom Juan) / Edition critique du texte d'Amsterdam (1683) par Joan DeJean. Genève: Droz, 1999.*



тившись в елизаветинскую драму, трагедию и комедию, замещают собой прежние клятвы или просто упоминание Бога. Мы имеем дело именно со следами цензуры: в ту эпоху еще не существовало открытого, непосредственного режима театральной цензуры, который сложился в XVIII в.

**М. Неклюдова:** Мне бы хотелось добавить два слова о «Дон Жуане». Интересно, что когда Вольтер в 1734 г. выпускает неподцензурное издание пьесы в Амстердаме, он указывает в примечании, что видел в Париже манускрипт сцены с нищим, однако не вставляет ее в текст, а перепечатывает парижское цензурованное издание: т. е. он следует не авторскому тексту, а сложившейся эдиционной практике. При этом другое амстердамское издание ему не известно.

**Оксана Гавришина:** Я хотела бы вернуться к теме, которая обсуждалась в начале нашего круглого стола, и сказать несколько слов о том, в рамках какой дисциплинарной традиции я воспринимаю работы Роже Шартье. Для меня его подход является прекрасным примером того, как может сегодня строиться «культурная история», конструироваться ее объект анализа. Наряду с аспектами исследования, уже отмеченными сегодня, я бы подчеркнула то направление, о котором меньше говорили, но которое было представлено во вчерашнем докладе Веры Мильчиной: изучение форм читательского восприятия и, что еще важнее, практик чтения. В этой связи, конечно, вспоминается еще один очень значимый автор – Мишель де Серто, его книга «Изобретение повседневности»<sup>12</sup>. Я буду исходить в первую очередь из своего преподавательского опыта на кафедре истории и теории культуры РГГУ. В ряде курсов я использую работы Р. Шартье, в частности, замечательное издание «История частной жизни», третий том которого вышел под его редакцией. Во время занятий мы обсуждаем разные читательские практики – чтение вслух, чтение про себя, коллективное чтение, и показательно, насколько этот «исторический» читательский опыт присутствует в собственном опыте студентов. Есть семьи, в которых еще сохраняется практика совместного чтения вслух, когда дети уже сами умеют читать; в читальном зале публичных библиотек зачастую можно встретить людей, которые, читая «про себя», безотчетно проговаривают текст.

---

<sup>12</sup> *De Certeau M. L'Invention du quotidien. Paris: UGE, 1980.*

Мне хотелось бы также затронуть сложное соотношение ролей внутри института литературы и в смежных социальных институтах, связанных с публикацией и распространением книги. Например, когда речь идет об авторстве, важно учитывать не только различные представления об авторе в рамках литературного поля, но и понятие автора в сфере права, экономические аспекты типографского дела и др. Важной составляющей объекта анализа оказывается материальная форма книги: ее бумага, переплет, шрифт, пометы на полях. При этом все направления анализа тесно связаны с изучением «содержания» произведения и поэтики текста. Таким образом, конструируется сложный объект, требующий исследования читательских практик, социальных ролей и институтов, связанных с книгой, материальных аспектов произведения, а также поэтики текста. Подобный подход находит отклик у студентов, учит их задавать многообразные вопросы прошлому.

*Р. Шартье:* Спасибо, как Вы понимаете, я во многом солидарен с Вашим высказыванием. Я полагаю, что тезис о «читателе как браконьере» (*lecteur comme braconnier*), если воспользоваться знаменитым образом Мишеля де Серто, чрезвычайно важен, поскольку позволяет, так сказать, «извлечь» читателя из текста. Если наша задача – попытаться реконструировать чтение как диалог, взаимодействие между текстом и его восприятием, мы не должны исходить из того, что читатель находится «внутри» текста, как зачастую предполагается при лингвистическом подходе. Разумеется, существует понятие «имплицитного читателя», но реальный читатель внеположен тексту, он (или она) по-своему присваивает текст. «Читатель как браконьер»: это выражение де Серто могло бы стать международным девизом историков чтения. Единственное его ограничение, на мой взгляд, заключается в том, что де Серто не интересовал социологический и исторический анализ этого «браконьера». Однако не все ходят в один и тот же «лес», и разные читатели используют разное «оружие». Так что этот образ следует поместить в исторический контекст и в еще одну теоретическую рамку – «интерпретирующих сообществ». Иными словами, мы должны задаться вопросом, как и почему у некоторых читателей возникают сходные способы восприятия, интересы и, возвращаясь к вашему высказыванию, практики чтения.

Очень показателен Ваш пример чтения вслух, когда все участники процесса умеют читать. Он очень хорошо иллюстрирует мой тезис

о том, что определенный способ бытования текста заложен в саму структуру письма. Если взять структуру «Дон Кихота» или многих других романов XVI–XVII вв., то окажется, что они распадаются на небольшие по объему главы, размер которых учитывает ограничения, связанные с чтением вслух. Невозможно читать в течение, скажем, пяти часов без перерыва. Необходима разбивка текста на фрагменты, которые, с одной стороны, вписываются в целое, а с другой – обладают известной самостоятельностью и образуют последовательность. Тогда они удобны для чтения вслух. Так что практики чтения оказывают влияние на структуру текста. В зачине и в концовке многих глав «Дон Кихота» Сервантес адресует их и тем, кто будет читать, и тем, кто будет слушать. Это еще один пример соотношения культурных практик и текста.

Что касается определения моего подхода как одного из вариантов «культурной истории», то с этим я не вполне согласен. Разумеется, для меня это история культуры, но иногда при определении «культурной истории» исходят из того, что у этой дисциплины существует особый объект, подобный объекту «истории литературы» или «истории науки». Объект, конечно, существует, но если подход остается прежним, то принадлежность к «культурной истории» может означать отказ от анализа произведений, имеющих статус канонических. Так, в США, как вы, возможно, знаете, в рамках «культурной истории» существует тенденция говорить только о неканонических произведениях – но не о Шекспире, не о Сервантесе. Мне эта тенденция кажется опасной, поскольку я не вижу оснований исключать какой-либо тип интеллектуальной продукции из исследования культуры. Тем не менее для меня «культурная история» – это одна из категорий, с помощью которых можно описать соотношение между «производством», «материальным воплощением» (inscription) и «апроприацией». Именно в этих трех словах заключена для меня специфика данного подхода: производство культурного артефакта, воплощение его в определенной материальной форме и присвоение, иначе говоря, производство смысла.

*А. Берелович:* Слово предоставляется г-ну Молье.

*Жан-Ив Молье:* Я хотел бы вернуться к полемике между Сергеем Зенкиным и Роже Шартье; на мой взгляд, в связи с нею следует отметить три основных момента. Первый момент: «академические»

границы между научными дисциплинами имеют смысл лишь для «академий», которые эти границы проводят. В каждой стране действует собственная таксономия. Если мы обратимся к национальным историям книги, книгоиздания и чтения, то обнаружим, что, например, во Франции большинство авторов, пишущих на эту тему, будут историками, в Англии – специалистами по English studies (историков будет совсем мало), а в такой стране, как Австралия, – сотрудниками библиотек (профессиональным историком является один Мартин Лайонс).

Второй момент: несмотря на это, со стороны историков литературы существует определенное сопротивление идеям, впервые предложенным Доналдом Маккензи, которого Р. Шартье цитировал и призывал перевести (это совсем небольшой текст, но он имеет принципиальное значение). Пять лет назад Министерство национального образования Франции предложило преподавателям литературы в лицеях включить в традиционные курсы литературы историю книги, ее материальных форм. Меня попросили прочесть лекцию преподавателям литературы одной из академий [*А. Берелович*: «административная единица, на уровне облоно»]. Пока я не затрагивал книгу Маккензи, лицейские преподаватели литературы готовы были согласиться с нами, историками книги. Но как только я упомянул Маккензи, в зале повис просто ледяной, негодующий холод: специалист по материальной библиографии притязает на то, чтобы осветить рецепцию и даже процесс создания текста! Это показалось им неприемлемым.

Отсюда мое третье положение: я считаю, что мы можем даже ужесточить свои позиции. Греческий философ Гераклит сказал, что нельзя два раза войти в одну и ту же реку; точно так же, имея дело с различными изданиями одного и того же произведения, мы никогда не читаем один и тот же текст, даже когда он воспроизведен в них абсолютно одинаково, вплоть до последней запятой. Излишне говорить, что этот тезис полностью противоречит всему, чему учит профессор Р. Гарapon в университете Париж-IV. Но если мы собираемся анализировать литературный текст, исходя только из этого текста, мы попадаем в замкнутый круг и не можем сказать об этом тексте ничего существенного. Чтобы проиллюстрировать этот тезис, приведу один пример: историю создания известного романа Пьера Лоти «Азиаде», первого произведения писателя.

Оригинальная рукопись «Азиаде» в сохранившихся бумагах П. Лоти отсутствует. Поэтому перед историками вставал вопрос о генезисе

первого литературного текста, опубликованного этим морским офицером. Поскольку в издательстве «Кальман-Леви», где вышла книга, рукописи тоже не оказалось, лет двадцать назад я попытался найти семью литературного директора издательства, который, скорее всего, и вел переговоры с Пьером Лоти. Мне удалось найти его переписку тех лет – правда, не с Лоти, а с посредником, еще одним морским офицером, которому Жюльен Вьо, взявший себе псевдоним «Пьер Лоти», поручил доставить роман «Азиаде» в издательство. Дело происходит в 1878 г., когда издательство Кальман-Леви было самым престижным во Франции. О чем говорится в письме? Литературный директор прочел рукопись начинающего автора и согласен ее принять, но при условии, что в нее будут внесены некоторые изменения. Дух произведения показался ему излишне гомосексуальным, а многие сцены, действие которых происходит в Турции, в атмосфере экзотической эротики, – неприемлемыми для французской публики. Стоит напомнить, что Пьер Лоти всегда считался символом романиста, пользующегося огромным успехом у женщин. Таким образом, его первый роман был в каком-то смысле «фальсифицирован», приведен в соответствие с ожиданиями определенной публики в определенную эпоху. Лоти вынудили отказаться от одной из граней его сексуальности, в ту эпоху еще не получавшей выражения в литературе, в пользу другой грани.

Благодаря этому письму мы можем представить себе авторскую рукопись, вплоть до разбивки на главы и части (по счастью, письмо очень длинное). Чью же работу я произвожу, когда реконструирую этот оригинал романа? Историка – поскольку я профессиональный историк и получаю за это зарплату в университете, – или литературоведа? Не знаю и не хочу задаваться этим вопросом: я делаю и то и другое одновременно.

В заключение возвращаюсь к Роже Шартье, которого знаю уже больше двадцати лет. По-моему, чтобы лучше понять смысл не только этой книги, но и всего его творчества, надо исходить из следующего. Во-первых, Шартье с самого начала не пошел по теоретическому пути, который был популярен у французских историков. Этот путь иногда в шутку называют «лабруссовой дорогой», дорогой Эрнеста Лабрусса, согласно которому социальная жизнь всегда запаздывает по сравнению с экономической, а ментальная – по сравнению с социальной. В начале этого пути стоял Маркс, а за ним – Лабрусс, Мишель Вовель, Франсуа Фюре, Альбер Собуль, Морис Агюлон и даже Мишель Перро и другие историки. Во-вторых, он точно так же созна-

тельно дистанцировался от структурализма, неспособного дать ответ на те вопросы, которые он ставил перед самим собой. В-третьих, он в гораздо большей мере связан с тем течением, которое в Америке называют French Theory (Мишель Фуко, Жак Деррида, Поль Рикёр, Пьер Бурдьё, Мишель де Серто – но не Альтюссер и не Жак Лакан, на которых, насколько я помню, он не ссылается ни разу). В-четвертых, он всегда (это доказывает его обширная статья о «Жорже Дандене») прекрасно чувствовал литературный текст, причем в равной мере и французский, и испанский, и английский, и итальянский. Прекрасно зная все эти языки, Шартье легко «вращается» внутри этого корпуса текстов, особенно XVI–XVII вв. В-пятых, Шартье как историк культурных практик неустанно боролся с такой категорией, как *popularité* – «народное» или «простонародное». По его мнению, это «ученая» категория, изобретенная социальными кругами, которые стремились принизить, лишит права на существование практики тех, кто не может говорить сам за себя. Шартье хочет показать «текучесть» культуры, которая, по сути, смеется над любыми социальными барьерами. Итак, дорогой Роже Шартье, ты – замечательный продукт французской республиканской научной школы, ориентированной на личные заслуги и всегда умевшей отыскивать лучших своих детей повсюду, и в городе, и в деревне, и наверху, и внизу, и среди буржуазии, и в народе.

**Р. Шартье:** Спасибо Ж.-И. Молье за прекрасную заготовку газетной статьи с известием о моей безвременной кончине, но пока это, кажется, не вполне актуально. Мне бы хотелось связать воедино два моих пребывания в Москве – и две книги: ту, которую мы сейчас обсуждаем, и ту, которая вышла вслед за ней (и, надеюсь, сейчас переводится на русский язык), – «На краю обрыва»<sup>13</sup>. Ж.-И. Молье связал мое имя с именами Фуко, Ж.-Л. Морена, М. де Серто, П. Бурдьё. На мой взгляд, читать этих авторов – значит затем, или одновременно, смещать проблематику исторического анализа. Говоря «исторического», я имею в виду не особую, отдельную от других дисциплину, но *историчность* изучаемых явлений. Моя работа – это всегда диалог между теорией, методологией, историографией (такие статьи, как правило, опираются на тексты авторов, которые, на мой взгляд, привнесли в историю новые идеи, модели, концепты)

---

<sup>13</sup> Chartier R. Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude. Paris: Albin Michel, 1998.

и, так сказать, эмпирическим исследованием, вроде статьи о «Жорже Дандене» или статей, вошедших в мою последнюю книгу «Записывать и стирать». Теория всегда так или иначе опиралась на анализ отдельных случаев, текстов и практик.

В заключение я хотел бы поблагодарить всех, кто прочел мою книгу, за их комментарии, критику или одобрение. В первый раз я побывал в Москве весной 1989 г., на конференции по случаю шестидесятилетия «Анналов». Когда Ж.-И. Молье перечислял источники, из которых рождались мои работы, равно как и работы многих моих коллег, он начал с моей дистанции относительно некоторых классических историографических моделей, в частности, модели «экономика – общество – цивилизация». Но на этих позициях я находился в самом начале работы: я принадлежал к тому поколению, которое отделило себя от «Анналов». Поэтому я и оказался (наряду с историками, отождествляемыми с этим журналом, или течением, или «школой») в числе приглашенных на международный конгресс в честь юбилея «Анналов». Наверное, политическая конъюнктура сыграла не последнюю роль в том, что самый крупный конгресс по этому поводу состоялся именно в Москве. Сегодня, в 2006 г., по ходу нашей дискуссии не раз звучали ссылки на очень широкий спектр исследователей из разных стран, разных дисциплин, разных школ, от Гринблатта до Петруччи и многих других. Мир изменился, и эти глубочайшие изменения коснулись даже академического мира. Многие оплакивают этот процесс; я же, напротив, хотел бы подчеркнуть, что если в 1989 г. нам еще приходилось сталкиваться с определенной идеологической жесткостью, окостенелостью, строгой привязкой к той или иной дисциплине или национальной школе («Анналы» воспринимались прежде всего как французский журнал, хотя они всегда открывали свои страницы для зарубежных историков), то сейчас дело обстоит иначе. Захватывающий интерес и самый смысл наших исследований состоит в пересечении влияний, идущих от разных дисциплин, разных национальных традиций и языков. Это, безусловно, способствует более глубокому и полному пониманию исторических объектов, которые мы для себя выстраиваем. Как мне кажется, сегодня мы лучше подготовлены к выполнению этой задачи, чем в 1989 г.

*Расшифровка фонограммы,  
подготовка текста, частич-  
ный перевод с французского  
Ирины Стаф*

## SUMMARY

### **Theory and Mythology of Book. The French Book in France and Russia**

The conference “Theory and Mythology of Book: The French Book in France and Russia” took place at the Russian State University for the Humanities on September 11–12, 2006. Its object was not a history of real books, but a history of representations of the book, formed in theoretical and literary consciousness from the Renaissance to the 20<sup>th</sup> century: in other words, not the structure but the functions of the book in culture. The papers presented at the conference, and the roundtable discussion which concluded it, are published here.

Several studies treat different aspects of the problem: authorship and text property (Roger Chartier), forms of literary polemics in the epoch of printing (Irina Staf), book censorship (Jean-Yves Mollier), the constitution and historical reconstruction of private libraries (Constantine Bolenko), the concurrence between books and newspapers in the 19<sup>th</sup> century (Vera Milchina). Other contributions focus on specific images of the book in French literature: civility books in the 17<sup>th</sup> century (Maria Neklyudova), the sacred book in Romanticism (Sergey Zenkin), the book as “fragment of life” in Emile Zola (Mikhail Nedoseikin), the book on the Surrealist stage (Elena Galtsova), the theme of book in Marcel Proust (Alexander Taganov), and the dematerialization of book in Paul Valéry’s *Notebooks* (Sergey Fokin).