


IBERICA

К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот»

IBERICA



К 400-летию
романа Сервантеса
«Дон Кихот»



Мигель де Сервантес Сааведра
Портрет работы Хуана Хауреги. 1600 г.

НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

КОМИССИЯ ПО КОМПЛЕКСНОМУ ИЗУЧЕНИЮ
КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ПИРЕНЕЙСКОГО ПОЛУОСТРОВА
И ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

CONSEJO DE COORDINACIÓN DE ESTUDIOS SOBRE HISTORIA
DE LA CULTURA UNIVERSAL DE LA ACADEMIA
DE CIENCIAS DE RUSIA

COMISIÓN PARA EL ESTUDIO INTERDISCIPLINARIO
DE LA CULTURA DE LOS PUEBLOS DE LA PENÍNSULA IBÉRICA
Y DE LA AMÉRICA LATINA



ACADEMIA DE CIENCIAS DE RUSIA

IBERICA

Conmemoración del 400 aniversario
de la publicación de *El Quijote*

San Petersburgo
«NAUKA»
2005

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

IBERICA

К 400-летию романа
Сервантеса «Дон Кихот»

Санкт-Петербург
«НАУКА»
2005

УДК 82.0
ББК 83.3(0)

Iberica. К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». — СПб.: Наука, 2005.— 295 с.

Сборник посвящен роману Мигеля де Сервантеса Сааведры «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанский» и подготовлен в честь 400-летия выхода в свет первой его книги (1605). В синхроническом и диахроническом планах рассматривается лингвистическая, литературоведческая, искусствоведческая, философская проблематика, связанная с великим романом.

Este libro reúne una serie de trabajos que abordan los más diversos aspectos del cervantismo ruso actual. Se trata de una obra heterogénea no exenta de coherencia, y presenta a Cervantes dentro de su tiempo, enmarcándolo a su vez en el más amplio contexto literario. En el volumen se incluyen las mejores ponencias presentadas en las XXVIII, XXIX y XXX *Lecturas Cervantinas* que anualmente se celebran en la Universidad Estatal de San Petersburgo.

Редакционная коллегия:

акад. РАН Н. И. БАЛАШОВ (*председатель*),
В. Б. ЗЕМСКОВ, В. Е. БАГНО (*секретарь*)

Ответственные редакторы:

В. Е. БАГНО, С. И. ПИСКУНОВА, О. А. СВЕТЛАКОВА

Рецензенты:

В. П. ГРИГОРЬЕВ, В. Ю. СИЛЮНАС

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 04-04-16255д*

Испанское Возрождение создало очень богатую литературу, но исторически сложилось так, что известность в России шедевра Сервантеса, его романа «Дон Кихот Ламанчский» (1605—1615), намного превосходит распространенность всякого другого испанского произведения любой эпохи. В русском сознании «Дон Кихот» занимает такое место, что хорошее знание этого романа давно стало необходимым для всякого русского, изучающего родную литературу. Для глубокой укорененности сервантесовского текста в нашей духовной жизни есть много причин, и самые важные из них касаются неожиданных и очень тонких совпадений в решении фундаментальных философских и нравственных вопросов у Сервантеса и в русской мысли XIX—XX вв.; существуют также чисто литературные причины влиятельности «Дон Кихота» — это первый роман в Европе — и по времени, и по силе, с которой в нем выявлены возможности жанра.

Среди переводчиков «Дон Кихота» были Смоллетт, Флориан, Жуковский, Тик, перевести роман мечтал Тургенев. Одна из первых театральных интерпретаций сервантесовского романа принадлежала Кальдерону. Философские глубины этой книги исследовали Шеллинг и Гегель, Достоевский и Томас Манн, Унамуно и Ортега-и-Гассет. Образы пастора Абрахама Адамса, мистера Пиквика, мадам Бовари, князя Мышкина, Степана Копенкина из платоновского «Чевенгура» и многих других литературных героев, воплотивших духовную суть Нового времени, интимно связаны с Дон Кихотом не только сознательной волей своих творцов, но и цепкой памятью жанра, созданного Сервантесом, — романа. Такие художники, как Хогарт, Гойя, Доре, Пикассо, такие композиторы, как Мендельсон, Рихард Штраус, Рубинштейн, Мануэль де Фалья, обращались к «Дон Кихоту» в своих творческих поисках.

Традиция философского и литературоведческого научного освоения великого романа восходит к раннему европейскому романтизму и знает поистине глубокие озарения и блестящие имена. Не теряется на этом фоне русская сервантистика, которая за полтора столетия своего развития дала русскому читателю несколько переводов «Дон Кихота» и признанные мировой наукой о Сервантесе серьезные исследования.

Публикацией этого сборника российские ученые отмечают 400-летие выхода в свет Первой книги «Дон Кихота», тираж которой, как известно, был доставлен в мадридскую книжную лавку Франсиско де Роблеса из печатни Хуана де ла Куэсты в середине января 1605 г. Одновременно поддерживается традиция публиковать работы русских испанистов о Сервантесе в широком контексте его творчества. Сборник задуман как междисциплинарный; его проблематика охватывает разнообразные явления в языке, идеологии, литературе и искусстве сервантесовского времени, а также рассматривает источники творчества великого романиста, как и рецепцию его в России и других странах. Девизом составителей, как и прежде, была комплексность изучения культуры Испании в ее разнообразных проявлениях: книга включает статьи по лингвистике, философии, литературоведению и искусствознанию, обращается не только к собственно кастильскому, но и к португальскому, новоиспанскому материалу.

Следует отметить появление в последние годы тенденции к изучению не отдельных элементов различных текстов XVI—XVII вв., а общей структуры литературного процесса, обострение интереса к теории романа в работах, посвященных «Дон Кихоту», интереса к теории барокко в его отношениях с Ренессансом. Значительных теоретических достижений следует ожидать от оригинальных разработок в области изучения русской рецепции «Дон Кихота», появившихся в последнее время, — часть из них представлена в книге.

ЯЗЫК И ПОЭТИКА «ДОН КИХОТА» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА СЕРВАНТЕСА

М. В. Зеликов

НАБОКОВ И СЕРВАНТЕС. БРАХИЛОГИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ «DUELOS Y QUEBRANTOS» (DON QUIJOTE, I, 1)

В. Набоков, считавший лаконизм одним из достоинств, которым характеризуется любое подлинное искусство,¹ зачастую краткостью объяснявший преимущество тех или иных приемов величайших прозаиков XX в. (ср. анализ «Улисса» Дж. Джойса),² в лекции, посвященной творчеству Сервантеса, предпринимает любопытную попытку брахилогического толкования знаменитого словосочетания *duelos y quebrantos* из первой главы «Дон Кихота» (I, 1, 45). Брахилогия — компрессивная модель подсознательного умолчания, понимание которой основывается на обязательном знании конкретных реалий и других факторов экстралингвистического порядка («понятным без слов может быть то, что известно из предыдущего опыта»).³ Проблема изучения этих факторов смыкается с проблемой изучения фонового знания (т. е. обоюдного знания реалий участниками диалогической ситуации или читателями).⁴

Как отмечает О. А. Светлакова, «Набоков как сервантист не был принят и, пожалуй, не понят... Общим местом обвинений является ссылка на то, что Набоков читал роман в английском переводе, и, следовательно, что оценка „Дон Кихота“ искажена. Возможно ли, однако, чтобы этот интеллеktуал не заинтересовался языком, на котором написаны посвященные ему стихи (Х. Гильена), хотя бы настолько, чтобы понять текст со словарем. Нетрудно предположить, что Набоков с его своеобразным аристократическим перфекционизмом не видел смысла в афишировании своих знаний испанского, которые считал недостаточными, и трудно поверить, чтобы общение с замечательным испанским поэтом не оставило следа, что Набоков не сумел бы проверить себя по оригиналу, чи-

¹ Nabokov V. Poems and Problems. New York, 1970. P. 15.

² Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 379.

³ Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1920. С. 102.

⁴ Ахманова О. С., Гюббенет И. В. Вертикальный контекст как филологическая проблема // Вопросы языкознания. 1973. № 3. С. 47—54.

тая английский перевод. Его критика разных английских изданий „Дон Кихота“ говорит о том же». ⁵

Полностью разделяя настоящее предположение, в свою очередь отметим, что Набокову, несомненно знавшему испанский, «Дон Кихот» был знаком в оригинале: чтение английской версии отнюдь не исключает чтения оригинальной. Отечественные испанисты также читают «Дон Кихота» на двух языках. Только первым в этом случае оказывается не английский, а русский, который, по известным причинам, Набоков игнорировал.

Так, минуя версию Н. М. Любимова — «яичница с салом», которая базируется на академическом объяснении *duelos y quebrantos*: «fritada hecha con huevos y grosura de animals especialmente torreznos o sesos, alimentos compatibles con la semiabstencia que por percepto eclesiastico se guardaba los sabados en los reinos de Castilla» ⁶ — «яичница на животном жире, преимущественно из шкварок и мозгов, потребляемая в облегченный пост, предписанный церковью, по субботам в Кастилии» — и отвергая одну из английских версий — Самуэла Патнэма — «пирог из остатков» (resurrection pie), Набоков переводит исследуемое словосочетание, основываясь на буквальном значении: «муки и переломы». Ср.: *duelo*: 1) горе, скорбь, боль, страдание, 2) траур, 3) соболезнование; *quebranto*: 1) ломка, разрушение, 2) убыток, ущерб, 3) слабость, упадок сил, 4) жалость, сострадание, 5) горе, несчастье. ⁷

Вообще скептически относящийся к возможности адекватного перевода, но всегда отстаивающий ценность точного слова и перевода буквального, ⁸ Набоков затем не только осуществляет смысловое наполнение, являющееся, собственно, переводом компрессивной именной синтагмы, — «котелок варева, на которое идет мясо скотины, сломавшей шею, упав с обрыва» — но, продлевая ассоциацию, еще и комментирует *duelos y quebrantos* следующим образом: «„Муки“ относятся не к мучениям скотины — о них никто и не думал, — а к чувствам, которые испытывали хозяева овец и пастухи, обнаружив *потерю* (курсив мой. — М. З.)». ⁹ Недурной ход мысли, если учесть, что второе значение *quebranto* — «убыток, ущерб» (см. выше) дополняет коннотацию компрессивного существительного *duelos* — «муки».

О том, что сам Сервантес хорошо создавал роль компрессии как приема, обеспечивающего связность и выразительность тек-

⁵ Светлакова О. А. В. В. Набоков о «Дон Кихоте» / Вестн. Моск. университета. 1998. Сер. 9: Филология. № 3.

⁶ Diccionario de la lengua española / Real Academia Española. Madrid, 1992.

⁷ Испанско-русский словарь / Под ред. Б. П. Нарумова. М., 1988.

⁸ Александров В. Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 18.

⁹ Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. С. 496.

ста, свидетельствует комментарий, который дает персонаж — говорящая собака Берганса из новеллы «Беседа двух собак», строке из песни «Cata al lobo do va Juanica» как «несвязанной и плохо сложенной» («no eran acordadas y bien compuestas»).¹⁰ Эта строка представляет сложноподчиненное предложение с «избыточным» придаточным. Две пропозиции — «El lobo» и «Cata, Juanica, do(nde) va el lobo» в переводе стягиваются: «Посмотри, Хуаника, нет ли там волка». Аналогичное стяжение двух составляющих в одно целое, лежащее в основе многочисленных синтаксических конструкций (наиболее яркие — *accusativus cum infinitivo*, апокойну, взаимный залог и др.), можно отметить и для компрессии языка кино.

Как отмечает Вяч. Вс. Иванов, Пазолини описывает «относительные предложения» языка кино и их сцепления во фразах следующим образом: «учитель, который учит» (кадр, изображающий учителя) и «ученики, которые слушают» (кадр, изображающий учеников) рождает фразу «учитель, обучающий учеников». Показывать учителя и учеников вместе необязательно.¹¹ Персонаж, передающий «Беседу двух собак», экономит на «сказал Сципион», «ответил Берганса» — глаголах говорения, «которые обычно удлиняют описание» (*en forma de coloquio por ahorrar de «dijo Cipión, respondió Berganza», que suele alargar la escritura*).¹² Это свидетельствует о том, что Сервантес одним из первых почувствовал избыточность глаголов говорения при передаче диалогической речи.

В той же новелле можно отметить прекрасный пример прагматической пресуппозиции, являющейся одним из обязательных условий построения художественного текста «...y así, otro día, guiándome mi criado, dióseme libre entrada. Hallé una casa muy bien aderezada y una mujer de hasta treinta años»¹³ — «...итак, на другой день, я пошел за своим слугой, и мне представилась возможность свободно войти (в дом). Я нашел очень опрятный дом и женщину, которой было около тридцати лет», — здесь второе (зевгматическое) предложение имеет пресуппозицию — придаточное *cuando llegué* — «когда я пришел».

В интермедии Сервантеса «Ревнивый старик» имеется пример эnumerативного предиката, лежащего в основе компрессивного глагола *ahogar* «повесить к.-л.», букв. «задушить». Это причинно-следственное словосочетание с глаголом *colgar*: ...*si no colgarle entre todos, y ahogarle*¹⁴ — «...если мы его не повесим и не задушим» (удушение — как следствие повешивания за шею). В интермедии «Болтуны» имеет место наполнение первого «причинного» компо-

¹⁰ *Novelas Ejemplares*. М., 1976. P. 203.

¹¹ Иванов В. В. Язык кино // Иностранная литература. 1967. № 11. С. 265.

¹² *Novelas Ejemplares*. P. 190.

¹³ *Ibid.* P. 177.

¹⁴ *Cervantes Saavedra M. Entremeses*. La Habana, 1984. P. 173.

нента — компрессивного *colgar* — *será colgado del pescuezo*¹⁵ — «будет повешен за шею».

Разнообразные приемы сжатия (и расширения) играют не последнее место в технике Сервантеса, являясь одним из существенных средств для достижения выразительности и экспрессии. Изучение их еще предстоит осуществить.

¹⁵ Ibid. P. 218.

А. М. Косс

ЧЕТЫРЕ СОНЕТА СЕРВАНТЕСА

(ЗАМЕТКИ ПЕРЕВОДЧИКА)

Переводы трех из предлагаемых здесь четырех сонетов впервые публикуются на русском языке, четвертый перевод — сонета «На катафалк короля Филиппа II в Севилье», печатавшийся неоднократно, основательно переработан. Все они знаменуют существенные моменты в биографии Сервантеса: «Эпитафия на смерть королевы доньи Изабеллы де Валуа» (1569) — его литературный дебют; сонет, посвященный Лопе де Веге, относится к началу литературной славы Сервантеса (1602); сонет «Автор — своему перу» (1614) предварял «Путешествие на Парнас», и Сервантесу оставалось два года жизни. Сонет «На катафалк короля Филиппа II в Севилье» связан с событием, знаменательным в жизни не только Сервантеса, но и всей Испании: со смертью короля Филиппа II (1598). Этот сонет был так популярен, что дошел до нас в четырех вариантах. Сам Сервантес считал его столь важным, что в «Путешествии на Парнас» характеризовал его как «*honra principal de mis escritos*» (стихи 38—39 IV песни). Вот эти сонеты и их переводы.¹

A LA MUERTE DE LA REINA DOÑA ISABEL DE VALOIS

Aquí el valor de la española tierra,
aquí la flor de la francesa gente,
aquí quien concordó lo diferente,
de oliva coronando aquella guerra;

aquí en pequeño espacio veis se encierra
nuestro claro lucero de Occidente;
aquí yace encerrada la excelente
causa que nuestro bien todo destierra.

¹ Все переводы сонетов Сервантеса выполнены по изданию: *Cervantes Saavedra M. de. Obras completas* / Ed. de F. Sevilla Arroyo, A. Rey Haza. Alcalá de Henares, 1995. Т. 3.

Mirad quién es el mundo y su pujanza
y cómo de la más alegre vida
la muerte lleva siempre la victoria.

También mirad la bienaventuranza
que goza nuestra reina esclarecida
en el eterno reino de la gloria.

ЭПИТАФИЯ НА СМЕРТЬ КОРОЛЕВЫ ДОНЬИ ИЗАБЕЛЛЫ ДЕ ВАЛУА

Здесь свет земель испанских горделивый,
Здесь цвет родов французских, всем нам милый,
Здесь та, что все различья примирила,
С войной покончив веткою оливы;

Здесь видит взор наш, скорбный и тоскливый,
Сколь малое пространство поглотило
Звезду, что ясно с Запада светила
И обещала нам удел счастливый.

Так помни: вот наш мир с его дарами,
Вот так над жизнью, самую цветущей,
Смерть празднует победу неизменно;

Но помни и о том, что небесами
Пресветлой сей душе средь райских кущей
Сужден удел, воистину блаженный.

У Сервантеса это уже второй сонет, посвященный Елизавете Валуа, — первый был написан в связи с рождением ее дочери, инфанты Каталины Микаэлы, но не был напечатан, а значился на одной из парадных арок, воздвигнутых для украшения празднеств в честь этого события. Изабелла (Елизавета) Валуа, третья жена Филиппа II, была выдана замуж в 14 лет; это был династический брак, входивший в условия заключения мира между Францией и Испанией в 1559 г. В сонете Сервантеса поэтический портрет Изабеллы словно предвосхищает драматический ее портрет, Елизавету Валуа — героиню трагедии Шиллера «Дон Карлос»: Изабелла Сервантеса, как и Елизавета Шиллера, олицетворение света («*pues-tro claro lucero*», «*reina esclarecida*»). Было бы соблазнительно поставить перед этим сонетом любимое библейское изречение Сервантеса: «*Post tenebras spero lucem*» («После мрака на свет уповаю» (Иов 17 : 12)),² которое он позднее увидит на типографском знаке своего издателя Хуана де ла Куэсты: надпись окружала изображе-

² Надо заметить, что канонический текст русского перевода этих стихов совсем иной: «Они ночь хотят превратить в день, свет приблизить к лицу тьмы» (Иов 17 : 12).

ние сокола в путах и кlobучке. Сонет был опубликован в 1569 г. в собрании траурных стихов на смерть королевы, которое подготовил наставник юного Сервантеса Хуан Лопес де Ойос.

В 1602 г., когда Сервантес после долгих мытарств скинул свой «кlobучок» и остались позади долгие года плена, он уже заметная фигура в бурной литературной жизни Мадрида; и вот он пишет сонет, который будет напечатан в издании поэмы Лопе «Красота Анджелики».

Yace en la parte que es mayor de España
una apacible y siempre verde vega
a quien Apolo su favor no niega,
pues con las aguas de Helicón la baña.

Júpiter, labrador por grande hazaña,
su ciencia toda en cultivarla entrega;
Cilenio en ella, alegre, se sosiega,
Minerva eternamente la acompaña;

las musas su Parnaso en ella han hecho;
Venus, honesta, en ella aumenta y cría
la santa multitud de sus amores.

Y así, con gusto y general provecho,
nuevos frutos ofrece cada día
de ángeles, de armas, santos y pastores.

В Испании есть уголок блаженный,
Дол мирный и зеленый, сиречь, Вега.
Сей дол сам Аполлон, избрав от века,
Кропит кастальской влагою бесценной.

Юпитер, став садовником, отменно
Следит за ростом каждого побега;
Килений резвый стих: сморила нега;
Минерва пребывает здесь бессменно.

Для муз Парнасом стал сей дол по праву;
Венера здесь — чиста, честна, всеильна —
Ликует, праздник свой святой устроив.

И вот, на пользу всем и на забаву,
Сей дол нам шлет вседневно и обильно
Святых, пастушек, ангелов, героев.

Сонет пронизан мягкой, доброжелательной иронией: все боги трудятся во славу мирного и вечнозеленого «дола» — поэта по фамилии Vega (игра смыслами прозрачна). В перечне богов не забыт и Меркурий, именуемый Килением по названию Киленской пещеры, где он родился; но намек на коммерческий успех Лопе

ничуть не обидный, не едкий: божество лукавое и недоброе, Меркурий здесь безвредно весел (alegre) и к тому же притих (se sosiega). Богиня любви здесь честна, т. е. добродетельна, а порождаемые ею любовные отношения святы. Заключительный терцет, написанный все с тем же мягким сервантесовским юмором, — своего рода апофеоз поэта, явление удивительное и не столь уж часто выпадает на долю пишущего: Лопе де Вега в сервантесовском сонете уже в 1602 г. предстает как поэт всеиспанский, народный — de general provecho. Самому Сервантесу эта честь достанется только после «Дон Кихота», через три года — и реакция на его успех со стороны Лопе будет далеко не столь благородной...

AL TÚMULO DEL REY FELIPE II
EN SEVILLA
(Soneto con estrambote)

Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla
porque; ha quien no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo: «Es cierto
lo que dice voacé, seor soldado.
Y el que dijere lo contrario, miente».

Y luego, incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuése y no hubo nada.

СОНЕТ НА КАТАФАЛК КОРОЛЯ ФИЛИППА II
В СЕВИЛЬЕ

Мой Бог! Я нем, величьем ослепленный!
Сия краса и пышность всем в усладу.
Чтоб описать преславную громаду,
Не пожалел бы целого дублона!

Клянусь Христом, ценою миллионной
За диво плачено, и мне в досаду,

Что век не простоит, тебе в отраду,
О, град Севилья, Римом вдохновленный!

Бьюсь об заклад, монарший дух, пожалуй,
Покинул вертограды горней славы,
Чтоб здешними упиться чудесами!

Сие услышав, некий бравый малый
Вскричал: «Сеор солдат, клянусь, вы правы!
Тот жалкий лжец, кто станет спорить с вами».

И с этими словами
Поправил шпагу, исподлобья глянул
И прочь пошел; и с неба гром не грянул.

Удивительно выстроен сюжет этой миниатюрной пикарески. Персонаж, от лица которого сонет начинается, на протяжении обоих катренов и первого терцета изъясляет неумеренные верноподданнические восторги, подкрепляя их в катренах высокопарной божбой, а в терцете — подчеркнуто сниженным и вполне разговорным «apostaré» (снижение, впрочем, уже предварено в первом катрене посулом не пожалеть целого дублона — которого, видимо, нет, — «чтоб описать преславную громаду»). Персонаж этот идентифицируется как «сеор солдат» неким «бравым малым», в сущности социальным его двойником; «бравый малый» заявляет — решительно и угрожающе — о своей солидарности с «сеором солдатом». Псевдодиалог завершается в последнем катрене столь же пародийной псевдоразвязкой: скрупулезно и с подчеркнутой значительностью перечислив действия «бравого малого», ничем не примечательные и вполне прозаические, «сеор солдат» подводит иронический итог: «Y no hubo nada»: это словосочетание и ныне активно употребляется в испанской разговорной речи в ситуациях, когда некое событие (ряд событий) разрешается самым прозаическим и обыденным образом. Прием «обманутого ожидания», «антиразвязка»? Во всяком случае, смелость, которую можно бы назвать современной, но точнее (и честнее) назвать сервантесовской.

Заключительная строка сонета повторялась другими испанскими поэтами; так, Хуан Перальта граф де Вильямедьяна (1582—1622), о котором Сервантес лестно отзывался в «Путешествии на Парнас», цитирует ее в сонете «Актрисе Хосефе Вака ее муж,ставляющий ее на ум»:

«Хосефа, стольный град под стать Содому:
Благодарумно здесь себя ведите;
Чернь любит сплетни, за собой следите —
Льстецы не научили бы худому!

Верны союзу нашему святому,
На герцогов и графов не глядите;
Со всей заботливостью честь блюдите
И преданность супругу, церкви, дому».

Докончив, наш Моралес помолился.
— «Ох, провались ты! Что страшась букой!» —
Ему в ответ Хосефа — муж отпрянул.

— «Что я честна, в том честь моя порукой!»
Тут сумасброд простушке умилился
И прочь пошел. И с неба гром не грянул.

(Перевод мой. — А. К.)

«Сеор солдат» — персонаж двуликий: ведь Сервантес — и впрямь солдат, это его реальное прошлое; но в то же время «сеор солдат» — одна из типических масок современного ему театра, так же, впрочем, как и «valentón», «бравый малый», его двойник по амплуа; и поскольку псевдидиалог ведется в одной и той же театральной реальности, то монолог принадлежит «сеору солдату», уже надевшему маску своего амплуа; а вот заключительный терцет, пожалуй, произносит сам солдат Сервантес, и звучит он как внешне бесстрастный приговор абсурдной и трагической реальности, замаскированной театральным реквизитом, дорогостоящим и безнадежно бессмысленным.

Сонет «Автор — своему перу» входил в состав «Путешествия на Парнас» (1614), но фигурирует не во всех экземплярах первоиздания. По-видимому, Сервантес в процессе подготовки изъясил сонет из текста, а может быть, не сразу его вставил. Забавная деталь: разрешение к печати выдано цензором Гутьерре де Сетиной, случайно оказавшимся полным тезкой известного поэта Гутьерре де Сетины (ок. 1520—1557?).

EL AUTOR A SU PLUMA Soneto

Pues veis que no me han dado algún soneto
que ilustre deste libro la portada,
venid vos, pluma mía mal cortada,
y hacedle, aunque carezca de discreto.

Haréis que escuse el temerario aprieto
de andar de una en otra encrucijada.
mendigando alabanzas, escusada
fatiga e impertinente, yo os prometo.

Todo soneto y rima allá se avenga,
y adorne los umbrales de los buenos,
aunque la adulación es de ruin casta.

Y dad me vos que este viaje tenga
de sal un panecillo por lo menos,
que yo os le marco por vendible, y basta.

АВТОР — СВОЕМУ ПЕРУ
Сонет

Ты видишь, нам никто не дал сонета,
Так вот, перо мое, берись за дело:
Не столь уж остро ты, не столь умело,
Но все ж укрась мне сочиненье это.

Легко ли клянчить мне похвал у света,
По улицам метаться ошалело!
Тяжка мне усталь, наглость надоела:
Избавь от муки своего поэта.

Любая рифма, всяк сонет сгодится:
Восславим добрых мы по доброй воле,
А льстить и низко, и душе накладно.

Чтоб странствием своим я мог гордиться,
Его мне сдобри ты хоть горсткой соли;
А мне бы книжку распродать, и ладно!

Сонет разрабатывает традиционную тему собеседования автора со своим пером. Сервантес, выпустивший в том же 1614 г. вторую книгу «Дон Кихота», как все помнят, завершает текст романа также обращением к собственному перу, хотя традиционный прием и осложнен наличием авторской маски — Сиды Амета. Таким образом, мы располагаем двойным, параллельным — лирическим и романным — литературным самоотчетом Сервантеса. На долю высокого жанра, сонета, выпадают ирония, горечь и низкий стиль вплоть до обращения на «vos», а в романном разноречии звучит выстраданное, непреклонное высокое слово: «Для меня одного родился Дон Кихот, как я — для него; ему дано действовать, мне — описывать. Вдвоем с ним мы составляем одно целое...» (пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова).

СЕРВАНТЕС-НОВЕЛЛИСТ И СУДЬБЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИИ В ИСПАНИИ XVI—XVII ВЕКОВ

Испанская новелла — безотносительно ее сходств и различий с итальянской — представляет собой серьезный вызов для исследователя жанровых традиций. В частности, до сих пор остаются не обозначенными критерии, на основании которых в данную жанровую категорию включаются те или иные конкретные тексты.¹

Для этого есть несколько причин. Прежде всего, испанская новеллистика весьма разнообразна с точки зрения формы. Сравнительно короткие и сухие «побасенки» С. Мея («*Fabulario*», 1613) соседствуют с пространными «историями» Г. де Сеспедеса-и-Менесеса, объем которых позволяет автору делить их на отдельные главы («*Historias peregrinas y ejemplares*», 1623). Стихотворные новеллы могут быть включены в один сборник с прозаическими повествованиями, как например в «Исправлении пороков» А. Х. де Саласа Барбадильо («*Corrección de vicios*», 1615). Сюжеты «византийского» типа, основанные на длинной цепочке перепетий («Английская испанка» М. де Сервантеса или «Приключения Дианы» Лопе де Веги), не исключают наличия в тех же сборниках произведений с более традиционным типом фабулы («Ревнивый эстремадурец» и «Благоразумная месть»). Поэтому попытки выделения каких-либо связанных с организацией повествования формальных черт, характеризующих испанскую новеллистику в целом, наталкиваются на неизбежные трудности.

Кроме того, как известно, в испанском языке не существует слова «*novella*», хотя до известной степени его аналогом может служить термин «*novela corta*». Однако он возник довольно поздно, и сами авторы Возрождения и барокко это словосочетание не употребляли. Они могли использовать для обозначения своих произведений слово «*novela*» без уточняющего определения, как это делали, например, Лопе де Вега или А. Х. де Салас Барбадильо, или сопровождая его прилагательными «*ejemplar*» или «*moral*» (М. де Сервантес, М. де Сайас-и-Сотомайор, Д. де Агреда-и-Варгас, Х. Искьердо де Пинья). Наряду с этим могли встречаться и такие жанровые

¹ Тем не менее список произведений, анализируемых в литературоведческих работах, посвященных этому жанру, довольно стабилен. Достаточно исчерпывающий перечень был дан уже в работе К. Б. Бурланд (*Bourland C. B. The Short Story in Spain in the 17th Century. Northampton (Mass.), 1927*). Произведения более раннего периода описаны в разделе «*Cuentos y novelas cortas*» книги М. Менендеса Пelayo «Происхождение романа» (*Menéndez Pelayo M. Orígenes de la novela. Madrid, 1905—1915*).

наименования, как *historia*, *patraña*, *fábula*, *maravilla*, *desengaño*, *cuento*, *narración* и пр., — иногда параллельно с термином *novela*. Хотя в некоторых случаях авторы устанавливают синонимические отношения между жанровыми терминами испанского и итальянского языков — например, Х. де Тимонеда считает *patrañas* испанским словом для обозначения того же явления, что и итальянские *povellas*,² — у большинства таких уточнений нет. Надо сказать, что отсутствие единственного и последовательно используемого жанрового определения в известной (хотя и значительно меньшей) степени характерно и для итальянской новеллистики: стоит упомянуть хотя бы известное выражение из «Декамерона» — «*sento novelle, o favole o parabole o istorie*».³ Дж. Страпарола употребляет слово «*favola*», Дж. Базиле — «*sunto*» (слово, в неаполитанском диалекте соответствовавшее тосканскому «*sonto*» — рассказ) и т. п. Но, несомненно, на фоне формально-структурного разнообразия испанской новеллы разноречивой в авторских жанровых наименованиях усложняет задачу установления границ жанра. Кроме того, при анализе жанровых систем испанская «*novela corta*» в отличие от итальянской *povella* включается не только в подсистему коротких нарративов (*exempla*, сказка, параболы, басня, житие, фавлио и т. п.), но и в подсистему жанров, определявшихся тогда или определяемых сейчас словом «*novela*».

В решении вопроса о принадлежности произведения к тому или иному жанру аргументом может служить и упоминание автором жанровой традиции, в рамках которой он мыслит существование собственного текста, — как правило, это авторы, создавшие образцовые в своем роде произведения. В этом плане итальянская новеллистика обладает определенным единством: на Боккаччо как создателя жанра и своего предшественника ссылаются в том или ином контексте Ф. Саккетти, Дж. С. дельи Арьенти, Мазуччо Салернитанец, А. Фиренцуола, А. Ф. Грацини, М. Банделло и др. В испанской новеллистике подобное прямое указание на традицию заметно менее распространено (хотя, например, Лопе де Вега

² *Timoneda J. de. Patrañuelo. Madrid, 1973. P. 7.*

³ П. Д. Стюарт предложила оригинальную трактовку этого отрывка. По мнению исследовательницы, основанному на данных античных риторических трактатов, «*povella*» является родовым понятием и включает в себя три вида, критерием для разделения которых выступает степень «правдивости» предмета повествования. «*Favola*» рассказывает о вымышленных и не требующих веры событиях, «*parabola*» — о событиях вымышленных, но правдоподобных, «*istoria*» — о тех, которые случились в действительности (см.: *Stewart P. D. Boccaccio e la tradizione retorica: La definizione della novella come genere letterario // Stewart P. D. Retorica e mimica nel Decameron e nella commedia del Cinquecento. Firenze, 1986. P. 7—18*). Нам неизвестны научные работы, проследившие употребление этих слов во всем корпусе итальянской новеллистики, но при выборочном анализе можно найти данные как в пользу тезиса П. Д. Стюарт, так и против него.

называет М. де Сервантеса и М. Банделло) и дает основания для определения жанровой принадлежности текста лишь в немногих случаях.

Одна из важнейших характеристик итальянской новеллистики, позволяющая очертить границы жанра, — функционирование отдельных повествований внутри «метатекста»: новеллы, как правило, объединяются в сборник, имеющий рамку того или иного вида.⁴ Большая часть испанской новеллистики Возрождения и барокко также удовлетворяет этому условию, хотя и здесь возникают некоторые проблемы. Во-первых, имеются сборники с «минимальной» рамкой, ограниченной авторским вступлением и самим фактом объединения новелл, — в первую очередь это «Небылицы» Х. де Тимонеды («*Patrañuelo*», 1565) и «Побасенки» С. Мея. Подобное обрамление сближает эти тексты с более ранней традицией средневекового «экземпла». Впрочем, аналогичное явление наблюдается и в итальянской традиции — примером могут служить «Триста новелл» Ф. Саккетти («*Trecentonovelle*», 1395). Во-вторых, новеллы могут входить в более крупные нарративы в качестве вставных повествований или рассказов от лица персонажей «первого уровня». Самые известные примеры такого рода — «Повесть о безрассудно-любопытном» и рассказ пленника, включенные в первую часть «Дон Кихота», три новеллы в «Севильской кунице» А. де Кастильо Солорсано (1642), «Повесть об Абенсеррахе и прекрасной Харифе» в «Диане» Х. де Монтемайора (1561). Нарративная составляющая рамки может приобрести некоторое самостоятельное значение и в ориентированных на модель «Декамерона» произведениях: в обрамлении сборника М. де Сайас-и-Сотомайор прослеживается интрига, связанная с любовным треугольником участников вечерних собраний. Хотя мы не можем назвать сами новеллы повествованием «второго уровня», поскольку рамку сборника можно отнести к нарративам лишь с большой натяжкой, некоторое сходство с подобной организацией повествования здесь имеется. В-третьих, в испанской литературе существовали сборники, содержавшие наряду с новеллами тексты другого типа — в первую очередь драматические, что характерно, например, для произведений Тирсо де Молины. «Толедские виллы» («*Cigarrales de Toledo*», 1621?) включают в себя комедии, «Полезное развлечение» («*Deleitar a provechando*», 1635) — несколько ауто. Таким образом, способы объединения или иного внешнего оформления новелл в испанской литературе также весьма разнообразны.

В целом испанская новеллистика представляет собой яркий образец жанра, для анализа которого наилучшим образом подходят

⁴ Существует несколько исключений, например «Бельфагор» («*Belfagor*») Н. Макиавелли или анонимная «Новелла о Грассо» («*Novella del Grasso Legnaiuolo*»), но в силу их малочисленности можно сказать, что они лишь подтверждают правило.

теоретические положения, высказанные А. Фаулером.⁵ Единство жанровой традиции объясняется не наличием фиксированных черт у всех входящих в нее произведений, а системностью сходства между отдельными произведениями. «На самом деле жанры лучше всего рассматривать не как классы, а как типы. <...> Более того, литературный жанр — это особый тип. Когда мы относим какое-либо произведение к определенному жанровому типу, мы не предполагаем, что все его характерные черты должны разделяться всеми остальными представителями этого же типа. В частности, новые произведения такого жанра могут вносить в него дополнительные характеристики. Таким образом, литературный жанр изменяется со временем, так что его границы не могут быть заданы каким-либо одним множеством признаков, как при определении класса».⁶ Пользуясь терминологией Ж.-М. Шеффера, можно сказать, что большинство признаков жанра носит регулятивный, или факультативный, характер,⁷ т. е. для отнесения текста к жанровой традиции необходимо присутствие лишь нескольких из них, а не всего их множества. Д. Фишелов внес в выдвинутую А. Фаулером теорию некоторые существенные коррективы.⁸ Во-первых, для большинства жанров существуют некоторые обязательные, или конститутивные, черты. Однако они, как правило, носят самый общий характер и поэтому взятые сами по себе не позволяют провести даже приблизительные границы между жанрами, более того, они бывают настолько самоочевидны, что часто не анализируются, а воспринимаются как нечто само собой разумеющееся (например, у новеллы можно выделить такую конститутивную ее черту, как нарративность, т. е. наличие фабулы). В то же время и среди регулятивных характеристик, по мнению Д. Фишелова, существует своего рода ядро функционально значимых признаков, присущих значительному количеству текстов данного жанра (но не всем без исключения). Эти признаки позволяют очертить образцовую модель, или так называемый прототип жанра,⁹ представляющий сво-

⁵ Fowler A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge (Mass.), 1982.

⁶ Ibid. P. 37—38.

⁷ См. об оппозиции конститутивных (обязательных) и регулятивных (факультативных) признаков: *Schaeffer J.-M. Qu'est-ce qu'un genre?* Paris, 1989.

⁸ *Fishelov D. Genre theory and family resemblance — revisited // Poetics*. Amsterdam, 1991. Vol. 20, N 1. P. 123—138.

⁹ Здесь Д. Фишелов обращается к используемой в рамках когнитивной науки так называемой «теории прототипов» — классификационному подходу, разработанному Э. Рош и Дж. Лакоффом. Надо отметить, что эта теория была уже применена к анализу фабул «Назидательных новелл» Г. Мэнсингом в статье «Прототипы жанра в „Назидательных новеллах“ Сервантеса» (*Mancing H. Prototypes of Genre in Cervantes' Novelas ejemplares // Cervantes: Bul. of the Cervantes Society of America*. Gainesville, 2000. Vol. 20, N 2. P. 127—150).

его рода центр жанровой категории. Значительное число произведений может полностью или почти полностью соответствовать прототипу, тем самым располагаясь в центре жанра, другие, напротив, лежат на периферии, поскольку с прототипом их объединяет крайне незначительное число общих свойств.

Нам представляется также, что связи между элементами, определяющими прототип жанра, неоднородны. Некоторые из них связаны теснее, чем может показаться при поверхностном анализе, и образуют целостный комплекс. Концепция хронотопа, предложенная М. М. Бахтиным, на наш взгляд, описывает один из подобных комплексов. В рамках одного хронотопа специфика временной и пространственной организации произведения, некоторые фабульные мотивы и способы их введения, особенности композиции работают на общий смысл — создание исторически обусловленного образа мира и человека. Видимо, можно выделить и другие конгломераты взаимосвязанных характеристик, отражающие другие стороны произведения. Обладая определенной исторической подвижностью, в своем полном составе такие комплексы встречаются в текстах, наиболее близких к прототипу жанра. В то же время они могут претерпевать разложение в результате эволюции жанра, когда некоторые из составляющих их характеристик исчезают, а другие остаются в качестве лишь формальных признаков исторического единства жанровой традиции.

При анализе жанровых особенностей новеллы Возрождения и барокко, видимо, можно выделить несколько групп взаимосвязанных признаков, подобно тому как это сделал Х. Р. Яусс при сопоставлении средневековых коротких дидактических нарративов, в число которых он включал новеллу.¹⁰ Остановимся на трех из них, связанных с прагматическими аспектами жанра: на коммуникативной ситуации, моделируемой в рамке сборника, степени правдоподобия рассказанной истории и цели «новеллистической» коммуникации.

Обрамление новеллистического сборника рассматривалось литературоведами либо в структурно-организационном плане — как средство скрепления между собой отдельных новелл, либо как способ создания своеобразного хронотопа, сопоставленного с хронотопом самих историй. В то же время некоторые авторы называли среди жанровых признаков новеллы ориентацию на устное слово, связывая ее с практикой «*novellare*», моделируемой в рамке — прежде всего декамероновского типа.¹¹ Но весьма вероятно,

¹⁰ Jauss H. R. *Alterität und Modernität des mittelalterlichen Literatur*. München, 1977. P. 34—47.

¹¹ См., например: *Baldissone G. La novella e l'ascolto // Metamorfosi della novella*. Foggia, 1985. P. 33—51.

что дело здесь не только в устном слове как таковом. Новеллы таких выдающихся авторов, как Мазуччо или М. Банделло, оформлены в виде посланий к их знакомым и покровителям, т. е. письменных текстов. Между этими двумя способами организации сборников имеется, однако, некоторая общность: и в том, и в другом случае они основаны на коммуникативной ситуации, в которой имеются индивидуальные адресат и адресант высказывания, представленные как вполне конкретные личности (или их группа). В первом случае они принадлежат художественному миру рамки и могут быть вымышленными или полувымышленными, но довольно часто мир их максимально сближается с миром, современным автору как реальному лицу. Дж. Боккаччо датирует собрание молодых людей 1348 г. (всего несколькими годами ранее завершения работы над сборником) и утверждает, что лишь из страха перед возможными наветами не называет их имена.¹² Близкий к декамероновскому образцу тип кружка описывает в своих «Беседах» А. Фиренцуола («*Ragionamenti*», 1552). Дж. Страпарола прямо называет участников собраний, описанных в его «Приятных ночах» («*Piacevoli notti*», 1550—1553), — семейство Оттавиано Марии Сфорца и среди прочих — Пьетро Бембо. Дж. Сабадино дельи Арьенти в «Порретанских новеллах» («*Novelle porretane*», 1483) также представляет в качестве персонажей рамки вполне реальных лиц.

Второй вариант оформления сборника предполагает отсутствие рамки с рассказчиками и наличие у каждой новеллы и/или сборника в целом более или менее реального адресата, находящегося на одном уровне с реальным автором текста. Для таких произведений характерны детали, устанавливающие единство между реальным лицом — новеллистом и субъектом художественного высказывания (имплицитным автором). Каждая из историй «Новеллино» Томазо Гуардати, более известного как Мазуччо Салернитанец, имеет своего рода коду, в которой повествователь высказывает оценку событий, иногда даже не согласующуюся с логикой сюжета, объясняет выбор тех или иных фабул и т. п. Эти завершающие повествование отрывки носят название «Мазуччо», прямо отсылая к автору сборника. В сборниках этого рода может встречаться также упоминание разговоров, в которых одним из участников является автор, выступающий под своим именем (см., например, VII новеллу сборника Мазуччо). Аналогичным образом М. Банделло с самого начала в обращении к читателям и перед каждой

¹² «Я назвал бы их настоящими именами, если б у меня не было достаточного повода воздержаться от этого: я не желаю, чтобы в будущем какая-нибудь из них устыдилась за следующие повести, рассказанные либо слышанные ими, ибо границы дозволенных удовольствий ныне более стеснены, чем в ту пору...» (*Боккаччо Дж. Декамерон* / Пер. А. Н. Веселовского. М., 1955. С. 39).

новеллой в посвящении адресату напоминает о своем авторстве, указывая, что именно он — «Il Bandello» пишет эти слова. Что же касается адресатов новелл, то и у Мазуччо, и у Банделло в этом качестве выступают вполне реальные лица, жившие при дворах покровителей новеллистов или иным образом связанные с авторами сборников.

Такая коммуникативная ситуация принципиальным образом отличается от повествования, в котором источником высказывания служит неперсонифицированная повествовательная инстанция, а его адресатом выступает «читатель вообще», т. е. все возможные участники литературной коммуникации.¹³ Ее специфика заключается в моделировании (или создании иллюзии) личного контакта при осуществлении акта высказывания. Естественно, что устное слово воплощает такую ситуацию *par excellence*, отсюда, как нам кажется, и стремление исследователей найти «устное слово» (*oralità*) в письменной новелле.

Испанские новеллисты, как правило, ориентируются на декамероновский тип обрамления. При этом они не ограничиваются вариантом «веселой компании» (*lieta brigata*) девушек и юношей. А. де Эслава в «Зимних вечерах» («*Noches de invierno*», 1609) изображает собрание пожилых венецианцев. А. Х. де Салас Барбадильо в «Исправлении пороков» создает весьма оригинальный тип рамки с двумя участниками, в которой роли слушателя и рассказчика установлены с самого начала и на протяжении большей части книги остаются неизменными. В сборнике «Дом честных наслаждений» («*La casa del placer honesto*», 1620) он же рассказывает о времяпрепровождении нескольких студентов Саламанки, бросивших учебу и поселившихся в Мадриде. А. де Кастильо Солорсано в «Веселых днях» («*Jornadas alegres*», 1626) предлагает «чосеровский» тип рамки, когда новеллы служат для развлечения путешественников.

Однако испанская новелла не сводится к обрамленным сборникам. Лопе де Вега не использует этот композиционный прием, однако его «Новеллы» имеют вполне определенного адресата — синьору Марсию, или Леонарду (псевдонимы, придуманные писателем для Марты де Неварес Сантойо), к которой автор постоянно обращается с комментариями и оценками поступков героев, замечаниями *à propos*, пояснениями и т. п. Прибегнув к метафоре, можно сказать, что Лопе создает своего рода «внутреннюю рамку», при которой в повествование инкорпорированы элементы,

¹³ Надо заметить, что в новеллистических сборниках любого типа, помимо собственно реципиента истории, присутствующего в виде фигуры слушателя и в виде имени адресата, обычно имеется и эксплицитно изображенный с помощью грамматических форм второго лица или формул обращения фиктивный читатель, или нарратор (см. об этом понятии: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 99).

традиционно выносимые за его пределы. При этом он откровенно играет с идеей новеллы как коммуникативного акта, осуществляемого здесь и сейчас. Хотя в начале «Мученика чести» он прямо говорит, что *пишет* книгу новелл, в середине повествования, упомянув о том, как герой покинул Сицилию, спохватывается, как будто вылетевшее словечко уже не исправить: «Как! Я проговорился и назвал место действия? Ну так что же? Хотя сюжет новеллы и основан на вопросах чести, она не станет хуже, даже если личность героя будет установлена». ¹⁴

Своеобразное обрамление имеется в сборнике Г. де Сеспедеса-и-Менесеса «Удивительные и необыкновенные истории» («*Historias peregrinas y ejemplares*», 1623), построенном как «путеводитель» по важнейшим городам Испании. Действие каждой новеллы локализовано в одном из крупных городов, а рамка состоит из описания красот и достопримечательностей соответствующей местности. Отсутствие типичной новеллистической рамки наблюдается в «Небылицах» Х. де Тимонеды, написанных задолго до расцвета обрамленной новеллы, а также в современном Сервантесу сборнике С. Мея «Побасенки», форма которого тем не менее отличается крайней архаичностью.

Важнейшей чертой итальянской и испанской новеллы, значение которой сохранялось на протяжении эволюции жанра, была более или менее настойчиво создаваемая иллюзия правдивости рассказанной истории. Существовал целый арсенал приемов, направленных на создание подобного впечатления. В «Декамероне» они сводились к точной географической локализации происхождения, использованию реальных — современных автору и исторических — антропонимов. Дж. Баргалли, теоретик искусства новеллы, писал о Боккаччо: «Не только личные имена, но и имена домов и семейств он использовал с большой предусмотрительностью, выбирая настоящие родовые имена, которые существовали в том городе, где, по его словам, имела место новелла, и таким же образом определяя имена местностей и кварталов, поскольку знал: это поможет нарисовать живую картину и заставит поверить в то, что он рассказывает, как в истинную правду». ¹⁵

В «Удивительных и необыкновенных историях» Г. де Сеспедеса-и-Менесеса события географически привязаны к конкретным испанским городам и датированы автором с точностью до года. Это, конечно, с высокой степенью вероятности является художественным приемом. По утверждению одного из исследователей его творчества, до сих пор не было найдено ни подтверждения реальности

¹⁴ *Lone de Vega*. Новеллы. М., 1969. С. 105.

¹⁵ Цит. по: *Ordine N. Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*. Napoli, 1996. P. 151.

хотя бы одного из описанных событий, ни даже следов существования основных персонажей новелл в хрониках соответствующих городов или генеалогических книгах.¹⁶ Однако в выборе имен и названий испанский новеллист с большим искусством «следует» рекомендациям итальянского теоретика. К примеру, главный герой истории, случившейся в Кордове, носит имя дон Диего Фернандес де Кордова-и-Монтемайор. Такой человек существовал в реальности, но в год, которым датирована история, ему было всего 10 лет, а в дальнейшем он будет женат на женщине, носящей другое имя, чем у Сеспедеса-и-Менесеса. Описанная в «толедской» истории семья — Паломеке — также существовала и автор даже был с ней в родстве. Но в описываемую эпоху братьев по имени Фернандо и Педро в этом роду, судя по сохранившимся данным, не было. Мы видим, как Сеспедес-и-Менесес тонко играет с топосом «правдивости», характерным для новеллистического жанра, что, кстати, до сих пор приводит именно к тем результатам, которых следовало ожидать, согласно трактату Баргальи: современный ученый, автор «Предисловия» к «Историям», скорее склонен поверить в реальность событий, ставших основой для художественного произведения. Тем более что новеллист использует дополнительный метод убедить читателей в соответствии рассказа действительности — прямые уверения в его правдивости: «...я утверждаю, что суть истории обрисовал в соответствии с реальной правдой и представил ее в согласии с тем, что слышал от людей, достойных доверия».¹⁷

Подобные ссылки на заслуживающие веры источники также довольно распространены среди новеллистов. М. Банделло сопровождает каждую из своих новелл указанием, кем, где и по какому поводу она была ему рассказана. Нередко можно встретить фразы, подобные началу второй новеллы Мазуччо: «Рассказывали мне с ручательством за истину...».¹⁸ Ссылку на заслуживающего доверия свидетеля использует А. Х. де Салас Барбадилю в сборнике «Исправление пороков», где в роли рассказчика (точнее, чтеца) выступает писатель по имени «Voca de todas verdades» («Уста всяческих истин»)¹⁹ Правдивость новелл подчеркивается и М. де Сайас-и-Сотомайор: иногда такие заявления вкладываются в уста

¹⁶ *Fonquerne Y.-R.* Introducción // Céspedes y Meneses G. *Historias peregrinas y ejemplares*. Madrid, 1970. P. 41.

¹⁷ *Céspedes y Meneses G.* *Historias peregrinas y ejemplares*. P. 59.

¹⁸ Этот прием был рассмотрен Р. Курциусом как тоpos «*attestatio rei visae*», характерный для романических и, возможно, фикциональных нарративов в целом, упомянутый Макробием в «Сатурналиях» и «приобретший огромное значение в позднейшее время». См.: *Curtius E. R.* *European literature and the Latin Middle Ages*. New York, 1953. P. 174—175.

¹⁹ Следует заметить, что живет этот писатель в сумасшедшем доме, но попал он в него не из-за своей правдивости, а в результате несчастной любви.

рассказчиков, прибегающих к тому же и к вышеупомянутому топосу — ссылке на достойных веры свидетелей,²⁰ в других случаях писательница утверждает это от своего имени, противопоставляя в этом плане свои новеллы рыцарским романам.²¹

Существуют и не прямые способы подчеркнуть «достоверность» сообщаемых сведений, основанные на идее «взаимопересечения» мира рассказываемой истории и мира рассказчика. Хотя в неявном виде эта концепция пронизывает почти всю новеллистику М. Банделло, в VIII новелле первой части она получает свое воплощение. Повествователь упоминает, как однажды он лично встретил на дороге главную героиню новеллы — Джулию и имел случай убедиться в ее красоте и находчивости. Г. де Сеспедес-и-Менесес в истории «Пачеко и Паломеке» говорит о портрете главной героини в мужских доспехах, написанном по приказу короля и хранящемся в оружейной галерее, «где и по сей день кисть славного художника сохранила для нас величественный облик прекрасного оригинала». ²² В сборнике М. де Сайас-и-Сотомайор дон Альваро, рассказывая историю про «наказанную скарედность», утверждает, что услышал ее из уст главной героини. Сходное функциональное значение имеет редкий для новеллистики образец повествования от первого лица в новелле «Раба своего возлюбленного» из второй части того же сборника.

Одним из самых мягких вариантов намек на истинность событий является упоминание о сокрытии настоящих имен главных героев рассказа. Так поступает, например, М. Банделло в IX новелле первой части: «...среди них был и наш юноша, ведущий тяжбу, которого мы отныне будем называть Латтанцио, ибо я не хочу открывать его подлинного имени, так же как имени дамы, о которой мне придется говорить; будем называть ее Катариной». ²³ Лопе де Вега позволяет себе изысканную игру с этим повествовательным приемом в «Приключениях Дианы». Вначале он, подобно другим новеллистам, заявляет, что намерен скрыть подлинные имена персонажей, «чтобы не задеть чье-либо достоинство описанием различных случайностей и превратностей его судьбы». ²⁴ Таким образом, мы имеем традиционное указание на истинность описанных событий. Однако в дальнейшем, когда героиня поселяется у пастуха, имеющего дочь, Лопе так комментирует это событие: «Мне кажется, что ваша милость найдет, что это само со-

²⁰ Так поступает рассказчица Лаура в новелле «Истерзанная невинность» («La inocencia castigada») *Zayas y Sotomayor M. de. Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* // Ed. A. G. Amezá de. Madrid, 1950. P. 138.

²¹ Ibid. P. 334.

²² Испанская новелла Золотого века: Сборник. Л., 1989. С. 473.

²³ Итальянская новелла Возрождения. М., 1957. С. 528.

²⁴ *Lope de Vega. Новеллы.* С. 9.

бой разумеется, и скажет: раз у старшего пастуха была дочь, то она должна была непременно влюбиться в переодетую девушку. Не знаю, было ли это на самом деле так, но я повинуюсь нити моего рассказа...».²⁵ И действительно, через некоторое время Сильверия стала добиваться благосклонности Дианы, т. е. ход поведения перестает подчиняться логике «правды» и переводится в план художественной фантазии. Игровое переосмысление приемов, направленных на создание «эффекта реальности», вообще характерно для этой новеллы. Сразу после сообщения о свадьбе героев следуют такие слова от автора: «А я тем временем отправлюсь в Толедо, чтобы сообщить добрую весть Лисене и Октавио, потому что на этом заканчиваются приключения прекрасной Дианы и верного Селио».²⁶ Выше было показано, что М. Банделло использует похожее пересечение пространств рассказчика и рассказываемой истории для подтверждения ее аутентичности, но он относит встречу с Джулией к прошлому, что вполне согласуется с обыденной логикой. Лопе де Вега, напротив, внезапно выводит саму историю в настоящее время, и завершение акта наррации сливается во времени с завершением самих событий.

Причину, по которой новеллисты так активно настаивали на правдивости своих историй, назвала М. де Сайас-и-Сотомайор в новелле «Палач своей жены»: «Есть большая разница между выдуманными новеллами, рассказывающими о случаях, которые не имели места в действительности и не могли его иметь, — такие служат лишь развлечению и не помогают раскрыть глаза на истину — и рассказом о действительных событиях, служащим не только для развлечения, но и для предостережения».²⁷ Правдивость истории связывается с идеей о том, что новелла имеет не только развлекательные, но и воспитательные цели. Любопытно, что Х. де Тимонеда, который отказывается от идеи назидательности, одновременно прямо заявляет о том, что его истории не следует принимать за истину. В предисловии к своему сборнику он пишет: «Поскольку это произведение предназначено ни для чего большего, как только для того, чтобы люди могли развлечься и отдохнуть, не нужно принимать, благоразумный читатель, все содержащееся в этой книге за истинную правду».²⁸ Обращает на себя внимание силлогизм, построенный Тимонедой: отсутствие правдивости напрямую связывается с развлекательной целью «*patrañas*».

Хотя в литературоведении XX в. высказывались идеи о том, что главной целью новеллы является исключительно (или в основном)

²⁵ Там же. С. 51.

²⁶ Там же. С. 86.

²⁷ *Zayas y Sotomayor M. de. Desengaños amorosos.* P. 143.

²⁸ *Timoneda J. de. Patrañuelo.* P. 77.

delectatio — услаждение,²⁹ многие тексты дают основания усомниться в истинности этого тезиса. Новеллистике, скорее, свойственна установка «поучать, развлекая». Во Вступлении к «Декамерону» Боккаччо ясно обозначает цель включенных в него новелл: «Читая их, дамы в одно и то же время получают и удовольствие от рассказанных в них забавных приключений и полезный совет, поскольку они узнают, чего им следует избегать и к чему стремиться».³⁰ И действительно, рассказчики, как правило, начинают свою речь некоей сентенцией или рассуждением, для подтверждения которых и приводятся далее сами новеллы. Еще более пространные моральные выводы содержат «мазуччо», сопровождающие новеллы Салернитанца. В сборнике М. Банделло также подводится своего рода итог почти каждому повествованию.³¹ В той или иной степени это свойственно большинству итальянских новеллистов.

В испанской новеллистике также в значительном количестве случаев присутствует моральное резюме повествования. Уже само определение жанра некоторыми писателями — «*novelas ejemplares*» — указывает на назидательность как важнейшую их черту, хотя, конечно, поучения встречаются и в сборниках, не имеющих этих слов в своем названии. А. де Кастильо Солорсано в начале одной из новелл, входящих в книгу «Занимательные вечера», поясняет, кому именно должно служить предостережением или назиданием это повествование. «В новелле сей хочу я подвергнуть порицанию честолобцев, которые, имея в виду одну только свою корысть, пускаются в отчаянные и безрассудные предприятия, а также и тех, кто, будучи приближен к высокой особе, из тщеславия своего и надменности чинит другим беззакония; и королям дается здесь урок — сколь терпеливо и стойко следует сносить им непостоянство жестокой Фортуны...».³² Завершающие сентенции характерны для «Моральных новелл» Д. де Агреда-и-Варгаса, но они приобретают несколько более частный характер, благодаря лежащей в их основе ссылке на имя персонажа и центральный сюжетный мотив. А в финале его новеллы «Неосмотрительный брак» подробно комментируется с этической точки зрения почти каждый сюжетный ход — вплоть до тех, которые имеют лишь служебное значение,³³

²⁹ См., например: *Picone M. Introduzione // Il racconto / A cura di M. Picone. Bologna, 1985. P. 7—52.*

³⁰ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 28.

³¹ В отдельных случаях он может переноситься в предваряющее новеллу послание (см., например, новеллу 42, ч. II).

³² Испанская новелла Золотого века. С. 616.

³³ «Тайный брак доньи Аны — подтверждение тому, что знатные женщины способны безоглядно рисковать собственной честью, если рассчитывают на выигрыш, а еще подтверждение переменчивости судьбы, потому что если и случается, что все кончается хорошо, то несть числа примерам обратного, и это не что иное, как справедливое воздаяние за дерзновенность» (Там же. С. 352).

поэтому моральное резюме новеллы занимает несколько страниц. Иногда моральные сентенции переносятся в середину повествования. Несмотря на свойственную ему моральную нейтральность манеры изложения, Г. де Сеспедес-и-Менесес все же вставляет в LXI главу «Пачеко и Паломеке» этический комментарий к действиям одного из персонажей.³⁴ Интересно, что этот отрывок относится ко всей фабульной линии, связанной с героем, т. е. имеет довольно традиционную для вступительных и завершающих сентенций форму. В результате повествователю приходится нарушить порядок изложения и заранее сообщить читателям о судьбе этого действующего лица.

Основанные на конкретных действиях персонажей комментарии Г. де Сеспедеса-и-Менесеса или Д. де Агреда-и-Варгаса всего лишь подчеркивают особенности морализаторства, характерного для большей части испанских и итальянских новеллистов. Конечно, в плане происхождения оно восходит к средневековым и античным учительным кратким нарративам, и на взаимосвязь самой идеи «*novelas ejemplares*» (и новеллы в целом) с традицией «*exempla*» (реже — с другими жанрами) указывалось неоднократно. Однако в новелле характер этических выводов и их соотношение с основным текстом принципиально иное, чем в исторически более ранних жанрах. На смену иллюстрации общезначимой нормы приходит поиск этического смысла в конкретном казусе. Достаточно сравнить вышепротитированные примеры новеллистических моральных комментариев с завершающими сентенциями самих «*exempla*» или исторически близких к ним нарративов. Например, в «Книге примеров графа Луканора и Патронио» Хуана Мануэля мы встречаемся с такими утверждениями и рекомендациями: «Не забывай, что неразумный дар / Тебе ущербом может обратиться»; или «Вещей возможных должно помогать-ся, / Пустым мечтам опасно предаваться»³⁵ и т. п. Автор книги примеров говорит читателю о том, как следует или не следует поступать, новеллисты — о том, что случается и какие выводы из этих случаев можно сделать.

«Классическая» новелла способствует постепенному переосмыслению самой концепции назидательности по сравнению со средневековым жанром, и это непосредственным образом связано с двумя другими рассмотренными выше ее чертами. «Действительный» случай, описанный в новелле, по своей природе уникален и индивидуален, связан с конкретной человеческой судьбой и частными моральными истинами. Новелла говорит о вполне конкретном человеке, жившем во вполне конкретном городе во вполне опреде-

³⁴ Там же. С. 448.

³⁵ Мануэль Хуан. Граф Луканор. М.; Л., 1961. С. 28—29.

ленное время, либо создает иллюзию, что говорит о подобном человеке, в то время как *exemplum* говорил о человеке вообще, обрисовывая типичную ситуацию. Отсюда большая склонность новеллистов к «хроникальности», стремление «укоренить» повествование в современной автору реальности через сближение художественного мира рассказчиков и адресатов новелл с миром самой новеллы.

Итальянская новеллистика демонстрирует достаточно последовательное использование этой модели. В испанской — при сохранении той же общей тенденции — картина более разнообразна. Еще в XVI в. Х. де Тимонедой была сделана попытка отказаться от принципа назидательности в любом его варианте, однако она оказалась неудачной в том смысле, что устойчивая традиция развлекательного короткого нарратива не была создана. Представляет интерес в этом контексте и сборник С. Мея «Побасенки» («*Fabulario*», 1613), в котором рассказы, близкие по своей структуре к «*exempla*»,³⁶ потеряли связь с религиозной традицией. С. Мей вписывает свои «*fabulas*» в контекст известных размышлений Платона о воспитании молодежи. Испанский автор считает, что существуют полезные для подрастающего поколения «*fabulas*», сохраняемые в народном предании, «поскольку кроме удовольствия несут полезные знания».³⁷ Однако использовать такие истории автор предлагает не для религиозной проповеди, а для воспитания гражданских добродетелей.³⁸ В других сборниках назидательность могла переходить в поучительность, т. е. акцент с моральной полезности смещался в сторону полезности приобретения новых сведений. В этом отношении интересен сборник А. де Эславы «Зимние вечера»: включенные в него новеллы содержат резюме этического характера, но связь рассказов с обрамлением основана на том, что они представляют собой иллюстрации к некоторым естественнонаучным сведениям. Например, четвертая новелла, казалось бы, повествует о божественном возмездии, но на самом деле призвана иллюстрировать обсуждение морских тварей, пожаров и возможностей магии.

Теперь рассмотрим вопрос о жанровых характеристиках новеллы в самом важном для истории испанской литературы сборнике — в «Назидательных новеллах» М. де Сервантеса. Как известно, он был закончен в 1612 г., т. е. намного раньше большинства других книг этого жанра. И именно после его выхода произошел взрывообразный рост числа публикуемых впервые и переиздаваемых

³⁶ В «Побасенках» С. Мея отсутствует новеллистическая рамка, они имеют дидактическую природу, в них не используется новеллистический топос «правдивости рассказа», нет реальных (а часто — вообще никаких) антропонимов и топонимов, действие отнесено в прошлое, используются сказочные и басенные мотивы.

³⁷ *Mej S. Fabulario*. Madrid, 1975. P. 32.

³⁸ Как выражается автор: «*Aprovechar con el a la república*» (Ibid. P. 33).

мых сборников.³⁹ Использовал ли Сервантес те же принципы организации книги, что и итальянские новеллисты, тем самым создав модель жанра для своих соотечественников?

«Назидательные новеллы» не имеют рамки декамероновского типа и снабжены лишь небольшим «Прологом к читателю» и посвящением графу Лемосскому, которого, конечно, нельзя считать непосредственным адресатом рассказанных историй. Сервантес даже не просит его прочитать свои новеллы. Он лишь посылает их его светлости, «довольный сознанием», что хоть чем-то может «выказать свое желание послужить»⁴⁰ ему. На фоне советов, поучений, воспоминаний об общем прошлом и т. п., заполняющих посвящения Мазуччо и Банделло, посвящение Сервантеса выглядит совершенно формальным. Таким образом, Сервантес устраняет фигуры слушателей и новеллы становятся обращены непосредственно к читателю — адресату Пролога.

Кроме того, в отличие, скажем, от новелл Лопе де Веги (тоже лишенных внешнего обрамления) автор практически нигде не вторгается в повествование с имеющими личную окраску отступлениями, комментариями, моральными резюме. Единственным «реликтом» новеллистической коммуникативной ситуации является описание гипотетического портрета Сервантеса и его краткая биография в Прологе. Подобный прием придает некоторую определенность автору новелл, связывая его до известной степени с реальным человеком, имеющим тот или иной облик и жизненные обстоятельства. Однако это описание дано в сослагательном наклонении, на самом деле «удобный случай уже упущен» и автор «остался, так сказать, без образа и подобия».⁴¹ Тем самым Сервантес напоминает нам о том, насколько и в каких отношениях опеределенной могла быть фигура автора как реального человека, а затем переходит к разговору о действительно важных для него вещах — своих намерениях, опасениях, достижениях при написании этой книги, т. е. к содержанию своего сознания. Коммуникация людей в условиях личного контакта заменяется диалогом сознаний автора и его читателя, осуществляемым посредством литературы.

В «Назидательных новеллах» иногда встречаются традиционные для новеллистики намеки на реальность описанных событий в виде «сокрытия истинных имен» персонажей.⁴² Однако исполь-

³⁹ См. об этом: Pacheco A. *Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII* // Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Montreal, 1986. Vol. 10, N 3. P. 407—421.

⁴⁰ Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 3. С. 8.

⁴¹ Там же. С. 5.

⁴² Например, в «Двух девицах»: «Если мы не приводим названий городов, то лишь из уважения к обеим девицам, которым злые и придирчивые языки могут поставить на вид их неразумную любовь и внезапную перемену наряда» (Там же. С. 415). В «Цыганочке»: «...сын такого-то (из весьма понятного почтения не будем называть его имени) и состою под его опекой и покровительством» (Там же. С. 33).

зуется этот мотив сравнительно редко, кроме того, он сам по себе является наиболее мягкой формой утверждения «правдивости» рассказанной истории. Видимо, в «Назидательных новеллах» его, скорее, следует считать рудиментом жанровой традиции, потерявшим свою смысловую нагрузку. Тем более что в «Прологе» Сервантес утверждает прямо противоположное позиции большинства новеллистов: «...мои новеллы — моя полная собственность; сочиняя их, я никому не подражал и никого не обкрадывал: они зародились в моей душе, произведены на свет моим пером...».⁴³ Источником новеллы становится фантазия автора, а не реальная жизнь.

В то же время такая трактовка соотношения «правды жизни» и содержания новелл не имеет ничего общего с идеей неправдоподобного. Это становится ясно при анализе последней — «двойной» новеллы «Обманная свадьба», включающей в себя и новеллу «Беседа двух собак». Ее значение для понимания и истолкования всей книги Сервантеса, подчеркнутое маркированной финальной позицией, неоднократно отмечалось исследователями. В. Пабст напрямую утверждает, что «Беседа...» служит своего рода рамкой для всего сборника, поскольку вобрала в себя все темы и мотивы, встречающиеся в предшествующих ей новеллах.⁴⁴ Впрочем, ее роль он видит в разрушении литературной иллюзии правдоподобия, созданной автором. Нам представляется более обоснованной точка зрения А. Рей Асаса, предлагающего рассматривать в качестве «имплицитной рамки» обе части двойной новеллы, взаимопересечение которых дает читателю возможность осознать и воспринять сервантесовскую теорию правдоподобия и литературности.⁴⁵ Действительно, «Обманная свадьба» вначале моделирует довольно обычную новеллистическую коммуникативную ситуацию: в обстановке, «сближенной с реальностью» (в городе, где некоторое время жил Сервантес, и, судя по всему, в современную ему эпоху), встречаются два приятеля. После совместной трапезы один из них рассказывает второму о типично новеллистическом происшествии, аутентичность которого основана на том, что случилось оно с самим рассказчиком. Слушатель (лицензиат) комментирует новеллу моральной сентенцией, а рассказчик (поручик) говорит, что у него в запасе есть еще более удивительная история, которую он тоже готов изложить. Казалось бы, перед нами отрывок из вполне традиционного новеллистического сборника, однако дальнейшее развитие событий полностью переворачивает ситуацию. Вторая история нарушает все принятые в новеллистике правила создания эффекта правдоподобия, поскольку рассказывается в ней о разго-

⁴³ Там же. С. 6.

⁴⁴ Pabst W. La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Madrid, 1972. P. 240.

⁴⁵ Rey Hazas A. Novelas ejemplares // Cervantes. Madrid, 1995. P. 190—196.

воре двух собак, не имеющем «натуралистического» объяснения.⁴⁶ Именно такие сюжеты итальянские теоретики считали неподходящими для новелл. Лиценциат отказывается верить своему собеседнику, более того, неправдоподобность этой беседы набрасывает тень и на предыдущую рассказанную историю. Тем не менее он соглашается прочитать изложение этих «нелепых бредней», и аргументом для него служит *авторство* текста: «Я с превеликим удовольствием прослушаю эту беседу: одно то, что она продиктована и подсказана светлым умом господина поручика, делает ее в моих глазах превосходной».⁴⁷ Таким образом, акцент смещается с предмета новеллы на ее автора, на первый план выходит не реальность событий (под конец и сам поручик утверждает в намерении написать вторую часть, не вступая в пререкания о том, разговаривали собаки или нет), а «искусство и замысел этой беседы», т. е. именно то, о чем говорит и сам Сервантес в Прологе к «Назидательным новеллам».

Практически полностью исчезают в книге Сервантеса и традиционные морализаторские концовки или вступления к новеллам. В привычной новеллистической форме мы встречаем мораль только в конце «Английской испанки».⁴⁸ Единичность этого назидания, на наш взгляд, позволяет отнести и его к рудиментам жанровой традиции, к приемам, напоминающим читателю о классической жанровой форме. Однако, несмотря на отсутствие морализаторских резюме, автор назвал свои новеллы именно «назидательными», что не может быть данью традиции, поскольку сам Сервантес впервые использует подобное название. Поясняя это в Прологе, он пишет: «...и действительно, если как следует посмотреть, среди них нет ни одной, из которой нельзя бы было извлечь полезное назидание, и если бы не боязнь распространиться, я, пожалуй, тебе показал бы, какого рода полезную и вкусную пищу можно извлечь как из всех новелл, взятых вместе, так и из каждой в отдельности».⁴⁹ Писатель отказывается от своего права исчерпать моральный смысл новелл, привязать их к эксплицитно выраженному назиданию, подобно тому как он отказывается привязать их к конкретным времени, месту и человеку посредством создания ил-

⁴⁶ Им могло быть, скажем, переселение человеческой души (ср. с «Погремушкой» — «Cróton», 1555?) или преображение облика в результате колдовства — на возможность этого намекается в середине новеллы, когда речь заходит о колдунье Камаче, однако эта версия не подтверждается в дальнейшем.

⁴⁷ *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч. Т. 4. С. 19.

⁴⁸ «Настоящая новелла может подтвердить нам, какую силу имеют добродетель и красота, ибо и вместе и порознь они способны вызвать к себе любовь даже со стороны наших врагов; а кроме того, новелла эта ясно показывает, каким образом небо из самых великих бедствий умел извлекать для нас величайшие выгоды» (*Сервантес Сааведра М. де.* Т. 3. С. 221).

⁴⁹ Там же. С. 5.

люзии правдивости событий. Это принципиальным образом сказывается на требованиях к стратегии читателя сборника. Если в классической новеллистике читатель выступал в роли пассивного участника новеллистической коммуникации, точнее, «подслушивающего» или «подсматривающего» внешнего свидетеля, то в «Назидательных новеллах» ему отводится активная роль. Ему предоставляется возможность самому вынести нужные уроки и сформулировать смысл произведения. Пассивный свидетель социальной практики уступает место активному участнику диалога-сотворчества.

Сервантес полностью перевернул концепцию новеллы как жанра, по крайней мере в отношении рассмотренного в данной статье комплекса ее характеристик. «Назидательные новеллы» стоят у истоков новой новеллистической традиции, которая будет развиваться и поддерживаться в значительно более поздние эпохи. Испанские новеллисты Золотого века в этом плане следовали более традиционным, существующим в итальянской литературе образцам. Однако влияние Сервантеса не могло не сказаться в том, что они стали более свободно обращаться с жанровой моделью, временами отказываясь от каких-то ее существенных элементов, а временами — и в первую очередь это характерно для творчества Лопе де Веги — переосмысляя их в духе игры и эксперимента.

А. Ю. Миролубова

КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРОДИРОВАНИЯ РЫЦАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНЕ СЕРВАНТЕСА «ДОН КИХОТ»

«Дон Кихот» — пародия на рыцарские романы; этот факт настолько общеизвестен, что всякий искушенный читатель, тем более литературовед, отталкивается от него и старается преодолеть, выстроить другую, более глубокую концепцию, опираясь на скрытые символические смыслы. А между тем роман Сервантеса не только задумывался как пародия, но и писался как таковая: содержание романа неизмеримо глубже пародийного замысла, но формально он организован как пародия от начала и до конца. Сам Сервантес в Прологе к 1-й части романа заявляет, что собирается разрушить «шаткое сооружение рыцарских романов», а в самом конце 2-й части подводит следующий итог: у него-де «иного желания не было, кроме того, чтобы внушить людям отвращение к вымышленным и нелепым историям, описываемым в рыцарских романах». Но в данном случае пародийная ориентация не сковы-

вает автора, не заставляет жестко придерживаться пародируемого образца: открытая структура рыцарского романа, полного «кораблекрушений, бурь, чудесных встреч и битв», дает немалую свободу маневра, позволяет нанизывать один эпизод на другой, перемежать различные планы, вводить героев, не связанных с основной линией повествования, даже включать их устные рассказы и «написанные», литературно оформленные вставные новеллы. Этому немало способствует характер пародирования в «Дон Кихоте», который выкристаллизовывался, усовершенствовался по мере развертывания повествования.

Исследователями¹ давно замечено, что первый выезд Дон Кихота, пародийный в наиболее чистой форме, основан на анонимной «Интермедии о романсах», вышедшей в свет вскоре после опубликования 1-й части романа и, видимо, известной Сервантесу в рукописи. Этот пародийный выезд предваряется развернутой экспозицией: своим «разумным и сдержанным» стилем автор повествует о безумии Алонсо Киханы и называет его причину: безудержное чтение, погружение в вымышленный мир, подмена реальности книжной иллюзией. Но если история Бартоло из «Интермедии о романсах» представляет собой грубый бурлеск, то донкихотовская ситуация, как нам думается, имеет совсем другие корни. Самозабвенное погружение в словесность, подражание чужой, вычитанной из книг жизни — характерная черта итальянских гуманистов эпохи Ренессанса, которых пожирал «*stupor et extasis scientiae*».² Античность для них была не просто прилежно изучаемой, горячо любимой эпохой — это была вторая реальность, мощно вторгавшаяся в обыденную жизнь.

В 1486 г. молодой Пико делла Мирандола по дороге в Рим, где он намеревался огласить свои знаменитые «900 тезисов» для все-ленского диспута, похитил молодую замужнюю даму чуть не на глазах ее мужа. Разразился страшный скандал, который удалось уладить лишь Лоренцо Великолепному, — и Марсилио Фичино, глава Платоновской Академии, один из идеологов Возрождения, пишет и делает достоянием гласности «Апологию о похищении нимфы Маргариты героем Пико», где то ли в шутку, то ли всерьез называет Пико «сыном Венеры и Меркурия», а похищенную даму — «дочерью Венеры и Аполлона». Похищение, таким образом, — не преступление, даже не проступок, а восстановление справедливости. Шутка это или серьезное заявление? По мысли Л. М. Баткина,³ ни то ни другое, а может быть, и то и другое вме-

¹ В частности, Р. Менендесом Пидалем, Г. Торренте Бальестером.

² Оцепенение и экстаз перед наукой (лат.); из письма Эрмолао Барбаро к Пико делла Мирандоле. Цит. по: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. М., 1995. С. 110.

³ Там же.

сте: это — *ludum serium*, «серьезная игра», которой была проникнута вся жизнь итальянских гуманистов от Петрарки до Аретино. Смешение античных идеалов с повседневностью — не редкость в их быту; нашло оно отражение и в литературе. Хрестоматийным примером является 66-я новелла Франко Саккетти, где рассказывается о флорентийце Коппо ди Боргезе Доменики, который, читая Тита Ливия, пришел в неистовство от эпизода, в котором римские женщины отправились на Капитолий требовать отмены закона против роскоши. Тут каменщики, работавшие у него в доме, явились за платой. Коппо, которому поход римских дам на Капитолий кажется более реальным, чем житейские мелочи, связанные с ремонтом дома, продолжает возмущаться. Каменщики уходят несолоно хлебавши, а по дороге по-своему интерпретируют речи гуманиста, снижая их смысл, переводя из «высокой» античной истории в современный быт. Смена уровней реализуется в словесной игре: *gotani* (римляне) превращаются в «гири на безмене» — «может быть, его обвесили» — сетуют добрые люди; вовсе непонятное слово «Капитолий» (*Campidoglio*) претерпевает целый ряд метаморфоз (*cap mi doglio* — *coppo d'olio*): «может, у него голова болит» — «а может, кувшин с маслом разбился». Правда, *ludum serium* Коппо ди Боргезе Доменики, который, кстати, занимал высокие посты в коммуне (трижды был приором и дважды гонфалоньером), не подменяет действительность своими фантазиями: придя в себя, он на следующий день расплачивается с каменщиками, объяснив, что накануне «у него были свои печали» (*maninconia*).

Резкого столкновения уровней не происходит, дело обходится без грубого осмеяния, пинков и колотушек (да и кто бы осмелился оскорбить столь уважаемого человека). Гуманисты еще не растеряли своих иллюзий (а ведь «иллюзия» и есть *in-lusio*, вход, вживание в игру); они полны искреннего желания преобразить действительность, возродить идеал, и действительность — пока! — покоряется их культуротворческим усилиям. Две реальности мирно уживаются в одной.

Чем же отличается от этой общеренессансной коллизии ситуация Дон Кихота? Прежде всего качеством второй реальности: античный универсум, вернее его образ, сложившийся у гуманистов, подменяется причудливым, часто химерическим миром книжного рыцарства, хотя осколки античности, ее отдельные грани высвечиваются время от времени в дискурсе ламанчского идальго: в речи о Золотом веке, например. А потом, конечно, и качеством реальности подлинной — в разоренной, обнищавшей Испании рубежа XVI—XVII вв., яркие описания которой оставила пикареска, уже не было места никаким иллюзиям — никто не собирался проявлять снисходительность к «книжному человеку» и считать его аберрации невинным чудачеством.

Причины повального увлечения рыцарскими романами в Испании XVI в. неоднократно указывались: это и относительно недавно закончившаяся борьба с арабами, и пафос завоевания Америки, и особый духовный склад испанского дворянства. Возрождение в Испании началось поздно, во многом было вторичным, поэтому испанские книгочеи теряли связь с реальностью не от погружения в Тита Ливия, а от неумеренного чтения «Амадиса Галльского» или «Пальмерина Английского», чему есть немало исторических свидетельств.

Дон Кихот — не просто маньяк, в его безумии есть система: он преследует определенную цель, недвусмысленно заявленную в экспозиции первого выезда — «...le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república hacerse caballero andante e irse por todo el mundo...deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama».⁴ Это — почти не измененная формула, кочующая из одного рыцарского романа в другой и имеющая своим источником подлинные своды рыцарских правил зрелого Средневековья; вот только ни в романах, ни в жизни и речи не могло идти ни о какой «республике» (Сервантес употребляет это слово в античном значении общего блага): рыцарь служил королю (para el servicio de su rey). И это единственное изменение рыцарской формулы отнюдь не является пародийным снижением, наоборот: с самого начала Сервантес вводит в свой текст наряду с рыцарскими иллюзиями возрожденческие идеалы.

Пародия начинается, когда Сервантес показывает, какими средствами собирается Дон Кихот искоренять несправедливость, описывая допотопное, разнородное, ржавое, не готовое к бою оружие, а в довершение всего заставляя своего героя изготовить картонное забрало для шлема. Единожды подвергнув его испытанию ударом меча, которого хлипкая конструкция, конечно же, не выдерживает, Дон Кихот делает другое точно такое же забрало и больше не пробует его, «заранее сочтя хорошим». С одной стороны, идальго строго следует правилам: забрало у шлема должно быть, а какое оно, неважно — для иллюзии, игры, инсценировки сойдет и картонное. С другой стороны, какие-то мелочи не должны отвлекать рыцаря от великих дел. Уже в этой первой игровой, пародийной ситуации прослеживается основная оппозиция романа: серьезность намерений и иллюзорность средств их воплощения. Затем следуют три сходных мотива: превращение самого

⁴ «...ему показалось уместным и необходимым, как для того, чтобы поддержать свою честь, так и для службы своей „республике“, сделаться странствующим рыцарем и отправиться в путь по свету...смывая всякого рода оскорбления и подвергаясь случайностям и опасностям, преодолевая которые, можно заслужить себе вечную славу в веках» (перевод мой. — А. М.).

себя из идадьго в «дона», превращение просто клячи в «предклячу», Росинанта, и метаморфоза Альдонсы Лоренсо в Дульси-нею Тобосскую. Реальность начинает удваиваться. Ламанчский идадьго пускается в путь.

Рыцарский роман — роман странствий, генетически связанный с позднегреческим авантюрным романом; его композиция линейна, разомкнута, состоит из бесчисленного множества эпизодов. Композиция «Дон Кихота» — кольцевая, замкнутая: окружающие, дивясь безумию новоявленного паладина, дружно стараются вернуть его домой — так возникает сюжетобразующий центростремительный конфликт, упорядочивающий повествование. Алонсо Кихана/Дон Кихот выезжает из дому три раза и каждый раз возвращается туда отнюдь не по своей воле. Приключения Дон Кихота происходят как бы на двух уровнях: иллюзорном, рыцарском, тяготеющем к бесконечности свершений, и реальном, замкнутом, лишенном возможности преодолеть пределы мира, живущего по своим законам в определенном пространстве и времени.

Такую «двойную» композицию имеет первый выезд Дон Кихота (реальный план — выезд Алонсо Киханы из дома, приезд на постоялый двор, ужин, драка с погонщиками мулов, встреча с купцами на большой дороге; идеальный план — выезд Дон Кихота из родового замка, обращение к даме, приезд в другой замок, посвящение в рыцари, первый бой во славу дамы), а также начальные эпизоды второго выезда героя (реальный план — ветряные мельницы, монахи и путешествующая дама, ночевка на постоялом дворе, два стада овец, погребальная процессия; идеальный план — бой с гигантами, бой со злоумышленниками, везущими пленную принцессу; приезд в замок, ночное объяснение с дочерью его владельца; битва двух армий и вступление в нее героя; ночная процессия с телом убитого рыцаря, за смерть которого надо отомстить). Все эпизоды реального плана заданы вероятным стечением обстоятельств, логикой действительности; для всех эпизодов идеального плана можно найти прямые аналогии в рыцарских романах, прежде всего в «Амадисе Галльском».

Однако этим не ограничивается расщепление реальности в романе Сервантеса. Так, после боя с бискайцем/стражем пленной принцессы Дон Кихот попадает к козопасам, которые никак не трансформируются в его сознании. Реальность вроде бы становится одномерной, но ее единство тут же расщепляется — вводится речь Дон Кихота о Золотом веке, прорыв в столь милую Ренессансу античность, а затем возникает пасторальная, тоже книжная и игровая линия Марселы и Хризостома. В эпизоде освобождения каторжников реальность тоже для всех едина, однако действия Дон Кихота не вписываются в жизненную логику ситуации, причем сбой в поведении героя тут определяется не столько рыцарскими

иллюзиями, сколько абстрактно-гуманистическим идеалом свободы для человека, венца природы и «славного мастера».

Роман, таким образом, все больше и больше насыщается ренессансными идеями, и весь разнородный повествовательный материал организуется по-ренессансному. Если отвлечься от постоянных переплетений «вставных» эпизодов с основной линией приключений Дон Кихота, можно увидеть, что все «вставные» сюжеты по-ренессансному завершены, обладают внутренней логикой, имеют яркий сюжет, композиционно упорядочены и тяготеют к симметрии (особенно история Доротеи, Фернандо, Лусинды и Карденио).

Однако в целом роман Сервантеса по своему построению существенно отличается от классических образцов ренессансной прозы. Последние, как правило, одноконфликтны: действие равномерно движется от завязки к кульминации и развязке, завершаясь тогда, когда конфликт, обусловленный конкретными взаимоотношениями конкретных действующих лиц, исчерпывает себя (отсюда, вероятно, преобладание в художественной системе Ренессанса малых прозаических форм, в частности новеллы). Это обусловлено одной из доминирующих стилистических особенностей ренессансной прозы — важной формообразующей ролью жизненно достоверной, конкретной ситуации (не зря *novella* — по-итальянски «новость», «сплетня», то, что на самом деле произошло).

Эпизоды же сервантесовского романа связаны между собой не только общей ситуацией (которая сама по себе является двуплановой, игровой), но и целым рядом мотивов, иные из которых проходят через весь роман, другие затухают, просуществовав на протяжении лишь нескольких глав, третьи исчезают надолго, чтобы затем возникнуть в самый неожиданный момент. Исходя из их генезиса, структуры и функций, мотивы, объединяющие действие, можно разделить на две группы. Первая группа — концептуальные мотивы, взятые Дон Кихотом из его любимых рыцарских романов и своеобразно претворяемые как в словах рыцаря, так и в его действиях. Это — подоплека, исходная точка, основная предпосылка деятельности героя, мотив (причина) его поведения. Такие мотивы проходят через все повествование, исчезая только в последней главе, вместе с возвращением героя в одномерную реальность. Первым подобным мотивом является мотив «пользы странствующего рыцарства», или рыцарский идеал (в каких-то своих ипостасях сближающийся с ренессансным идеалом «человека — творца своей судьбы»), вторым — мотив Дульсинеи, идеальной возлюбленной, имеющий глубокие неоплатонические корни. Мотивы второй группы можно условно назвать ситуативными, или частными: это — отдельные детали рыцарских рома-

нов, некие осколки рыцарского мира, организующие цепь ситуаций, переходящие из главы в главу или даже из тома в том. Таковы, например, шлем Мамбрина, бальзам Фьерабраса, остров Санчо Пансы.

По нашему мнению, как общие, концептуальные, так и частные, ситуативные, мотивы не только связаны с рыцарской литературой и ренессансной игровой стихией, но и сродни способу организации художественного текста в произведениях зрелого барокко, где ряд аллегорий, притч, эмблем, гротескных образов и т. п. строится исходя из мотива, в основу которого положен некий отвлеченный мировоззренческий концепт (хаотичность мира, несовершенство человеческой природы, тщета земных наслаждений, вторичность, театральность всех проявлений социальной активности человека и т. д.). Мотивы, реализованные в многочисленных эпизодах сервантесовского романа, не составляют единой мировоззренческой системы, как это будет в произведениях барокко, не надстраиваются над видимым миром, затемняя его, однако и они — книжные; это — общие идеи и отдельные фрагменты рыцарских романов, концептуализированные в сознании Дон Кихота.

Итак, мы видим, что пародия Сервантеса отнюдь не проста, не прямолинейна: писатель не механически присоединяет один к другому уровни текста и соответственно уровни изображаемой реальности: он сталкивает их, то противопоставляя по контрасту, то находя аналогии, играет на различных планах воссозданного в романе мира — как в реальных, так и в идеальных его преломлениях. И главное в этой игре с читателем то, что Сервантес не уходит от действительности в грубую пародию или гротеск, в символ, аллегорию, условную схему, а наоборот, идет к действительности, подлинной, не прикрытой условными схемами, полной истинных противоречий. Под «рыцарской» схемой лежит настоящая жизнь, «веселый» розыгрыш оборачивается трагической правдой. Таков хрестоматийный эпизод с пастушком Андресом и история дочери дуэньи Родригес из 2-й части.

Во 2-й части реальность изначально имеет некий оттенок условности, игры, как например, в эпизоде с алькальдами (или рехидорами?), подражающими ослиному крику; в свадьбе Камачо, которая сама по себе является искусно поставленным спектаклем с аллегорическими танцами (недаром именно эта линия легла в основу знаменитого балета); в сложной коллизии с Аной Феликс, дочерью мориска Рикоте, где наличествует двойная трагедия: женщина переодевается в мужское платье и берет на себя «мужскую» роль, а мужчина надевает женскую одежду и пассивно ожидает избавления. Вводится театральная тема как таковая: «повозка смерти» в 9-й главе и много раз комментировавшееся представле-

ние маэсе Педро (он же мошенник Хинес де Пасамонте). Кроме того, во 2-й части Дон Кихот — герой собственного романа: первый том уже написан, опубликован и известен всем, как и подложный пасквиль Авельянеды. Это дает обильный материал для розыгрышей, и резко сокращается количество ситуаций, построенных по типу простого удвоения действительности. Зато розыгрыши становятся все более затейливыми, превращаются в целые спектакли. Даже Самсон Карраско не ограничивается грубой подделкой, как священник и цирюльник в 1-й части: его доспехи, его речь, выстроенная им ситуация — настоящий театр. А розыгрыши герцогской четы — подлинная феерия, фантасмагория, представление, поставленное с истинным размахом. Появляется элемент фарса, гротеска, абсурда. Однако реальность не исчезает, напротив, прорывы в нее становятся все глубже, контраст между условностью и трагизмом действительности все острее (вспомним хотя бы конец губернаторства Санчо или встречу рыцаря и оруженосца с Роке Гинартом, когда после фарсовой, игровой сцены неудавшегося избиения Санчо Пансы последний натывается на повешенных).

Итак, все пародийные приемы Сервантеса связаны не с огрублением или упрощением, а с игрой. Вспомним, что определенного рода игрой являлся и рыцарский идеал в рамках позднесредневековой культуры — однако правила игры в ту эпоху признавались всеми и всем были известны, он представлял собой своего рода идеологическую схему, призванную облагородить действительность, вроде «дружбы народов» или «борьбы за мир» в нашем недавнем социалистическом прошлом. В следующую культурную эпоху, эпоху Ренессанса рыцарство уже стало материалом для веселого карнавала, как например, в поэме Ариосто «Неистовый Роланд», а в барочной поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим» непринужденный импровизированный карнавал становится театральным действием с обилием сценических эффектов и тонко продуманной режиссурой. Роман Сервантеса расположен между Ариосто и Тассо, Ренессансом и барокко: писатель не пытается возродить героiku Средневековья, но при этом не только и не столько пародирует узнаваемые черты рыцарского мира, сколько с помощью игры на различных смыслах, уровнях и точках зрения ищет и временами находит путь к подлинной, пронзительно живой реальности, изображение которой не связано ни с какими условными схемами, выходит за рамки каких бы то ни было художественных систем. Как Веласкес в «Менинах» путем сложной игры зеркальных отражений включает зрителя в пространство картины, так и Сервантес помогает нам и вжиться в реальность своего времени, и ощутить непреходящий характер свершений человеческого духа.

«ДОН КИХОТ»-I: ДИНАМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Всякого рода несообразности, коими полон текст Первой части великого романа Сервантеса, или «Дон Кихота» 1605 г., как принято называть «Хитроумного идадьго Дон Кихота Ламанчского» в сервантистике (обозначим его «Дон Кихот»-I), — несовпадения названия ряда глав и их содержания, загадочное исчезновение осла Санчо в 25-й главе и столь же неожиданное его появление в 46-й, разные трактовки образа Дульсинеи, звучащие из уст Дон Кихота в 25-й и 31-й главах, загадочная судьба «шлема Мамбрина» (тазика цирюльника), разбитого вдребезги в столкновении с каторжниками (гл. 22), а затем оказывающегося в целости и сохранности (гл. 25), двойное, в 37-й и 42-й главах, упоминание о наступлении одного и того же вечера и о том, что все собравшиеся на постоялом дворе садятся за стол, и многие другие — стали предметом внимания издателей и комментаторов романа задолго до возникновения сервантистики как специальной отрасли филологического знания. Более того, самую заметную несообразность — упоминавшийся сюжет с исчезновением и появлением осла Санчо — заметил, судя по всему, и сам автор, вписавший во второе издание Первой части, осуществленное в той же мадридской печатне Хуана де ла Куэсты, где несколькими неделями ранее был издан основной тираж *editio princeps*,¹ две вставки (в 23-ю и 30-ю главы, первую — явно не на месте!), повествующие о том, как Хинес де Пасамонте похитил осла Санчо и как тот был возвращен. Более того, Сервантес специально еще раз возвратился к этой «текстологической проблеме» в 4-й и 27-й главах «Хитроумного кабальеро Дон Кихота Ламанчского» (1615), представленного читателю как Вторая часть «Хитроумного идадьго...»: словно ничего не ведая о вставках во второе издание² и пытаясь сгладить «ошибку издателя», писатель предлагает еще одну версию кражи осла.

¹ Как доказал Ф. Рико (см.: *Rico F. 1*) *Historia del texto* // Cervantes M. de. *Don Quijote de la Mancha* / Ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas. Barcelona, 1998. Vol. 1; 2) *El texto del Quijote*. Barcelona, 1998), часть тиража Первой части была допечатана в Вальядолиде — тогдашней столице Испании — в середине декабря 1604 г., чтобы выйти в свет в дни близящихся рождественских празднеств. На фронтисписе, однако, был представлен 1605 г., когда — уже в январе — основная, «мадридская» часть была напечатана и появилась в продаже в книжной лавке Франсиско де Роблеса.

² Отталкиваясь от этого факта, Д. Эйзенберг (см.: *Eisenberg D. El rucio de Sancho y la fecha de composición de la segunda parte de don Quijote* // *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1976. T. 25, N 1) выдвинул гипотезу, согласно которой Сервантес написал начальные главы Второй части (включая и актуальную 27-ю) в промежутке

Другие издатели Первой части — а она до выхода в свет в 1636—1637 гг. обеих частей «под одной обложкой» (это были четыре томика — надолго сложившийся стандарт издания двухчастного романа «Дон Кихот»³) переиздавалась неоднократно — не особенно заботились о том, чтобы опубликовать текст, по возможности соответствующий несохранившейся рукописи Сервантеса. Они брали за основу любое из доступных им изданий (чаще всего более современное), не думая сверять существующие версии текста, зато опуская какие-либо из его частей, лежащих за пределами основного повествования, дописывая по необходимости концы наборных листов, самовольно устраняя опечатки или проясняя «темные места». При этом издатель очередной версии «Дон Кихота» нередко контаминировал разные издания, взяв за основу какое-то одно, но используя исправления или дополнения, заимствованные из других. «Дон Кихот» как *текстологическая проблема* был осмыслен только тогда, когда начала складываться классическая филология — в середине XVIII в.

В Испании «века Просвещения» роль публикатора «научно» подготовленного текста романа, превращающегося на глазах в национальную классику, взяла на себя Испанская Академия, задавшаяся целью «осуществить выверенное и великолепное издание „Дон Кихота“, с учетом того, что среди многочисленных имеющихся «ни одно не может быть названо порядочным и даже сносным».⁴ Стремясь подготовить текст, максимально отражающий волю автора в отсутствие — подчеркнем еще раз — рукописи романа, испанские академики (Мануэль де Лардисабаль, Висенте де лос Риос, Игнасио де Эрмосилья) приняли решение публиковать «Хитроумного идальго...», ориентируясь на «первое издание, осуществленное в Мадриде Хуаном де ла Куэста в 1605 году, и на второе, осуществленное также в Мадриде и тем же издателем в 1608-м».⁵ Так появился знаменитый «академический» «Дон Кихот» 1780 г.

между выходом в свет первого и второго изданий «Дон Кихота»-I, но затем оставил начатое продолжение, к которому вернулся почти десять лет спустя, ориентируясь на первоиздание и не учтя вставок во второе издание.

³ Само это название, сокращенно объединяющее обе, по-разному названные части романа — плод компромисса, к которому издатели пришли не сразу, пробуя разные придумываемые ими самими варианты наименования романа. Впрочем, то, как сам Сервантес назвал «Дон Кихота»-I, до сих пор остается предметом дискуссии (см.: Rico F. El «Don Quijote» sin Don Quijote // L'Erasmus. 2002. N 10).

⁴ Цит. по: Rico F. Historia del texto. P. CCXIV. Что касается Второй части, то с ней текстологических проблем всегда было меньше: «Хитроумный кабальеро...», до того как стать частью единого текста — романа «Дон Кихот», переиздавался лишь дважды — в 1616 и 1617 гг. (оба раза уже после смерти писателя). Академики взяли за основу издание 1615 г. с учетом вариантов, имеющихся во втором издании Педро Патрисио Мея, осуществленном в Валенсии в 1616 г.

⁵ Цит. по: Rico F. Historia del texto.

Но то издание «Хитроумного идадьго», которое академики считали первым, на самом деле было вторым. Соответственно второе, по их представлениям, издание 1608 г. является третьим (речь идет о мадридских прижизненных изданиях, предпринятых с гипотетическим авторским участием⁶). Кроме того, Висенте де лос Риос и его коллеги не смогли удержаться от не всегда оговоренных исправлений текста «основополагающего» издания (второго издания 1605 г.), полного столь же многочисленных, как и реальное *editio princeps*, опечаток и несурязиц. В частности, они заменили не соответствующие содержанию глав заголовки собственными и опустили деление «Хитроумного идадьго...» на четыре внутренние «части».

Истинное *editio princeps* Первой части было восстановлено в правах лишь в 20—60-е гг. XIX в.,⁷ когда библиограф Висенте Салма в англоязычном «Каталоге испанских и португальских книг» (1829), а затем в статье, опубликованной в 1840 г. в Валенсии, раскрыл ошибку Висенте де лос Риоса. Опираясь на вновь открытое *editio princeps*, известный романтик, поэт и драматург Хуан Еухенио Арсенбуч начал готовить свое издание сервантесовского романа с учетом разночтений, имеющихсся в трех прижизненных изданиях «Хитроумного идадьго...», расположенных теперь в правильном порядке. Обнаружив многочисленные опечатки и рассогласованности как внутри текста каждого из изданий, так и между изданиями (во втором он насчитал около 1633 разночтений по отношению к первому⁸), Арсенбуч отнес все «сервантесовские ошибки» на счет наборщиков романа. После чего ... решительно принялся за «восстановление» великого творения, испорченного небрежностью и неграмотностью служащих типографии.⁹ Свои исправления (временами они были вполне разумны) Арсенбуч старался отмечать в примечаниях, не затрудняясь, однако, регулярно объяснять выбор того или иного варианта прочтения текста.

Арсенбуч напечатал «исправленного» «Дон Кихота» в 1863 г. в селении Аргамасилья де Альба, каковое считал местом тюремно-

⁶ Некоторые сервантисты — от Х. А. Пельисера (1797—1798) до Дж. Эллена (см. его издание «Дон Кихота» в серии *Letras Hispánicas* в издательстве Cátedra (Madrid, 1987. Т. 1—2)) предпочитают печатать текст «Дон Кихота»-I именно по третьему изданию, рассматривая его как выражение последней воли автора. О степени участия писателя в этом издании до сих пор идут споры (см. подробнее: *Rico F. Historia del texto*).

⁷ О его существовании догадывался еще первый издатель комментированного «Дон Кихота» (1769) англичанин Джон Боуль (John Bowle, 1725—1788), но он так и не смог выписать его из Испании.

⁸ Р. Флорес (см.: *Flores R. The Printers of the Second Madrid Edition of Don Quixote. Part I... // Bul. Hispanic Studies*. 1971. Vol. 47. July) довел их число до 1741.

⁹ В частности, он попытался — вполне безуспешно — найти «правильное» место для вставок истории с ослом Санчо во второе издание.

го заключения Сервантеса («Дон Кихот» возрождался там, где родился!). Рискованное предприятие Арсенбуча (от многих из своих исправлений драматург позднее сам отказался, хотя такая его новация, как деление текста романа на абзацы, прижилась) осталось в истории сервантистики, скорее, как казус, чем этап на пути к научному изданию «Дон Кихота».

Тем не менее установка на эклектическое соединение интуитивно отбираемых «лучших» вариантов текста, продемонстрированная Академией и усвоенная Арсенбучем, сохранилась в издательской практике надолго. Она является определяющей и в известном издании К. Кортехона, и в самом популярном «Дон Кихоте» первой половины XX в. — тщательно прокомментированном издании романа, подготовленном Ф. Родригесом Марином для издательства «Ла Лектура».¹⁰

Но параллельно набирала силу другая тенденция: издавать «Дон Кихота» 1605 г. *исключительно* на базе *editio princeps* как на тексте, не просто наиболее аутентичном утраченной рукописи романа, но обязанном в отсутствие таковой ее заменить.¹¹ Эту идею в XIX в. не вполне успешно пытались реализовать Р. Л. Майнис в 1877—1879 гг. и Дж. Ф. Келли в 1898 г. Она легла в основу и первого авторитетного Собрания сочинений Сервантеса, изданного Р. Скевиллом и А. Бонильей (1927—1941). Текст «Дон Кихота» для Собрания готовил профессор университета Беркли (Калифорния) Родольфо Скевилл, работавший, однако, не с первоизданием как таковым, а с факсимильным репринтом. Отсюда — целый ряд скевилловских некорректных прочтений текста первоиздания.¹²

¹⁰ Впервые в виде восьмитомника это издание появилось в 1911—1913 гг., а затем неоднократно переиздавалось «в расширенном и усовершенствованном виде», достигнув в конце концов объема в 10 томов. На второе издание «Дон Кихота» Ф. Родригеса Марина — в то время одного из лучших изданий романа, особенно с точки зрения его комментария, — ориентировались ответственные редакторы и переводчики русского «Дон Кихота» в издательстве «Academia» (М.; Л., 1929—1932). В свою очередь на издании, вышедшем в «Academia», основано и издание романа Сервантеса в серии «Литературные памятники» (М., 2003). «...В основу настоящего издания положен текст перевода под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, в который внесены только самые необходимые уточнения, сделанные... при сверке издания „Academia“ с испанским оригиналом», — пишет ответственный редактор последнего акад. Н. И. Балашов (*Балашов Н. И.* Юбилейное издание к четырехсотлетию «Дон Кихота Ламанчского» // Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 2003. С. 9). К сожалению, не указано, с каким именно испанским оригиналом сверялся русский перевод.

¹¹ Именно это пытался доказать Р. Флорес (см.: *Flores R. M.* The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quijote». Part I. London, 1975).

¹² Согласно справедливому замечанию Ф. Рико, работа с факсимильными изданиями, равно как и текстологические разыскания по фотокопиям или микрофильмам, нарушают «самые элементарные требования текстологии, содержащиеся в учебных пособиях по этой дисциплине» (см.: *Rico F.* Historia del texto. P. CCXXXIII).

На editio princeps ориентируется и большинство издателей «Дон Кихота»-I второй половины XX в.: М. де Рикер (1950), Л. А. Мурильо (1978), Х.-Б. Авалье Арсе (1979), В. Гаос (1987). Произошла даже своего рода фетишизация текста 1604/05 г., канонизированного на правах исчезнувшей рукописи Сервантеса вместе с многочисленными типографскими опечатками (а ведь наборщики типографии работали даже не с рукописью Сервантеса, а со специально подготовленным мастером-переписчиком списком).

Вместе с тем переориентация сервантистики второй половины прошедшего столетия на первоиздание «Дон Кихота» имела в качестве побочного эффекта утверждение целого направления, основанного на стремлении ученых не изменять (улучшать, компилировать, прояснять и т. д.) дошедший до нас текст, но объяснять, отыскивать причины возникновения несообразностей editio princeps. Авторы такого рода трудов уже не только и не столько решают конкретные текстологические задачи (найти наиболее соответствующий авторскому замыслу вариант прочтения и воспроизведения текста), сколько преследуют сугубо аналитические, интерпретационные цели. Ведь «ошибки» и «небрежности» Сервантеса открывают дверь в «творческую лабораторию» писателя, рассказывают о том, «как работал» Сервантес, обнаруживают содержательные закономерности трансформации сюжетно-композиционных контуров романа, логику развития сервантесовского повествования, изменения образов героев. Иными словами, в отсутствие каких-либо подготовительных материалов «ошибки» Сервантеса позволяют проследить процесс рождения романа, т. е. решают те же задачи, что и так называемая динамическая поэтика.¹³

Конечно, такого рода исследования важны для уяснения замысла любого произведения. Но случай с «Дон Кихотом» (как и с романами Филдинга и Стерна, с «Евгением Онегиным» и «Мертвыми душами», со многими так называемыми метароманами XX в., восходящими в конечном счете к тому же «Дон Кихоту») — особый: история создания истории Дон Кихота Ламанчского включена в сам роман Сервантеса на правах особой сюжетной линии. Поэтому определение «динамическая поэтика» может быть распространено на весь поэтологический строй «Дон Кихота» как условно завершенного художественного целого.¹⁴

¹³ См. сборник трудов ученых Ин-та мировой лит-ры «Динамическая поэтика. От замысла — к воплощению» (М., 1990), в котором «поэтика художественного произведения рассматривается в ее формировании, в тесной связи с процессом созревания всего замысла» (с. 3).

¹⁴ В текст «Дон Кихота» включены и разнообразные (реальные и предполагаемые) реакции читателя на создаваемый в процессе активного с ним, читателем, сотрудничества художественный мир, точнее, искусно сбалансированное сопряже-

Однако тут же возникает соблазн включить все рассогласованности и «провалы» текста в авторский замысел. Перефразированные нами названия советских работ 1920—1950-х гг. («Как работал...», «В творческой лаборатории...»), когда было особенно модно вносить в творчество сознательное, планирующее начало, — наша, русская, параллель к господствовавшему в сервантистике почти на всем протяжении XX столетия взгляду на Сервантеса как на художника, отдававшего себе отчет в каждом написанном им слове, постоянно оглядывавшегося на рекомендации современных ему трактатов по поэтике (таких как «Философия поэзии древних» Алонсо Лопеса Эль Пинсьяно, 1596), т. е. творившего исключительно сознательно и по плану. Этот образ Сервантеса-гуманиста, неоплатоника и сторонника неоаристотелевской эстетики, сменил — прежде всего благодаря Х. Ортеге-и-Гассету и А. Кастро — в начале XX в. романтическое представление о творце «Дон Кихота» как об *ingenio lego* (мало образованном и творящем исключительно по наитию гении).

На такое понимание творческого стиля Сервантеса¹⁵ опираются исследователи романа, утверждающие, что в сервантесовском тексте нет и не может быть никаких «ошибок», никаких следов авторской забывчивости или небрежности, а есть целенаправленно проводимая литературная «политика» писателя, то ли нацеленная на насмешку над критиками-педантами, то ли демонстрирующая его стремление сбить со следа цензуру и вообще всяких инквизиторов-преследователей, то ли шифрующая некое тайное послание потомкам. При этом «игра» автора с читателем (а «Дон Кихот» воистину сплошь игровой текст, только вот насколько просчитывает автор наперед все ходы этой игры?) почему-то затрагивает азы испанского синтаксиса, орфографии и просто здравого смысла, история о преследовании Сервантеса инквизицией (цензурой, королевским двором и т. п.) в период подготовки Первой части романа к печати ничем не подтверждается, а вчитывание в текст «Дон Кихота» эзотерических шифров дискредитирует вполне трезвую идею символического прочтения романа.

Поэтому в конце миновавшего столетия концепция Сервантеса-самосознательного автора (*self-conscious author*, по терминологии Р. Алтера) в свою очередь подверглась существенной корректировке. Ей на смену приходит столь же одностороннее и столь же небезосновательное представление о традиционалистском ха-

ние множества «миров». Интерпретация творения Сервантеса в ракурсе динамической поэтики в идеале должна дополняться его изучением в ракурсе рецептивной эстетики.

¹⁵ На нем основаны многие впечатляющие достижения сервантистики второй половины миновавшего столетия — труды Э. Райли, Х.-Б. Авалье-Арсе, А. Форсьоне, А. Вилановы, Э. Вильямсона и многих других ученых.

рактуре сервантесовского письма, сориентированного на устное, живое, звучащее слово,¹⁶ на фольклор и ритуал,¹⁷ на импровизацию и вариативность (как известно, фольклор существует только в вариантах), на создание дискретных, сосредоточенных на «мгновении», условно сцепленных между собой фрагментов текста — эпизодов, а не художественного целого. Тогда оказывается, что Сервантес был просто не в состоянии создать большой связный текст, который можно было бы назвать «романом» в новоевропейском значении слова.¹⁸

В свое время компромиссную (а по сути, не очень-то последовательную) позицию между двумя, уже тогда наметившимися, крайностями пытался занять Р. Менендес Пидаль в известной статье «К вопросу о творческой разработке „Дон Кихота“» (1920),¹⁹ предвосхитившей многие базовые положения сервантистской «динамической поэтики». «В „Дон Кихоте“, — отмечает ученый, — без труда обнаруживается ряд несообразностей и непоследовательностей в соединении эпизодов. Это заставляет некоторых критиков говорить о гениальной поспешности, проявленной Сервантесом в работе над романом, тогда как другие считают это мнение всего лишь избитой фразой: ведь известно, что он вносил исправления в свои произведения и не раз их переделывал. Несомненно, что в отмечаемых в романе противоречиях всего хватает: есть и случаи явной небрежности, и брошенные на половине исправления, и беззаботно выставленные напоказ несообразности и несоответствия... Сервантесу захотелось сохранить все небольшие нарушения последовательности в развитии действия, что свойственно весьма характерной для испанцев манере импровизации (Сервантес, импровизируя, захотел сохранить следы импровизации? — С. П.). Но она ни в коей мере не может рассматриваться как неосознанная (курсив мой. — С. П.), так как основана на живом и остром восприятии жизненных явлений, которое художник не хотел без пользы притуплять (выходит, если художник сохраняет, к примеру, последовательность развития действия, то он воспринимает жизнь не живо и не остро? — С. П.)...».²⁰ И тут же: «...главный герой не был задуман Сервантесом в соответствии с каким-то

¹⁶ См., например, этапное в этом смысле исследование Мишеля Монэ: *Moner M. Cervantes conteur: Ecris et paroles*. Madrid, 1998.

¹⁷ См., например: *Redondo A. Otra manera de leer el «Quijote»*. Madrid, 1997; *Пискунова С.* Мотивы и образы летних праздников в «Дон Кихоте» Сервантеса // *Iberica americans: Праздник в латиноамериканской культуре*. М., 2002.

¹⁸ См., например: *Martín Moran J. M. La coherencia textual del Quijote* // *La invención de la novela*. Madrid, 1999.

¹⁹ См.: *Менендес Пидаль Р.* К вопросу о творческой разработке «Дон Кихота» // Менендес Пидаль Р. Избранные работы: Испанская литература Средних веков и эпохи Возрождения / Пер. с испанского. М., 1961.

²⁰ Там же. С. 602.

заранее четко определенным планом, а первоначально возник перед его взором в... еще довольно смутном виде».²¹

Последнее наблюдение, вполне подтверждаемое пидалевским анализом развития образа Дон Кихота, не мешает, однако, ученому занять позицию несогласия с одной из самых распространенных, хотя и до сих пор оспариваемых, гипотез: первоначально Сервантес собирался написать не роман, а новеллу, включающую современные 6—7 глав Первой части — до второго выезда Алонсо Кихано на поиски приключений уже в сопровождении Санчо.²² А ведь эта гипотеза, высказанная пидалевским оппонентом Э. Котарело, а до него Г. Морфом (о чем Пидаль не без ехидства сообщает!), прекрасно согласуется с гипотезой самого Пидалья о рождении у Сервантеса замысла «Дон Кихота» под влиянием анонимной интермедии о романсах, которую ученый датирует приблизительно 1591 г.:²³ сюжет интермедии по смысловому объему и хронотопу прекрасно согласуется именно с новеллой! Пидалевская датировка интермедии в свою очередь согласуется с другой серией дат, позволяющих исследователям приурочивать начало работы (хотя бы мысленной!) Сервантеса над «Дон Кихотом» к 1592 г., когда он, служа в Андалусии сборщиком податей, оказался в недолгом заключении в селении Кастро дель Рио.

Именно с подтверждения этой даты и начал свой цикл исследований, посвященных процессу создания Первой части, профессор Джеффри Стэгг.²⁴ Не особенно углубляясь в проблему существования гипотетической прановеллы, Стэгг, как и многие комментаторы, начиная с Д. Клеменсина, указывает на явные приметы того, что по крайней мере первые шесть глав романа первоначально представляли собой слитное, не разделенное на главы повествование.²⁵ Вопреки предположениям многих критиков, считавших,

²¹ Там же. С. 603.

²² Некоторые сторонники этой гипотезы (см., например: *Rey Hazas A., Sevilla Arroyo F. Cervantes: Vida y literatura. Madrid, 1995. P. 50*) высказывают предположение, что новелла о Дон Кихоте Ламанчском была опубликована как самостоятельное сочинение до завершения работы Сервантеса над Первой частью. Поэтому, когда Сервантес привез «Хитроумного идаляго...» летом 1604 г. в столицу (Вальядолид), чтобы хлопотать о разрешении на его издание, о том, кто такой Дон Кихот, знали и Лопе де Вега, и Лопес де Убеда.

²³ Ср. *Murillo L. A. Cervantes y el Entremés de los Romances // Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 1986.*

²⁴ См. главные из них: *Stagg G. 1) Castro del Rio, ¿cuna del Quijote? // Clavileño. 1955. Vol. 6, № 36; 2) Revisión in Don Quijote. Part I // Hispanic Studies in Honor of L. González Llubeira. Oxford, 1959; 3) Sobre el plan primitivo del Quijote // Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas. Oxford, 1964.*

²⁵ Тому доказательство — потерявшие субъекта действия фразы, открывающие 4-ю и 6-ю главы («La del alba sería...», «...el cual aun todavía dormía»), явно продолжающие последние фразы предыдущих глав — 3-й и 5-й: «...le dejó ir a la buena hora» и «...se vino a la casa de don Quijote».

что Сервантес разделил на главы весь текст романа чуть ли ни в наборной рукописи, Дж. Стэгг — и его мнение сегодня разделяют почти все сервантисты — предположил, что Сервантес вносил правку в текст романа «на ходу», в процессе работы (по мере прояснения значения образа Дон Кихота, сказали бы мы, следуя за Пидалем).²⁶ Ясно, что он начал делить свое повествование на главы не позднее, чем добрался до конца 18-й главы (в окончательной редакции романа),²⁷ которая завершается подчеркнутой отсылкой к следующей, 19-й, а та в свою очередь апеллирует к 20-й (писатель словно хочет утвердиться в своем выборе новой композиционной структуры!).

Начав делить разрастающееся повествование на главы, Сервантес произвел в нем и некоторые перестановки. Прежде всего — и в этом состоит блестяще доказанная и принятая многими сервантистами гипотеза Стэгга — писатель перенес рассказ о встрече Дон Кихота и Санчо с козопасами, а также пасторальную «новеллу» о студенте Хризостомо и пастушке Марселе (актуальные 11—14-я главы) из рассказа о приключениях Дон Кихота и Санчо в Сьерра-Морене (актуальной 25-й главы²⁸) ближе к началу повествования. Тем самым писатель внес разнообразие в чередование однотипных эпизодов столкновения безумных фантазий Дон Кихота с реальным миром и кардинальное изменение в образ главного героя: во время встречи с козопасами, произнося речь о Золотом веке, вполне адекватно реагируя на рассказ об участии Хризостомо и на речь Марселлы в защиту свободной жизни «в полях» (т. е. на лоне природы²⁹), остроумно споря с Вивальдо, Дон Кихот демонстрирует не только свою поистине гуманистическую начитанность,

²⁶ Как предположил последователь Дж. Стэгга Р. Флорес (см.: *Flores R. Cervantes at Work: The Writing of «Don Quixote»*. Part I // *Journ. Hispanic Philology*. 1979. N 3), Сервантес производил эту работу непосредственно в единственной (и белой, и черновой! — денег на бумагу и чернила, да и времени, у него было немного!) рукописи романа, стараясь совместить концы глав с концом страниц и вписывая названия глав на верхних полях открывающей главу страницы. Отсюда, в частности, и обрывочные, немотивированные концовки ряда глав, и путаница с наименованиями некоторых из них.

²⁷ Далее мы будем обозначать главы окончательной редакции как «актуальные».

²⁸ Перенесенный фрагмент располагался в первой редакции романа после слов Санчо: «...я говорю, конечно, не о рассказе, которого он не кончил, а о голове вашей милости и о моих боках, которые он еще не до конца сокрушил» (I, 171) — здесь и далее «Дон Кихот» на русском языке цит. по: *Сервантес М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. М., 2003 (Сер. «Литературные памятники») с указанием тома римской цифрой и страницы — арабской.

²⁹ Выражение «la soledad de los campos», звучащее из уст Марселлы, означает «сельское уединение», «несуетную жизнь» (противопоставленную жизни городов), свободу. Поэтому *сампро* — здесь не «равнина» (*llanura*), а «сельская местность», «деревня» (как и у опирающегося на ту же, что и Сервантес, горацянскую традицию Пушкина).

но и глубину ума, таящегося за личиной безумия. В поведении и речах Дон Кихота в 11—14-й главах парадоксально соединяются *cordura* и *locura*, хотя в последующих главах — вплоть до 25-й — развитие «донкихотовской ситуации» (Л. Е. Пинский) фактически возвращается «на круги своя».³⁰ Поэтому все вдумчивые читатели и критики романа связывают принципиальное усложнение центральной коллизии романа именно с 25-й главой.³¹

Однако Дж. Стэгг приводит и сугубо текстуальные подтверждения своей правоты. Одно из них — название 10-й главы — «О том, что произошло у Дон Кихота с бискайцем и об опасности, которой он подвергся из-за табуна янгуэсцев», явно не соответствующее ее содержанию: стычка Дон Кихота с погонщиками (правда, в самом тексте главы в *editio princeps* они — не янгуэсцы, а галисийцы: «янгуэсцы» так и остались только в названии глав) будет описана только в 15-й главе, название которой почти полностью повторяет название 10-й: «... в которой рассказывается о несчастном приключении, постигшем Дон Кихота благодаря встрече с жестокосердными янгуэсцами» (I, 99). Объединяет обе главы и место действия — лес, куда в начале 10-й главы удаляются рыцарь и оруженосец, повторяя тот же маршрут в начале 15-й (якобы преследуя пастушку Марселу, что полностью противоречит поведению и словам Дон Кихота в конце 14-й главы: «Да не дерзнет никто... преследовать прекрасную Марселу... всем добрым людям надлежит не стремиться за ней и не преследовать ее...» (I, 97).

Из этого легко сделать вывод, что первоначально 10-я и 15-я главы (по крайней мере часть последней) составляли единое целое, включающее и событие, обозначенное в названиях обеих. Вставив в текст после вновь образовавшейся 10-й главы пасторальную «интермедию», Сервантес перенес рассказ о стычке с погонщиками в 15-ю главу, забыв изменить названия глав.

Пейзаж, на фоне которого разворачивается действие четырех «пастушеских» глав, — подчеркнуто горный пейзаж, в то время как до встречи с козопасами, да и после — до въезда в Сьерру-Морену — Дон Кихот и Санчо едут по равнине, временами холмистой, но никак не усеянной скалами.³²

³⁰ Притом что Сервантес вносит в повествование о комических выходах Дон Кихота некоторые вариации, в частности, начинает мотивировать фантазии героя извне: стада овец закрывает облако пыли, разобрать причину шума сукновальных молотов мешает ночная темнота, тазик цирюльника, надетый на голову действительно блестит на солнце, как мог бы блестеть рыцарский шлем, и т. п.

³¹ См.: Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969.

³² Дж. Стэгг приводит целый список примеров — цитат из 12—14-й глав, подтверждающих это наблюдение: «*al pie de la Peña donde está la fuente del alcornoque*»; «*un lugar que estaba en aquellas sierras*»; «*estas sierras y estas valles*»; «*al pie de alguna encina o peñasco*»; «*la sierra del entierro*»; «*por la quiebra que dos altas montañas hacían*»,

Наконец, и это, быть может, главное, перенос 11—14-й глав объясняет, почему из повествования исчез рассказ о краже осла Санчо Хинесом де Пасамонте: первоначально во время встречи Дон Кихота и Санчо с козопасами в Сьерра-Морене вслед за речью Дон Кихота о Золотом веке следовал рассказ о том, как, пока Дон Кихот и Санчо мирно спали в пастушьем шалаше, Хинес украл осла. Но перенеся встречу с козопасами на равнину (а ведь в Испании козы пасутся именно в горах!), Сервантес должен был убрать рассказ о краже (эпизод встречи героев с каторжниками — актуальная 22-я глава — был еще впереди!). Потому-то в окончательной редакции романа в начале 25-й главы Санчо едет за господином на осле, затем Дон Кихот вспоминает осла Санчо в разговоре с оруженосцем, советуя тому лучше о своем осле заботиться, а 3—4 страницы спустя Санчо восклицает: «Черт бы побрал того, кто избавил нас от труда расседлывать Серого!» (I, 175).

Ясно, что перестановка эпизода с Марселой и Хризостомо ближе к началу повествования не могла не повлиять на распределение глав между «частями», которое, по мнению большинства современных исследователей, было осуществлено после деления на главы.³³ Судя по размеру первой «части» (1—8-я главы), каждая из них, согласно первоначальному плану, должна была включать в себя также по восемь глав: вторая — актуальные 9, 10 и 15-ю (составлявшие, напомним, одну главу), 16—21-ю главы, третья должна была начинаться с актуальной 22-й главы, доказательством чему служит появление в ее начале образа Сида Амета, что характерно именно для начала «частей», а не глав как таковых. Эпизод с Марселой, вставленный в 25-ю главу, первоначально знаменовал конец третьей «части» и переход к четвертой, приходящийся на вторую половину актуальных 25, 26 и 27-й глав, граница между которыми явно сдвинута.³⁴ Впрочем, написание

«al pie de aquella *montaña*»; «a un lado de la dura *peña*»; «por cima de la *peña*»; «fiero basilico de estas *montañas*»; «los arboles destas *montañas*»; «tienen mis deseos por término estas *montañas*»; «hasta que hubiese despojado todas aquellas *sierras* de ladrones malandrines» (цит. по: *Stagg G. Revisión in Don Quixote. Part I. P. 353.* Курсив мой. — С. П.). Н. И. Балашов, споря со Стэггом, ссылается не на Стэгга, а на автора примечаний, якобы работавшего не с оригиналом, а с переводным текстом. Но канадский профессор цитирует «Дон Кихота» в оригинале.

³³ В окончательной редакции Первой части ее деление на «части» внутренние начинается с девятой главы и маркировано появлением метасюжета — истории «обретения» автором-издателем рукописи «Хитроумного идадьо...» и — главное! — введением в круг персонажей образа «подставного» автора — арабского хрониста Сида Амета Бененхели (деля повествование на «части», каждую из которых открывает речь фиктивного автора-хрониста, Сервантес, очевидно, пародирует четверную структуру «Амадиса Галльского» и других рыцарских романов).

³⁴ Граница между 26-й и 27-й главами кажется нарочито смещенной, так как приходится на середину рассказа о комических безумствованиях Дон Кихота в

четвертой «части», возможно, и не входило в первоначальные планы автора!³⁵

В результате перекомпоновки текста границы между «частями» оказались также смещенными: «часть» вторая оказалась состоящей лишь из 5 глав (9—14), «часть» третья — непропорционально большой (актуальные 15—27-я главы). А четвертая «часть» превратилась в своего рода «часть»-фантом, растянувшись до конца «Хитроумного идадьго...». Характерно, что начало открывающей ее 28-й главы написано не от лица не «подставного» автора (такое, напомним, начало всех других «частей»), а как иронически звучащая речь «издателя» романа, стремящегося оправдать включение в повествование о деяниях Дон Кихота так называемых «вставных» историй.³⁶ Что же касается Сида Амета Бененхели, то после заключительных слов 27-й главы — «...в этом месте мудрый и проницательный историк заканчивает третью часть своего повествования» (I, 199) — арабский хронист навсегда исчезает из «Дон Кихота»-I.

В конечном счете после этой главы, если принять гипотезу Дж. Стэгга, Сервантес фактически отказывается от деления на «части». Однако, по мнению Р. М. Флореса,³⁷ писатель начал делить повествование на «части», как раз дойдя до 27-й главы, и тогда же вписал в текст предыдущих глав (9, 16, 22-й) соответствующие пассажи, касающиеся Сида Амета.

Однако гипотезы Дж. Стэгга и Р. Флореса не столь уж противоречат друг другу. Их главное расхождение заключается в том, что, согласно Дж. Стэггу, Сервантес начал делить повествование на «части» тогда, когда уже была написана пасторальная «интерлюдия» (актуальные 11—14-я главы). Р. Флорес предполагает, что эпизод с Марселой и Хризостомо был включен в повествование после деления романа на «части», но именно туда, где он первоначально стоял, по мысли Дж. Стэгга. Поэтому вполне возможно представить ситуацию, в которой, разделив повествование на главы, затем на «части», дополнив историю Дон Кихота иными сюжетными линиями (рассказом Карденио, эпизодом с Марселой и Хризостомо) и перенеся затем 11—14-ю главы на их окончатель-

Сьерре, в то время как рассказ о том, что произошло с Санчо на пути к Дульсине, достойный особой главы, условно пристраивается к рассказу о «покаянии» Дон Кихота.

³⁵ Такова точка зрения Х. М. Мартина Морана — см.: *Martín Moran J. M.* «Don Quijote» en ciernes: Los descuidos de Cervantes y las fases de la elaboración textual. Torino, 1990.

³⁶ Как известно, степень включенности каждой из них в основное действие романа весьма различна — от полной независимости от происходящего с Дон Кихотом и Санчо (как в случае с «Повестью о безрассудно-любопытном») до пересечения с магистральной сюжетной линией, хотя бы по нескольким точкам (происходящее с Карденио и с Доротеей сюжетно сцеплено с участием главного героя).

³⁷ См.: *Flores R.* Cervantes at Work.

ное место, Сервантес вынужден был отказаться от деления на «части», оказавшегося несовместимым с делением на главы, поскольку ему не удалось соблюсти соразмерность объема «частей». Он расстается с Сидом Аметом и теперь его главной задачей становится согласование не глав и «частей», а основной сюжетной линии и «вставных» историй.

Характерно, что всякого рода нарративные аномалии в тексте «Дон Кихота»-I приходятся преимущественно на главы, соседствующие с «встроенными» и «пристроенными» историями. Такая рассогласованность, к примеру, имеет место в рассказе о знаменитом сражении Дон Кихота с бурдюками, в свою очередь «встроенном» в эпизод чтения «Повести о безрассудно-любопытном»: это сражение описано в 35-й главе, но анонсировано в названии 36-й,³⁸ где о сражении с бурдюками ничего не говорится. Что же касается содержания самой 36-й главы, где происходит развязка любовной «комедии»,³⁹ героями которой являются две пары влюбленных (Карденио и Люсинда, Фернандо и Доротея), то в этой главе повествовательные рассогласованности следуют одна за другой. В начале главы описывается сцена всеобщего узнавания — анагорисиса («Тут Доротея... увидела, что тот, кто держал даму, был ее собственный супруг», а «когда ей открыли лицо, дон Фернандо узнал Доротею», в то время как Люсинда по голосу «узнала Карденио, как и он ее узнал». «Испуганный» Карденио «выбежал из комнаты, и первый, кого он увидел, был дон Фернандо», а дон Фернандо «также узнал Карденио...» (I, 268—269). Некоторое время спустя оказывается, что «Карденио не желает, чтобы дон Фернандо его узнал» (I, 273). Тут же Доротея сначала падает в обморок, потом смотрит на дона Фернандо, потом приходит в себя от обморока (I, 269). Она же, увещевая дона Фернандо, напоминает ему о его подписи, т. е. подписанном обязательстве жениться, хотя в рассказанной ею истории ни о каких документальных подтверждениях ее «тайного» брака с доном Фернандо речи не идет.

37-я и 38-я главы фактически составляют одно целое: 38-я глава, самая короткая в романе, включает в себя лишь продолжение речи Дон Кихота о науках и военном деле (*Letras y Armas*), начатой в главе предшествующей. Сама же 37-я глава, чрезвычайно

³⁸ В издании «Дон Кихота» в серии «Литературные памятники» 2003 г. названия этих глав исправлены — можно предположить, что в соответствии с изданием Ф. Родригеса Марина. В таком случае остается необъясненным сохранение названия 10-й главы.

³⁹ Сходство «новеллистической» интриги в прозе Сервантеса и интриги, по которой развиваются сюжеты любовных комедий Возрождения, давно подмечено в сервантистике. Более того, на это сходство в свое время обратил внимание и другой (судя по всему, понимавший толк в драматургии!) Сервантеса, скрывшийся под псевдонимом «Алонсо Фернандес де Авельянеда», в Прологе к «Лжекихоту».

мозаичная по составу — в этом она очень похожа на 25-ю главу из Первой части и 24-ю из Второй,⁴⁰ — вмещает и финал истории принцессы Микомиконь («превращение» Доротеи в крестьянку), и развитие шутовского заговора против Дон Кихота (к заговорщиками присоединяется дон Фернандо, хотя потом автор об этом забывает), и завязку истории пленника, занимающей 39—41-ю главы, и начало упомянутой речи Дон Кихота, скорее всего включенной в текст как своего рода «идеологический» пролог к истории пленника. Впрочем, эту завязку можно трактовать и как развязку фабулы самой истории — счастливое избавление героя от ужаса плена и его возвращение на родину.

Вторая развязка истории пленного капитана — его встреча с братом — описана в 42-й главе, а граница между ней и 43-й главой отмечена очередной аномалией — незаконченным предложением. Кроме того, 43-я глава «потеряла» в *editio princeps* заголовок, сохранившийся только в общем оглавлении тома.⁴¹ Такова «цена» включения в роман на достаточно позднем этапе работы писателя над Первой частью самостоятельной повести, написанной Сервантесом еще в 1589—1590-х гг. (выходит, она самый ранний по времени написания фрагмент Первой части).⁴²

Впрочем, включение истории пленного капитана в текст романа уже не связано с каким-либо качественным изменением в развитии центрального, донкихотовского, сюжета (речь о науках и воинском деле варьирует речь Дон Кихота о предназначении рыцарства в 14-й главе) — а именно такого рода «сломы», по мысли Л. А. Мурильо,⁴³ обозначают этапы работы Сервантеса над текстом.

Мурильо считает, что таких этапов в процессе создания Первой части было пять,⁴⁴ Р. Флорес их насчитывает целых

⁴⁰ См.: *Martín Moran J. M.* Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea // *Anales cervantinos*. Madrid, 1990. Т. 28, а также мой комментарий к 24-й главе Второй части в изд.: *Miguel de Cervantes*. Don Quijote de la Mancha / Ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico...

⁴¹ См. возможное объяснение в статье: *Flores R.* El caso del epigrafo desaparecido: Capítulo 43 de la edición príncipe de la Primera parte del «Quijote» // *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1979. Т. 38.

⁴² История пленника — если базироваться на ряде упоминаемых в ней исторических фактов — начинается в 1567 г. На постоялом дворе пленный капитан появляется 22 года спустя, т. е. в 1589-м (известно, что Сервантес нередко приурочивал описываемые им события ко времени их воссоздания в тексте). Однако первый выезд Дон Кихота на поиски приключений относится к июлю—августу одного из лет в промежутке между 1592 и 1598 гг. Очевидно, вставляя историю пленника в историю Дон Кихота, Сервантес, как и во многих других случаях (особенно их много во Второй части!), не удосужился согласовать даты.

⁴³ См.: *Murillo L. A.* 1) The Golden Dial: Temporal Configuration in «Don Quijote». Oxford, 1975; 2) *El Ur-Quijote: Nueva hipótesis* // *Cervantes*. Bul. of the Cervantes Society of America. 1981. Vol. I, 1—2.

⁴⁴ См.: *Murillo L. A.* The Golden Dial.

шесть,⁴⁵ Х. М. Мартин Моран возвращается к пяти.⁴⁶ Тем не менее почти все согласны в том, что переход от первого ко второму этапу связан с трансформацией новеллы об «идальго из Ла Манчи» в роман и приходится на переход от первой «части» ко второй. Ясно также, что переход от второго этапа к третьему ознаменован кардинальным усложнением донкихотовской ситуации, затрагивающим самую суть образа Дон Кихота и его отношения к Дульсине. Этот переход, как уже говорилось, приходится на актуальную 25-ю главу и в первой редакции романа — за вычетом четырех перенесенных глав — совпадал как раз с переходом от второй «части» — к третьей (она, напомним, открывалась 22-й главой).

Возможно, первоначально Сервантес на этой стадии работы уже подумывал о том, как вернуть Дон Кихота и Санчо в родное село. Именно с этой целью священник и цирюльник также возвращаются в повествование. Но и рассказ о странствующем Рыцаре Печального Образа тем самым возвращается к его началу: автор явно ставит своей целью «закруглить» историю хитроумного идальго. Вероятно, и встреча с «пастушком» Андресом (31-я глава), столь же неожиданно вновь появляющимся на пути Дон Кихота, должна была способствовать реализации замысла автора — подействовать (и подействовала-таки!) на идальго отрезвляюще.

Но при этом в 26-й и 27-й главах, завершающих актуальную третью «часть», происходит другой качественный сдвиг в повествовании — его перемещение из плоскости пародийного комического эпоса «на сцену» — в сферу комедийного розыгрыша, в котором Дон Кихоту будут уже навязаны, некогда избранные им по собственному волеию роли Защитника обиженных, Спасителя Прекрасной Дамы, Зачарованного (вся эта ситуация отчетливо прогнозирует развитие донкихотовского сюжета во Второй части 1615 г.). И вот из разговора Дон Кихота и Санчо, касающегося результатов поездки последнего с письмом к Дульсине, явствует, что от донкихотовского прозрения (и признания) насчет вымышленной природы Дульсины не остается и следа.⁴⁷

На наш взгляд, объяснить это вторичное «затмение» разума героя, новый всплеск его фантазий можно лишь воздействием на Дон Кихота исповеди Доротеи-Микомиконы, подтвердившей, что

⁴⁵ См.: *Flores R. El caso del epígrafa desaparecido.*

⁴⁶ См.: *Martín Moran J. M. «Don Quijote» en ciernes.*

⁴⁷ Х. М. Мартин Моран (см.: *Martín Moran J. M. Los descuidos de Cervantes...*), на наш взгляд, не очень убедительно пытается объяснить разное восприятие Дон Кихотом образа Дульсины и явные рассогласованности текста (Санчо то видел, то никогда в жизни не видел Дульсинею, Дульсинея то не умеет читать, то должна прочесть письмо Дон Кихота, то она придумана идальго на манер героинь пасторальных романов и стихов, то она въявь живет в Тобосо и т. д.) тем, что Сервантес написал беседу Дон Кихота с Санчо в 25-ю главу после написания 31-й главы — как ее (31-й главы) предварение.

мир воистину нуждается в рыцарях-защитниках. Таким образом, выдумка священника и цирюльника, блестяще воплощенная в жизнь Доротеей, привела к результату, противоположному задуманному: их сосед еще больше укрепился в своей рыцарской вере. А повествование, сделав петлю, вернулось в другой исходный пункт — на постоянный двор Хуана Паломеке, где герои Сервантеса успели пережить комические приключения в 16—17-й главах, дублирующие ситуацию первого постоянного двора, на котором хозяин-плут посвящал Алонсо Кихано в рыцари.

Здесь, на постоялом дворе в предгорьях Сьерры-Морены, который в композиции Первой части «Дон Кихота» травестийно играет ту же роль, что зеленая лужайка в пасторальных романах,⁴⁸ Сервантесу предстояло сюжетно завершить драматические истории двух пар влюбленных. Вместе с тем постоянный двор как псевдопасторальный топос, т. е. как место встреч разных героев и пересечения разных историй, рассказываемых «товарищам по несчастью» или соучастливым слушателям, предоставлял писателю прекрасную возможность превратить историю Дон Кихота в «сборник» уже сочиненных, но так нигде и не опубликованных новелл: «Повести о безрассудно-любопытном», истории пленника, истории доньи Клары и дона Луиса.

Можно только гадать, когда начал Сервантес эту новую (четвертую по счету) перестройку повествования — до или после того, как описал новые потешные события, имевшие место на постоялом дворе (43—46-я главы⁴⁹). Однако очевидно, что включение в повествование единственной подлинно вставной истории — «Повести о безрассудно-любопытном» — должно было усилить его *металитературный* план, парадоксально коррелирующий с *театрализацией* донкихотовской коллизии. Парадоксально, поскольку осмотр содержимого сундука, оставленного кем-то на постоялом дворе, дублирующий эпизод осмотра библиотеки Дон Кихота в 6—7-й главах (и в том, и в другом случае спящий герой выключен из повествования), нацелен на то, чтобы развести книгу и жизнь, выявить собственно литературную, фикциональную природу книги, письма, слова. С другой стороны, розыгрыш, театрализация написанного, сочиненного, напротив, стирают границу между искусством и жизнью, сценой и зрительным залом, что было отнюдь не редкостью в испанском театре века барокко. Повесть замкнута в пространстве литературного дискурса, в тесноте сундука

⁴⁸ О композиции пасторальных романов см.: *Avalle-Arce J.-B.* La novela pastoril española. Madrid, 1959, а также: *Пискунова С. И.* «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI—XVII веков. М., 1998.

⁴⁹ Х. М. Мартин Моран (см.: *Martín Moran J. M.* Don Quijote en cierne) считает, что Сервантес описал злую шутку Мариторнеса, потешные потасовки и заколдование Дон Кихота после расширения романа за счет «вставных» историй.

с рукописями и книгами, история Микомиконы (в которую Доротея вложила немало своего, личного) разрешается там же, где счастливо завершается история Доротеи, — в плоскости жизненного события, сопричастного основному событийному плану романа.

Но и «вставные» истории, и театрализация повествования, и его ритуальная праоснова — при всех рассогласованностях текста — выстраиваются в сложное гипертекстовое целое. Так, символический эпизод сражения Дон Кихота с винными бурдюками, пародирующий таинство причастия и одновременно напоминающий читателю о сакральном подтексте донкихотовского сюжета — его связи с жертвенным жатвенным ритуалом, — противопоставляет эгоистической мономании героя «итальянского» сюжета братскую связь людей во Христе. Эту связь символизирует и всеобщее примирение и воссоединение влюбленных в карнавально-утопическом пространстве постоянного двора. История пленника расширяет сферу единения влюбленных, подданных испанской короны, до всего человечества. И все венчается описанием ритуального возвращения Дон Кихота, перемолотого потешными сражениями на постоялом дворе, к родному очагу в ореоле мученика Нового Завета. За сим воспоследует его мнимая, карнавальная, смерть, месяцы, проведенные в зимней спячке-могиле, и возрождение по весне⁵⁰ — для участия в сарагосском турнире, посвященном дню св. Георгия (23 апреля).

В конечном счете на фоне всех описанных и многих не описанных в этой статье рассогласованностей повествования главным впечатлением читателя от Первой части остается достигнутое автором и его героями — на всех уровнях текста — всеобщее согласие.⁵¹ Именно оно, по ренессансному закону «совпадения противоположностей», организует художественный мир «Дон Кихота» — романа, открытого в жизнь, создаваемого на наших глазах и при нашем участии. Ведь и диссонанс, и согласие — воздух романа, ведущего жанра европейской культуры Нового времени.

Поэтому мы не можем присоединиться к генерализирующему выводу Х. М. Мартина Морана о том, что ситуативность художественного мышления Сервантеса, импровизационность его творческой манеры, наложившая печать на текст Первой части, не позволяют нам видеть в «Дон Кихоте» прообраз романа Нового времени, в котором-де все должно выстраиваться на строгих причинно-следственных связях, психологической достоверности и бы-

⁵⁰ В условно-реальном времени романа Первая часть будет отделена от Второй не только мифической зимой, но и по меньшей мере двенадцатью годами, разделяющими события двух частей (события Первой охватывают 1592—1598 гг., сжимая их в два месяца, события Второй условно датируются 1610-ми гг.).

⁵¹ Об этом я писала в статье «„Дон Кихот“»: Поэтика всеединства» (см.: *Мигель де Сервантес де Сааведра. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский*. М., 2003. Т. 1).

товой убедительности.⁵² Тогда нам придется признать, что многие русские классические романы — не романы вовсе (впрочем, сам творец «Войны и мира» был склонен отказаться от слова «роман» как жанрового наименования!). Потому что всеми сервантесовскими «антироманными» качествами обладают и «Евгений Онегин», и «Мертвые души» (поэма, но — и роман!), и романы Достоевского, и «Петербург», и «Мастер и Маргарита»... Их создатели все время «импровизируют», ищут, иронизируют над самими собой, отказываются от найденного, не доводят до конца, обрывают, забывают о границе литературы и нелитературы, литературы и жизни. Но именно поэтому «Дон Кихот» для нас остается образцовым Романом, вместившим в себя все разновидности романов прошлого и метароманов будущего.

⁵² См.: *Martín Moran J. M. La coherencia textual del «Quijote» // La invención de la novela. Madrid, 1999.*

А. А. Попов

МЕСТОИМЕННАЯ АНТИЦИПАЦИЯ ДОПОЛНЕНИЙ В РОМАНЕ СЕРВАНТЕСА «ХИТРОУМНЫЙ ИДАЛЬГО ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ»

Наши отечественные исследователи творчества Сервантеса всегда обращали внимание на то, что в огромной литературе по Сервантесу удельный вес работ, посвященных специальному исследованию языка и стиля писателя, весьма незначителен.¹ В связи с этим 400-летие выхода в свет первого тома «Дон Кихота» становится лишним поводом, для того чтобы привлечь внимание как носителей испанского языка, так и тех, кто изучает его в качестве иностранного, к творчеству такого крупного художника слова, как Сервантес, который, по словам Г. В. Степанова, не низводит литературный язык до разговорно-бытовой речи, но возводит эту речь в ранг языка художественной литературы, критически и умело отбирая все жизнеспособные формы речений, выражений и слов, очищая разговорную речь от излишней натуралистичности, диалектного разноречия в грамматике и словаре, укрепляя тем самым систему общенародного национального языка.²

¹ *Степанов Г. В. Заметки о лингвистических взглядах Сервантеса // Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988. С. 268.*

² *Степанов Г. В. Роль Сервантеса в становлении испанского национального литературного языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1951. С. 6. См. также: Попов А. А. Влияние устно-разговорной речи на формирование испанского литературного языка XVI—XVII веков // Сервантесовские чтения. Л., 1988. С. 164—172.*

Это тем более важно сделать сейчас, ибо еще с середины 90-х годов XX в. в Испании стали раздаваться голоса, высказывающие определенное беспокойство по поводу современного состояния испанского (кастильского) языка (*языка Сервантеса*, как любят говорить сами испанцы).

Отмечалось, что 1) испанский язык не преподается должным образом носителям этого языка (в 1995 г.); что 2) в таких вопросах, как строгость, требовательность и количество времени, отводимое на изучение языка, испанский язык остался позади целого ряда языков, в том числе и тех, на которых говорят на территории Испании (в 1995 г.); что 3) испанский язык не принадлежит к числу тех языков, где разговорный и литературный язык, устная и письменная формы речи четко разграничены между собой (в 1995 г.); что 4) если устной формой речи носители испанского языка плохо ли, хорошо ли, но владеют, то не все из них чувствуют в равной мере потребность владеть письменной формой речи (в 1997 г.).

По данным опроса, проведенного в 1998 г., только 3% испанцев считают, что должны говорить на своем родном языке правильно.

По данным исследования, посвященного отношению испанцев к культурным ценностям (*El informe sobre hábitos de consumo cultural en España*), почти половина испанцев никогда или почти никогда не читают книг, при этом четыре из каждых пяти издаваемых книг становятся потенциальным сырьем бумагоперерабатывающей промышленности (2000).³

Предметом анализа в нашей статье станет свойственное испанской устно-разговорной речи явление *местоименной антиципации дополнений* в том виде, в каком оно нашло отражение на страницах романа Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

Местоименная антиципация дополнений — это одно из тех языковых явлений, которое лишний раз заставляет вспомнить о том, что речь как конкретная деятельность человека входит прежде всего

³ Попов А. А. 1) Современное состояние испанского (кастильского) языка и принцип «пишу, как говорю» // Проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков: Сб. научных статей. СПб., 1999. Вып. 3. С. 150—152; 2) Язык, общество, культура: К проблеме современного состояния испанского (кастильского) языка // Романские языки в диахроническом и синхроническом аспектах: Сб. науч. ст. СПб., 2001. С. 35; *Popov A. El estado actual de la lengua española (castellana) y el principio «escribo como hablo» // Actas de la II Conferencia de hispanistas de Rusia. Moscú, 19—23 abril 1999 / Ed. por la Embajada de España en Moscú. Madrid, 2000; Popow A. Die Sprache, die Gesellschaft, die Kultur: Zum Problem des gegenwärtigen Zustandes der spanischen (kastilischen) Sprache // Иноязычная культура. Межкультурное общение: Материалы Междунар. конф. 11—15 мая 2000 г. / Отв. ред. Л. М. Николаева. Великий Новгород, 2000. С. 165.*

в психологическую проблематику; что, исследуя такие основные языковые и речевые единицы, как речевой звук, слог, слово, предложение, грамматические категории и формы, нельзя не исходить из какой-то общей концепции о соотношении мышления и речи.⁴

Под *антиципацией* в современной психологии понимается «представление предмета, явления, результата действия и т. п. в сознании человека еще до того, как они будут реально восприняты или осуществлены».⁵

В лингвистике под *антиципацией (предвосхищением)* понимается «процесс мысленного опережения слушающим (читающим) или говорящим (пишущим) реального развертывания воспринимаемой или порождаемой речи на смысловом и языковом уровнях с определенной степенью точности».⁶

Почувствовать особенность этого явления, предвосхищающий характер катафорического местоимения помогает следующий пример из современного русского языка: «Вы историк, вот скажите, — вполголоса басил сзади старик. — Вы не заметили — отчего бы *это*: как забрасывать кого камнями или омыwać кому слезами ноги — всегда впереди женщины» (Дудинцев, 87).

В приведенном примере катафорическое местоимение «это» предвосхищает то, что будет сказано дальше, привлекая внимание слушающего.

Под *местоименной антиципацией дополнений* в испанском языке мы понимаем особенность процесса порождения высказывания в устно-разговорной речи, состоящую в предвосхищении элемента высказывания, употребленного в постпозиции к глаголу-сказуемому и выступающего в роли прямого (ПД) или косвенного (КД) дополнения, посредством катафорического изофункционального личного неударенного местоимения 3-го лица ед. или мн. числа.⁷

Явление местоименной антиципации дополнений отмечено нами в испанских текстах, начиная с «Песни о Сиде».⁸ При этом становится возможным говорить о том, что постепенно в языковой практике носителей испанского языка обозначились две тен-

⁴ Жинкин Н. И. Механизмы речи. М., 1959. С. 13, 16.

⁵ Психологический словарь. М., 1983. С. 20; Юрчук В. В. Современный словарь по психологии. Минск, 1998. С. 26.

⁶ Левашов А. С. Предвосхищение в речевой деятельности // Иностранные языки в высшей школе. М., 1982. Вып. 17. С. 21.

⁷ Попов А. А. 1) Местоименная антиципация дополнений в испанском языке XII—XVII веков // Serta romanica: Межвузовский сб., посв. 70-летию профессора В. П. Григорьева. СПб., 2001. С. 112; 2) Местоименная реприза и антиципация дополнений как особенность процесса порождения высказывания в испанской устно-разговорной речи: Учеб. пособие. СПб., 1995. С. 61—62.

⁸ Попов А. А. Местоименная антиципация дополнений... С. 112—114.

денции: одна — к умеренному употреблению катафорических местоимений, другая — к полному отказу от их употребления.

Самый высокий процент местоименной антиципации ПД (6.1% от общего количества случаев постпозитивного употребления ПД) был отмечен нами в эпической поэме «Песнь о Сиде».

Самый низкий процент местоименной антиципации ПД (0% от общего количества случаев постпозитивного употребления ПД) отмечен в «Кастильской грамматике» А. Небрихи, в плутовском романе «Жизнь Ласарильо с Тормеса», в пьесе Кальдерона «Саламейский алькальд» и пьесе Тирсо де Молины «Севильский озорник».

Самый высокий процент местоименной антиципации КД (27.3% от общего количества случаев постпозитивного употребления КД) отмечен в поэзии Гонсало де Берсео (сборник «Чудеса Богоматери»).

Самый низкий процент местоименной антиципации КД (0% от общего количества случаев постпозитивного употребления КД) отмечен в лирической поэзии маркиза Сантьяны («Песни и сказы»), в историографической прозе Ф. Переса де Гусмана («Краткие жизнеописания») и в мистической прозе Л. Гранады («Введение в символ веры»).⁹

В целом результаты количественного анализа случаев употребления катафорических местоимений в испанских текстах XII—XVII вв. свидетельствуют о том, что высокий процент местоименной антиципации дополнений в основном приходился на те тексты, авторы которых в своем творчестве сознательно ориентировались на устно-разговорную речь.

Вместе с тем на протяжении XII—XVII вв. высказывания с местоименной антиципацией дополнений проникали и на страницы текстов, в которых не ставилась задача воспроизводить особенности устно-разговорной речи.¹⁰ Подобные случаи употребления катафорических местоимений заставляют вспомнить слова М. Криадо де Валя о том, что в процессе становления испанского языка наиболее активным фактором был «не литературный пример меньшинства, как это было в Италии, не хороший языковой вкус образованной буржуазии, как это было во Франции, а народная (= разговорная. — А. П.) речь, прежде всего та, что бытовала в Кастилии, которая почти без сопротивления была воспринята писателями и придворной аристократией».¹¹

Что касается «Дон Кихота», то в тексте романа имеют место случаи местоименной антиципации как ПД, так и КД. О количественной стороне явления можно судить по данным анализа 20 глав

⁹ Там же. С. 112—115.

¹⁰ Там же. С. 115—116.

¹¹ *Criado de Val M. Fisonomía del idioma español: Sus características comparadas con las del francés, italiano, portugués, inglés y alemán.* 3-a ed. Madrid, 1962. P. 203.

(I—XX) первого тома романа, в которых методом сплошной выборки нами было выделено 2987 случаев употребления ПД и КД в постпозиции к глаголу-сказуемому; из них около 89% случаев приходится на ПД и только около 11% — на КД. При этом, как оказалось, местоименная антиципация ПД имеет место менее чем в 1% случаев постпозитивного употребления ПД; а местоименная антиципация КД — почти в 13% случаев постпозитивного употребления КД.

В целом это подтверждает отмеченную нами ранее тенденцию в употреблении катафорических местоимений, которую можно сформулировать следующим образом: хотя удельный вес постпозитивного ПД значительно выше, чем КД, местоименная антиципация ПД носит гораздо менее распространенный характер, нежели местоименная антиципация КД.

Теперь остановимся подробнее на том, какие типы постпозитивных ПД и КД могли в тексте романа Сервантеса предвосхищаться посредством катафорических местоимений.

Постпозитивное ПД

В тексте «Дон Кихота» катафорическое местоимение, предвосхищающее появление ПД, употребляется в тех случаях, когда в роли ПД выступают:

придаточное предложение дополнительное:

Viéndose tan malparado don Quijote, dijo a su escudero:

— Siempre, Sancho, *lo* he oído decir, *que el hacer bien a villanos es echar agua en la mar* (DQ I, XXIII).

имя существительное собственное:

— ... y como al enamorado ausente no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le dé alcance, así *le* fatigaban a *Grisóstomo* los celos imaginados y las sospechas temidas como si fueran verdaderas (DQ I, XIV).

Факультативный характер местоименной антиципации дополнений хорошо иллюстрируют высказывания, в которых в тех же самых условиях (тот же самый тип постпозитивного ПД и тот же самый глагол) катафорическое местоимение отсутствует. Ср.:

Si muchos pensamientos *fatigaban a don Quijote* antes de ser derribado, muchos más *le* fatigaron después de caído (DQ II, LXVII).

имя существительное одушевленное, определеннооформленное:

Durmiéronse los dos, y en este tiempo quiso escribir y dar cuenta Cide Hamete, autor desta grande historia, qué *les* movió a los *duques* a levantar el edificio de la máquina referida ... (DQ II, LXX).

неопределенное местоимение *todo*:

— A la mano de Dios — dijo Sancho —; yo *lo* creo *todo* así como vuestra merced lo dice ... (DQ I, VIII).

Употребление катафорического местоимения «*lo*», предвосхищающего появление неопределенного местоимения «*todo*», — это особый случай местоименной антиципации ПД. Можно предположить, что в его основе лежит словосочетание «это всё», в котором указательное местоимение «это» указывает на что-то, о чем было сказано ранее, и выступает, таким образом, в анафорической функции.

В пользу такого предположения говорит пример, отмеченный нами в одном из юридических документов XII в. (1194): *Damof uof lo todo in helemofina* — мы даем вам *это всё* в дар (Documentos castellanos del siglo XII, 59).

В тексте «Дон Кихота» следы такого употребления можно видеть в высказываниях, в которых неопределенное местоимение употребляется в форме ед. ч. жен. р. (*toda*) или мн. ч. муж. и жен. р. («*todos*», «*todas*»); в этом случае им предшествуют личные неудачные местоимения «*la*, *los*, *las*». Например:

— ... Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio *la* tradujo *toda* (букв.: перевел *ее* *всю*), del mismo modo que aquí se refiere (DQ I, IX).

... así que, muy a su salvo, don Quijote *los* apaleó a *todos* (букв.: *их* поколоти́л *всех*) y les hizo dejar el sitio ... (DQ I, XIX).

— ... Entró el pescador en el barco, y pasó una cabra; volvió, y pasó otra; tornó a volver, y tornó a pasar otra ... — Haz cuenta que *las* pasó *todas* (букв.: ... *их* перевез *всех*) — dijo don Quijote (DQ I, XX).

В дальнейшем частое употребление словосочетания «это всё» в устно-разговорной речи, по-видимому, привело к тому, что указательное местоимение «это» постепенно стало утрачивать свой анафорический характер, а словосочетание «*lo ... todo*» стало превращаться в речевой штамп.

Не нашли отражения на страницах романа следующие типы постпозитивного ПД, которое вполне могло предвосхищаться посредством катафорического местоимения: 1) постпозитивное ПД, выраженное посредством неодушевленного имени существительного; 2) постпозитивное ПД, выраженное посредством указательного местоимения. Например: Non digan que non fué muger el que *lo* conpuso *este* *compendio* ... (Corvacho, 65) ¿Quién no *lo* sabe *esso*? (Valdés, 73).

В тексте «Дон Кихота» при постпозитивном КД местоименная антиципация имеет место, когда в роли КД выступают:

дополнительное придаточное предложение:

Bien *les* pareció *a los que escuchado habían* la canción de Grisóstomo ... (DQ I, XIV).

имя существительное собственное:

Donde se cuenta lo que *le* sucedió *a don Quijote* yendo a ver a su señora Dulcinea del Toboso (DQ II, VIII).

Oyendo esto don Quijote, *le* dijo *a Sancho* (DQ II, LXXII).

Как и в случае с постпозитивным ПД, местоименная антиципация КД носит факультативный характер. Ср.:

De lo que *_*sucedió *a don Quijote* con un discreto caballero de la Mancha (DQ II, XVI).

Oyólo don Quijote, *y _*dijo *a Sancho* (DQ II, LXXIII).

имя существительное одушевленное, определенно оформленное:

De lo que *le* sucedió *al ingenioso hidalgo* en la venta que él imaginaba ser castillo (DQ I, XVI).

неопределенное местоимение:

La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o pocos más, desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles *a todos* las vidas ... (DQ I, VIII).

¡Válame Dios, y cuántas provincias dijo, cuántas naciones nombró, dándole *a cada una*, con maravillosa presteza, los atributos que le pertenecían ...! (DQ I, XVIII).

Не нашли отражения на страницах романа следующие типы постпозитивного КД, появление которого в речевых высказываниях вполне могло предвосхищаться посредством катафорического местоимения: 1) постпозитивное КД, выраженное посредством неодушевленного имени существительного; 2) постпозитивное КД, выраженное посредством указательного местоимения. Например: *Yo le tengo a este oficio odio* (Celestina, 71) *¿qué es lo que le fallesce a aquella...?* (Corvacho, 197).

Подведем итоги.

Анализ случаев употребления высказываний с катафорическими местоимениями в тексте романа Сервантеса «Хитроумный

идадьго Дон Кихот Ламанчский» позволяет говорить о том, что в испанском языке начала XVII в. местоименная антиципация ПД и КД носила факультативный характер. При этом местоименная антиципация КД имела место гораздо чаще, чем местоименная антиципация ПД.

Тот факт, что в тексте романа отражены не все возможные случаи местоименной антиципации ПД и КД, свидетельствует, что Сервантес достаточно осторожно и вместе с тем разумно и умело воспроизводил эту особенность организации (точнее, процесса порождения) высказываний в устно-разговорной речи.

При этом совершенно очевидно, что в тексте романа местоименная антиципация дополнений использовалась в стилистических целях: с одной стороны, как средство речевой характеристики персонажей и с другой — для придания речи рассказчиков более разговорного характера.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Дудинцев — Дудинцев В. Д. Белые одежды: Роман. М., 1988.

Celestina — Rojas F. La Celestina o Tragicomedia de Calisto y Melibea: Texto íntegro, de acuerdo con el original / Ed. Anotada. Buenos Aires, 1941.

Corvacho — Martínez de Toledo A. Arcipreste de Talavera: Corvacho, o Reprobación del amor mundano / Ed., prólogo, notas M. de Riquer. Barcelona, 1949.

Documentos castellanos del siglo XII — Menéndez Pidal R. Crestomatía del español medieval. 2-a ed. Madrid, 1971. T. 1.

DQ — Cervantes Saavedra M. de. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Barcelona, 1950.

Valades J. de. — Valdés J. de. Diálogo de la lengua / Prólogo y notas de F. F. Corso // Biblioteca Clásica Universal. Buenos Aires, 1940. T. 12.

О. А. Светлакова

ИНТЕРМЕДИИ СЕРВАНТЕСА КАК ТЕОРИЯ ДРАМЫ

Драматургия Сервантеса — не самая комментируемая часть его наследия. В научно-популярных публикациях по поводу его недавнего 450-летнего юбилея она чаще всего просто не упоминается.¹ Неоклассицистическая традиция в лице Сервантеса проиграла Лопе де Веге битву за популярность у зрителей, эпичность и архаизм сервантовских ранних пьес получают «поверхностные или противоречивые трактовки»,² а блестящие интермедии из сборни-

¹ См., например: Cuaderno de Universitario // Marzo. 1997. N 4.

² Силюнас В. Испанский театр XVI—XVII вв. М., 1995. С. 119.

ка 1615 г. вызывают восхищение, но тем не менее оцениваются как периферийная часть сервантесовской поэзии.

Полагаем, однако, что восемь интермедий, отобранных, расположенных в известном порядке и изданных автором в последний год его жизни, представляют собой законченную мысль, выраженную не словесно-рационально, а совокупностью и расположением этих кратких одноактных пьес. Подобно тому как Боккаччо самим расположением новелл «Декамерона» выстраивает картину мира, взятую из «Божественной комедии» и решительно противопоставленную смыслу сюжетов новелл, Сервантес за вызывающей пустячностью сюжетных событий скрывает мысль, которую можно было бы выразить названием монографии Жана Канавад-жо — «un théâtre à naître» («рождающийся театр»). Сборник интермедий (их сложное соотношение с комедиями для простоты оставим в стороне) под некоторым углом зрения выглядит как своеобразное размышление о природе театра, его внутренних закономерностях и необходимых составных частях.

Если любой хороший роман по сути жанра всегда представляет собой собственную теорию, то примеры теории драмы, выраженные драмой же, вспоминаются лишь для более зрелого театра, например времен мольеровского «Версальского экспромта». Однако теория драмы, поданная имплицитно, в художественной практике, не удивляет как таковая на историческом фоне интеллектуализма и рационализма театра XVI в. Другое дело, что она вызывающе неортодоксальна для бывшего приверженца неоаристотелевской трагедии. В обоих этих отношениях: и имплицитности художественному тексту, и неортодоксальности мысли — теория Сервантеса представляет собой параллель созданию жанра романа и размышлению о нем внутри него же. Многочисленные совпадения, вплоть до дословных, текстов интермедий с «Дон Кихотом» не могут поэтому удивить, причем обычно это совпадения с теми местами в романе, где автор выступает как теоретик искусства. Собственный смысл совпадающих моментов нейтрален, не связан с сутью дела, часто юмористичен и выступает как опознавательный знак. Так, объясняя наивному Санчо, что героиня произведения словесного искусства и живая женщина — не одно и то же, Дон Кихот, как никогда близкий к авторской позиции, смело снижает стиль, вводя притчу о вдове, которую вполне удовлетворяла дружба с «молодым и рослым послушником», ибо в известном ей отношении он был не ниже Аристотеля; художнику слова, ищущему сюжет, вразумляет Санчо Дон Кихот, и Альдонса Лоренсо придется — в известном ему смысле она не хуже всех других.³

³ *Сервантес М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский: В 2 т. / Пер. под ред. Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова. М.; Л., 1929. Т. 1. Гл. 25. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и главы.*

Изящная дерзость литературной шутки, чисто механически повторенной в словах Кристины из «Саламанкской пещеры» (в том, что ей нужно от цирюльника, он и с Антонио де Небрихой потягается,⁴ вводит понятную по «Дон Кихоту» эстетическую тему, но вводит ее только для читателя-друга, читателя-знатока, а не для профана, с которого довольно и веселого внешнего сюжета. Непостижимая сущность «дьяволов» «Саламанкской пещеры», цирюльника и сакристана, то ли крещеных, то ли нет, то ли могущих принимать пищу, то ли нет, живо вызывает в памяти обсуждение Дон Кихотом и Санчо сущности тех, кто заключил рыцаря в клетку (т. е. опять же цирюльника и священника: католики они или призрачные дьяволы), в знаменитом эпизоде (1,47), где Сервантес наиболее открыто и развернуто высказывается о сущности литературы и театра. Ученейший Тонтонелло, создатель театра чудес, явно состоит в родстве с чародеями первого тома, уносящими библиотеки и подменяющими великанов ветряными мельницами, причем в число злых волшебников, мучителей героя, бесспорно входит сам Сервантес. Эти примеры имеют многочисленные аналогии, ясно открывающие внимательному читателю «Дон Кихота» теоретический замысел суммы интермедий.

Сам выбор именно интермедий, а не комедий можно, видимо, объяснить тем, что новоевропейская классическая комедия, будучи сознательной и целеустремленной переработкой античной комедии, выработала слишком много фиксированных моментов и ограничений, стеснявших свободу сервантесовского оригинального построения. То, что уже утвердилось в художественной практике, — соотношение риторического, лирического и драматического, фабулу, интригу, коллизию и перипетию, единство действия и расчет на чувственность непосредственного восприятия, дидактичность и морализм — Сервантес желает рассматривать не в уже утвержденных историей литературы соотношениях, но в независимом ни от чего пространстве собственного созерцания — теории. Более того, к этому, уже данному теоретической мыслью от Аристотеля до Скалигера понятийному инструментарию Сервантес добавляет моменты, открытые им в работе над романом: роль читателя-зрителя в формировании художественного единства произведения и неизбежность пародийных жанрово-стилевых пересечений внутри пьесы: и то, и другое намного опережают теоретическую мысль его времени.

Чтобы сделать свой замысел зримым, Сервантес кроме отсылок к теорико-литературным объяснениям в «Дон Кихоте» исполь-

⁴ *Cervantes M. Entremeses. La Habana, 1963. P. 138.* Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках страницы. В случаях цитат по-русски имеется в виду издание: *Сервантес М. Интермедии* / Пер. А. Н. Островского М.; Л., 1939.

зует очевидную эволюцию, от интермедии к интермедии, наиболее важных элементов драмы. От Аристотеля и Горация до Юлия Скалигера и Джиральди Чинтио все теоретики единодушно основывают драму на фабуле. Сервантес самым вызывающим образом снимает все сюжетно-фабульные моменты вплоть до полной статики в первых трех интермедиях; вводит вместо сюжета традиционную средневековую ситуацию соперничества клирика и рыцаря в четвертой («Бдительном страже»); впервые дает интригу, обнажив ее до первоэлемента, в пятой («Бискайце-самозванце»); прибегает к полноценному фольклорному сюжету в шестой («Театр чудес»), и наконец — к оригинальному, развернутому сюжету «Саламанкской пещеры». В восьмой интермедии «Ревнивый старик» вместе с возвращением к теме первых интермедий — теме брака — происходит возврат к менее сложным формам фабулы: автор замыкает круг, возможно, не считая правильным представить свое размышление в виде необратимой, однонаправленной прямой. Между драматическим диалогом и подражанием действию действием, между литературой и театром плавно замыкается круговая линия: они не противостоят друг другу и не сливаются, но сосуществуют в сложном переходе друг в друга. Обратную эволюцию проходит в интермедиях функция поучения, которую Чинтио считал неотъемлемой от комедии, этого «призыва к правильной жизни» путем умеренной насмешки над дурным.⁵ Если «Судья по бракоразводным делам» почти не выходит из едва смягченного шуткой горького размышления о человеке, о безысходности драмы пола, о трагичности болезни и смерти, то в «Саламанкской пещере» представлено все, кроме назидания, это текст, пронизанный двусмысленностью и сложнейшей игрой.

Продуманное расположение интермедий не раз отмечалось в критике. В самом деле, например, симметрично чередуются места действия в крупных городах и маленьких пуэбло, в разных социальных средах. Не менее прав, конечно, и Хоакин Касальдуэро, указывая на правильность чередования тем брака и проституции и связывая ее с барочной идеей «обмана—разочарования».⁶ Сервантес исключает хаос и случайность из своего теоретико-художественного построения, не доходя, впрочем, до классицистического рационализма.

Для постижения театра Сервантес, прибегая к обычной для эпохи метафоре, делает объектом исследования не просто театр, а театр внутри театра, усложняя и расширяя этот внутренний театр от

⁵ Цит. по: Аникст А. Теория драмы: От Аристотеля до Скалигера. М., 1967. С. 135.

⁶ См., например: Rey Hazas A., Sevilla Arroyo F. Miguel de Cervantes. El Arte de entremés // *Anthropos*. 1989. N 98/99. P. 70—73; Casaldueiro J. Sentido y forma del teatro de Cervantes. Madrid, 1966. P. 24.

простейших танцевально-вокальных финалов первых интермедий до феерий «Театра чудес» и «Саламанкской пещеры». Регулярность обязательной пляски в конце действия нарушается только в «Театре чудес», в котором пляска переходит в драку, а драка — в победный крик «Да здравствуют Чиринос и Чанфалья», т. е. авторы-создатели внутреннего театра. В «Саламанкской пещере» — на вершине сервантесовского построения — нет драки, пляска редуцирована до разговоров о ней, а Панкрасио созерцательно «желает увериться» в том, что ему открылось, и «получить все знания» Саламанкской пещеры (с. 145), этого таинственного источника чудес.

В «Судье по бракоразводным делам» персонажи попеременно предстают то как участники действия, то как зрители, и такое отсутствие рампы делает возможным нарушение границы и сервантесовского художественного мира, активно наступая на нашу зрительскую актуальность (какого взрослого человека оставит равнодушным впечатляюще и разнообразно представленная автором драма отношений в браке?). Эти ссоры супругов ощутимо карнавальны и явственно напоминают сцены Баратарии из «Дон Кихота» — они положены на карнавальную тематику секса, тела, его распада и пр., хотя и даны на стадии разложения их карнавальности, т. е. горько осмысленными с личностной точки зрения. Театр здесь лишь в потенции и, по Сервантесу, потенциал этот является карнавальным действием с расплывчатой границей между участником и зрителем.

Во «Вдовом мошеннике» мы остаемся в карнавальном мире (пиршество над гробом и пр.), но в этой интермедии Сервантес совершает революционный шаг, перейдя на стихи. Достигается впечатляющий контраст социальной, а главное, моральной низости — и предельного изящества слова: сюжет о ссоре трех девок из-за вора изложен в прекрасных стихах, фейерверк шуток и игры слов напоминает лучшие шекспировские комедии. Мне кажется, именно здесь Сервантес впервые объясняется с читателем. По-другому нельзя толковать этот острейший и очень неприятный для сторонника жанрово-стилевой чистоты контраст, который иначе предстает бессмысленно циничным. Мы не можем не понять, что на самом деле речь идет не о жизни городского дна и его проблемах, а о жизни того невероятного мира, в котором огромную роль играет музыка, в котором Ла Мостренка, краса мадридской панели, лихо вставляет в свою речь латинские выражения, а некто Эскарраман, появляющийся в конце, является на самом деле скорее танцем, чем человеком. Недаром персонаж, стоящий ближе всех к авторской позиции (причем такой есть в каждой интермедии), зовется Вадемекум, и недаром Трампагоса, что бы вокруг ни происходило, на самом деле более всего интересуется некий новейший

прием боя на рапирах. Мы должны следовать примеру этого бесподобного человека и интересоваться, так сказать, приемами — литературными и театральными. Какое упоение, какое восхищенное любование свежестью, легкостью и изяществом слова и жеста дано здесь! «Ничего нельзя желать / Выше этого проворства, такта, меры, красоты!» (с. 51). Любование в поразительном сочетании со смехом и моральным неприятием проводит линию рампы.

Граница рампы укрепляется на стадии «Бискайца-самозванца» до нормальной — стандартной для эпохи — прочности. Именно «Бискаец» с его фиксированным комическим персонажем выглядит как вполне типичная комедия своего времени со всеми ее аксессуарами, и недаром он стоит посередине списка восьми пьес — пятым. В следующих далее «Театре чудес» и «Саламанкской пещере» Сервантес превосходит меру сложности обычной пьесы, чтобы перейти к прямому, насколько это возможно, объяснению своего видения театрального искусства в форме пьесы-метафоры. Нарушение меры сложности, в частности, сопровождается вторичным парадоксальным разрушением границы рампы: библейская Иродиада, будучи еврейкой, хотя и танцует в театре чудес, по сюжету не должна видеть... сама себя, но ее «видит» и даже с ней танцует зритель — племянник алькальда.

Сервантес сопровождает свою демонстрацию понятия «театр в развитии» эксплицитно введенными разговорами о театре и литературе начала XVII в. Восхищение сапожника из «Бдительного стража» пьесами Лопе, в контексте пьесы иронически-ядовитое (с. 78), шуточки Кристины из «Бискайца» насчет *infantería española*, т. е. стоящих в партере зрителей (с. 94), упоминание «Дон Кихота» и многих других литературных текстов в песенках (с. 111 и др.) — все это сгущает атмосферу эстетического эксперимента, который ставит Сервантес.

Однако лишь в «Театре чудес» и «Саламанкской пещере» мы доходим до сути дела, до главных тезисов: гносеологического, о природе реальности, и эстетических — о нечеловеческой сущности искусства и об отношениях автора и публики.

В обеих упомянутых интермедиях, по прекрасной характеристике В. Ю. Силюнаса, все «вовлечено в игральные таинственных сил... не жизнь диктует свои законы игре, а игра — жизни. В вере в то, что воображение может стать подлинностью, проявляется своеобразное донкихотство, становящееся массовым явлением в корралях».⁷ Собственно, стерта грань между театром и жизнью, между разными реальностями, и неспроста в «Театре чудес» час правды — вторжение кавалерийского фурыера, не видящего чудес и не верящего в них, с требованием разместить солдат на постой —

⁷ Силюнас В. Испанский театр XVI—XVII вв. С. 133.

кончается страшной дракой, как и выяснение вопроса о природе шлема Мамбрина в «Дон Кихоте». Всесилие воображения бешеным вихрем приносит на сцену львов и медведей, жаворонков и водопады... Коварство Сервантеса в том, что они в самом деле появляются — ведь череду этих невероятных сцен и представляет собой интермедия. Нельзя не вообразить себе полчища мышей или пляску Иродиады, и в этом смысле мы оказываемся рядом с дочками алькальда и рехидора, визжащими в своих креслах. Король может не выходить и даже не существовать — он все равно есть, пока его играют окружающие. Для театра Чанфальи, для театра Сервантеса, для театра, в котором мы толкуем Сервантеса, — равным образом доказана универсальная истина множественности миров и проблематичности границ между ними. Театр велик и страшен в своем равенстве жизни.

Находясь внутри некоего мира, его нельзя познать, требуется выход из него в другой. Мотив дьявольщины, *brujería* в творчестве Сервантеса все сильнее привлекает в последнее время исследователей.⁸ В интермедиях, как и в «Дон Кихоте»,⁹ мотив потустороннего, «зачарованного», злых чар и колдовства, — словом, дьявольского, но с языческим оттенком карнавальной шутки («*robo de diablo*») связан, как кажется, с пугающим и прекрасным всесилием искусства. Сам театр — «дурацкое чудо»: в «Театре чудес» его устраивает Тонтонелло, Дурачина, но этот дурак, вроде Ивана-дурака, способен на чудеса. Тема дьявольских сил сначала появляется незаметно, на уровне фразеологии («черт меня принес в этот город», «что там за черт» и т. п. — с. 122 и др.), крепнет в «Театре чудес», где настойчиво проводится мотив всеобщей ненависти к карлику-музыканту, которого обвиняют в том, что он дьявол и домовой, и который в сущности безобидное дитя рядом с Чанфальей; наконец, этот мотив просто управляет сюжетом, выходя на поверхность в «Саламанкской пещере», где он оформляется в центральных персонажах. «Будет ли довольна ваша милость, если я прикажу двум дьяволам в человеческом виде принести сюда корзину с холодным кушаньем?...» (с. 141) — и появляются все те же священник и цирюльник с гитарой и ужином, прирученная смеховая чертовщина искусства, колдовство всеведения и всемогущества, вырастающая из карнавала, имеющая власть над женскими сердцами и мужскими умами. Заканчивается интермедия открыто сказанным: «...и дьяволы — поэты... а все поэты — дьяволы...

⁸ В последние годы жизни этим вопросом усиленно занимался Морис Мольо. Одна из его последних статей: *Molho M. Filosofía natural o filosofía racional // Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de cervantistas. Napoli, 1995. P. 672—679.*

⁹ См.: *Percas de Poncetti H. Cervantes y su concepto del arte. Madrid, 1975. P. 595—597.*

Дьяволы все знают» (с. 145). Эскарраман, как и остальные танцы, изобретен в аду, где все подобные вещи «имеют начало и происхождение» (с. 145). Леонарда надеется выучиться танцевать эскарраман, а ее муж с поразительным именем Панкратий — «всесильный» — желает познать все тайны Саламанкской пещеры. Впрочем, многие из них Сервантес уже сформулировал. Чеканными афоризмами — поучениями поэту-драматургу звучат рассыпанные по двум центральным интермедиям непринужденные реплики разных персонажей: «Все новое заманчиво» (с. 123); «Разумные доводы лучше заклинаний» (с. 142); «Повторяю: пусть вид (образ. — О. С.) их не будет ужасен (*que las figuras no sean espantosas*)» (с. 141), и то же в «Театре чудес»: «*que no salgan figuras que nos alboroten*» (с. 123) и др.

Отношения Панкратия и сакристана смешны как отношения мужа и любовника; отношения Панкратия и дьяволов искусства — нисколько не смешны, это уже почти сюжет «Фауста». Очарованность саламанкской пещерой, где самый тупой студент чудом постигает науки, где «*ninguna cosa mapsa*» и нет, так сказать, ни печали, ни воздыхания, если верить песенке сакристана-поэта, — вещь опасная для смертного, так что Панкратию в самом деле необходимо всесилие, насколько это возможно для человека.

Столь же сложны отношения автора и публики, как они осмыслены в «Театре чудес». Авторство в театре оказывается явлением, так сказать, стереоскопическим: оно обязано столько же публике, сколько собственно автору, и этого не может отменить самое мощное, самое высокомерное авторское сознание. Дурацкие чудеса театра начинаются только при участии дурака-зрителя, которого можно морочить — а он обманываться рад — и без которого не заработает подъемная сила воображения, а без нее театр остается «драным занавесом, четырьмя бородами и четырьмя посохами». Благословенные идиоты (Benito Repollo) и ущербные дурачки (Juan Castrado), намеченные себе в жертву прожженными Чиринос и Чанфальей, конечно, не обладают, по презрительному отзыву Чанфальи, важнейшими качествами поэта, будучи *gente descuidada, crédula y nada maliciosa* (с. 120), т. е. они не умеют холодно, расчетливо и изобретательно построить «чудеса» — зато у этой благословенной публики, объекта насмешки, «ноги сами землю роют — так им хочется эти чудеса видеть» (с. 117), и без них у Чанфальи не будет ни театра, ни чудес (ни денег). Их сложные отношения в процессе созидания чуда описаны на пяти страницах шуточного текста в поразительно широком диапазоне тем: обсуждена ситуация в современных им театре и поэзии (не без очередного упоминания дьявола), вопрос о степени взаимопонимания (Бенито, «благословенный», все понимает *a pie llano y a derechas*, буквально и прямо, так что приходится это учитывать), наконец, финансовый

вопрос. Сервантес тонко выводит «благословенных кастратов» из карнавальной атмосферы. Они не народ, они только публика — то, во что народная стихия превратилась за границей рампы, при создании профессионального театра. Не все в публике способно радовать сердце художника. Брезгливая снисходительность Сервантеса по отношению к драме, потакающей вкусам публики, была, возможно, сродни терпеливой улыбке, с которой современный интеллигент взирает на витрину видеопроката у входа в метро. Явное раздражение «их» неспособностью понять утонченный образный строй остается, однако, у Сервантеса на уровне прямой речи, а в речи не прямой, в метаязыке интермедий публика предстает благословенным монстром, без которого нет театра. Лопе оказывается в этом свете ни прав, ни неправ, а лишь столь же великолепно чудовищен, как публика-народ, столь же необходим и столь же гениален; Сервантес умеет быть справедливым.

«ДОН КИХОТ» В БОЛЬШОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ

Н. Н. Арсентьева

«ДОН КИХОТ» И ТИП «УТОПИЧЕСКОГО» ГЕРОЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Загадочность образа Дон Кихота состоит в том, что в его сознании разумное начало сочетается с искаженным мировосприятием: герой Сервантеса видит мир не таким, какой он есть, а каким он предстает в рыцарских романах. Этот психологический парадокс создает впечатление двойственности личности героя. Распространенной теорией, объясняющей странный образ действий Дон Кихота, традиционно считается теория безумия — умственной болезни, своего рода шизофрении на почве увлечения рыцарскими романами, сопровождающейся расстройством сознания героя, бредовыми галлюцинациями.

Пересматривая концепцию «галлюцинирующего» безумия Дон Кихота, современные сервантисты обратились к поиску более глубоких мотивов «неадекватного» поведения героя, связывая их с проблемами гносеологического, философского и психологического плана. Так, А. Кастро в изображении Сервантесом существования различных точек зрения на реальность видит влияние философии релятивизма, актуальной для эпохи Возрождения. Североамериканский исследователь Э. Каскарди предлагает рассматривать проблему безумия Дон Кихота с позиции антискептицизма. А. Морон Сиральго в книге «*Nuevas meditaciones del Quijote*» считает, что Дон Кихот потерял представление о своем подлинном «я» вследствие навязчивой идеи творить добро. Х. В. Авалье-Арсе квалифицирует безумие героя как особую разновидность умопомешательства на эстетической почве: его образ действий не что иное, как самодостаточное удовлетворение художественным вымыслом. Итальянский исследователь Д. Паппини низводит Дон Кихота до роли участника представления в атмосфере всеобщей карнавальной веселости. Идальго, по его мнению, просто разыгрывает сумасшествие, наслаждаясь свободой творческого экстаза. А. Серрано Плаха уподобляет Дон Кихота ребен-

ку, сумевшему вырваться из мира взрослой повседневности в ска-
зочную реальность своей мечты.¹

Более основательным нам представляется взгляд на роман Сервантеса испанского историка Х. А. Мараваль.² Как и голландский историк И. Хейзинга,³ изучавший формы жизненного уклада городов средневековой Европы, Х. А. Мараваль придает большое значение тенденции к восстановлению рыцарских идеалов в эпоху раннего Возрождения. Намерение Дон Кихота преобразовать жизнь на началах рыцарства, по его мнению, отнюдь не является сумасбродством или безумием, но восходит к определенным реформаторским идеям его времени. В связи с этим главной движущей силой личности Дон Кихота оказывается его мировоззрение. В самом деле, анализ внутренних и прямых монологов героя Сервантеса, его бесед, посвященных теме рыцарства, обнаруживает единую концепцию духовного спасения общества и человека. Она приобретает характер целостного вероучения, отливающегося в традиционные формы выражения религиозного сознания — заповедничество, молитвенное служение, ритуалы, — но во многом отличного от христианского миропонимания.

Прежде всего богочеловеческий идеал Христа подменяется рыцарским идеалом. Герои рыцарских романов становятся для Дон Кихота носителями высшей нравственности. Евангельскую заповедь «...будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5 : 48) герой заменяет стремлением подражать наиболее славным рыцарям, которые являют собой образец совершенства. «Скажите, кто целомудреннее и отважнее славного Амадиса Галльского? Кто благоразумнее Пальмерина Английского?..»⁴ Дон Кихот выводит свое понимание нравственного закона, который состоит в том, чтобы бороться против всякого зла и несправедливости. В его представлении рыцари вместо апостолов становятся законодателями моральных норм: «...их закон — меч, их юрисдикция — отвага, из уложение — собственная добрая воля» (I, 478). Рыцарские романы для Дон Кихота — это своего рода «евангелие

¹ Изложенные точки зрения представлены в следующих работах: *Castro A. El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, 1972; *Cascardi A. The bounds of reason: Cervantes, Dostoevsky, Flaubert*. New York, 1986; *Morón Ciralgo A. Nuevas meditaciones del Quijote*. Madrid, 1976; *Avalle-Arce J. B. Don Quijote como forma de vida*. Valencia, 1976; *Pappini G. Figuras humanas, relatos*. Madrid, 1976; *Serrano Plaja A. Realismo mágico en Cervantes*. Madrid, 1967.

² См.: *Maravall J. A. Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela, 1976.

³ См.: *Хейзинга Й. Осень средневековья*. М., 1988.

⁴ *Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский* / Пер. Н. М. Любимова. М., 1955. С. 478. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома римской цифрой и страницы — арабской.

от рыцарства», поэтому он и соблюдает обрядовые действия — принимает рыцарское крещение и молится Даме Сердца. Таким образом, обряд посвящения в рыцари он приравнивает к таинству святого крещения, а молитва Даме Сердца, представляющая собой изящное славословие, подобна религиозному преклонению. По этому поводу его оруженосец замечает, что так любить положено только «Господа Бога... любить ради него самого, не надеясь на воздаяние и не из страха быть наказанным» (I, 256). Поклонение Богу новоявленный рыцарь заменяет культом Дамы.

Дон Кихот ставит рыцарство выше монашеского служения: он отдает предпочтение мечу перед словом Божьим, перед усилиями тех, кто «в мирном, тихом и безмятежном своем житии молит Бога о заступлении беспомощных» (I, 115). По его представлению, рыцарь должен быть спасителем и заступником всех страждущих. «Выручать в бедах, помогать в нужде и утешать вдов лучше странствующих рыцарей никто не умеет» (II, 299). Путь спасения души, который указывал Христос в Нагорной проповеди, состоящий в нравственном самосовершенствовании и соблюдении заповедей, преобразуется Дон Кихотом в путь рыцарского служения, деятельной борьбы с несправедливостью и произволом: «Одни шествуют по широкому полю надутого честолюбия, другие идут путем рабской и низкой угодливости!.. я же, ведомый моею звездою, иду узкой тропою странствующего рыцарства» (II, 256). В этом высказывании в скрытой форме содержится парафраз изречения Христа: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими потому, что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7 : 13). «Узкая тропа», как и «тесные врата» в Евангелии, служат для Дон Кихота иносказательным обозначением пути спасения. Возрождая рыцарство как своеобразную религию земных дел, герой Сервантеса четко разграничивает задачи святых праведников и рыцарей: первые преследуют «цели божественные», вторые — призваны восстанавливать царство добра и справедливости в земной жизни, приближать грядущее земное царство — Золотой век.

Дон Кихоту важно заложить нравственные основы рыцарского образа жизни, которые он считает наиболее совершенными из всех, выработанных опытом человечества. Он предпринимает попытку «заново учредить во всем мире давно забытый рыцарский орден» (II, 25), воссоздавая ради этого игровую атмосферу бытия странствующего рыцаря, чтобы убедить в его целесообразности как можно большее число людей разных сословий. Сам же он пытается переделать себя по образу и подобию идеальных рыцарей из романов, т. е. достичь нравственного совершенства. Таким образом, предметом изображения в романе выступает процесс духов-

ного перерождения Дон Кихота: его путь от первоначального порыва завоевать мир с помощью своей идеи возрождения рыцарства к постепенному осознанию ее нереальности и бесплодности; этот процесс заканчивается для героя потерей интереса к жизни и угасанием духа творческой активности. Сквозь иронию условного рассказчика, внешний комизм ситуаций романа проступает его внутренний трагический смысл. Он обусловлен тем, что здесь запечатлен самый глубокий и мучительный кризис человеческого сознания — кризис его убеждений, его веры в осуществление идеи, оказавшейся утопией.

В лице Дон Кихота Сервантес создал новый тип героя, который условно можно назвать «утопическим». Основным критерием образа «утопического» героя выступает его способность к созданию целостного мировоззрения, заключающегося в знании «законов жизни», путей совершенствования мира. Главный конфликт здесь идеологический, он состоит во внутреннем противоборстве утопической идеи, завладевшей сознанием героя, и здравым смыслом, ведущим к постепенному прозрению и отказу от его замысла. Преимущество русской литературы XX в. с романом Сервантеса выразилась в восприятии и дальнейшем развитии концепции «утопического» героя.

В творчестве Л. Андреева воспроизводится донкихотский тип утопического мышления в сознании героев, создающих концепции индивидуального спасения от несовершенства мира. Эти концепции проявляются в двух диаметрально противоположных мировоззренческих позициях, связанных, с одной стороны, с культом безграничной свободы волеизъявления и, с другой — с культом тоталитарной несвободы.

Исходной точкой мировоззрения доктора медицины Керженцева (рассказ «Мысль») становится пережитое им однажды чувство отчуждения от идеала Христа. Отшатнувшись от религии, Керженцев творит свое представление об идеале. Считая весь человеческий мир с его системой ценностей враждебным по отношению к нему как к индивиду и достойным лишь презрения, андреевский герой находит высший смысл бытия в самом себе. Его идеалом становится собственный разум, мысль как сила, дающая иллюзию свободы. Ему безразлично нравственное содержание мысли, за которую он не несет ответственности ни перед Богом, ни перед собой. Сформировавшаяся у него идея подменяет собственно христианский идеал и является целостным миропредставлением, противостоящим общечеловеческим религиозно-нравственным ценностям: «Я ничего не знал и не знаю выше своей мысли, я боготворил ее... На вершину высокой горы вознесла она меня, и я видел, как глубоко внизу копошились людишки с их мелкими животными страстями, с их вечным страхом перед жизнью и смер-

тью, с их церквами, обеднями и молебнами».⁵ Отвергая христианские законы, андреевский герой утверждает свой закон индивидуалистического своеволия: «Царь над самим собой, я был царем и над миром» (1, 403).

С молодых лет шаг за шагом Керженцев воплощает в жизнь идеал свободной, ничем не связанной личности, осуществляя его через игру в сверхчеловека. Формой его взаимоотношений с миром становится двойственность, притворство, актерская импровизация. Сознательно преступая христианские заповеди (святоотчество у гроба отца, кража денег, злодейское убийство друга, попытка избежать наказания путем имитации сумасшествия), Керженцев убежден, что может безнаказанно творить зло. Однако, помимо его воли, рационалистическое сознание вступает в конфликт с нравственным началом личности, порождая нервно-психический сдвиг, граничащий с безумием. Это проявляется в галлюцинирующих образах, когда герою его собственные мысли начинают казаться таинственными и зловещими врагами. Безотчетный страх перед ними сменяется у Керженцева ощущением смертельной тоски, ставящей его на грань самоубийства и отражающей утрату безусловных ценностных ориентиров. В момент просветления герой Андреева ощущает себя Дон Кихотом, всю жизнь боровшимся с ветряными мельницами. Так, идеал индивидуалистического своеволия оказывается несостоятельным, иллюзорным, подрывающим духовные основы личности, как и тоталитарная мифология, связанная с идеей спасения через полное подавление индивидуальной свободы, нашедшая отражение в повести «Мои записки».

Герой повести, осужденный на пожизненное заключение за убийство, пытается обрести спасение от одиночества в создании собственной религии. Отвергая путь христианского покаяния и искупления вины, он оказывается в плену своей мысли о необходимости подавления личности человека для его же блага: «Я знаю истину. Я постиг мир! Я открыл великое начало целесообразности...» (3, 145). Эта истина — нигилистическое отрицание Бога и признание слепой власти роковой неизбежности, воплощенной в ограде тюремной решетки. Тюрьма становится в сознании героя высшим идеалом, образцом внутренней гармонии, согласованности и порядка. Воображение рисует ему картину нового тюремного рая: «И во сне я видел иную величественную тюрьму, и прекрасных тюремщиков с белыми крыльями за спиной, и главного начальника тюрьмы...» (3, 157).

⁵ Андреев Л. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 418. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома и страниц арабскими цифрами.

Представляя себя невинной жертвой рокового стечения обстоятельств, герой Андреева проникается мессианским сознанием через уподобление своей судьбы судьбе самого Христа: «...и как жертва, как Тот, Кто принял на Себя великий грех мира, Его великие страдания, я хочу указать людям путь» (3, 154). Перефразируя изречение Христа — «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные и Аз упокою вы», — новый «спаситель» собирает «паству» с целью утверждения своей утопической идеи благоденствия через установление системы тоталитарного миропорядка по строгой, математически выверенной формуле железной решетки. «Приидите ко мне вы все, ушедшие от той жизни: здесь, в тихой обители, под святым покровом железной решетки, у моего любвеобильного сердца вы найдете покой и отраду» (3, 145). Обращаясь к висящему на стене распятию и своему портрету, узник кощунственно провозглашает свой символ веры: «Верую и исповедую, что тюрьма наша бессмертна...» (3, 157).

Досрочно выйдя из тюрьмы, герой «Моих записок» начинает по-донкихотски сам воплощать свою безумную, утопическую идею в жизнь: строит собственную тюрьму, где доживает свой век в своеобразном тоталитарном раю — без потребностей, без творчества, без страданий под надзором строгого тюремщика. У героев Л. Андреева псевдорелигиозный характер утопизма выливается, таким образом, в антигуманистические формы, связанные с процессом отхода «рефлектирующей» интеллигенции от духовно-нравственных основ христианства.

Проникновение утопических идей в русскую простонародную среду, оторвавшуюся от традиционного православного христианского миропонимания в 20-е гг. XX в., изображено А. Платоновым в романе «Чевенгур». Очевидные интертекстуальные связи этого романа с «Дон Кихотом» Сервантеса способствуют более глубокому раскрытию природы мышления одного из ведущих героев — «рыцаря революции» Степана Копенкина. Наружность и поведение Копенкина, скачущего по просторам России на кобыле Пролетарская Сила без определенного маршрута, прямо соотносится у Платонова с «вечным» образом странствующего рыцаря из Ламанчи. Так же как Дон Кихот, он «с дуращим восторгом храбрости» бросается в атаку на предполагаемого или вымышленного врага, так же исполнен «трудной жалости» ко всем обездоленным и готовности истреблять враждебные силы. Структура сознания платоновского героя во многом соответствует донкихотской, поскольку в его образе мыслей причудливо возрождается средневековый рыцарский «гуманизм оружия», оправдывающий насилие во имя царства справедливости и грядущего счастья. Если для Дон Кихота рыцарство — верное средство возврата к Золотому веку, то для Копенкина верность революционному долгу — прямой путь в грядущий социализм.

Утопическая мифология Копенкина, по-своему имитирующая христианское вероучение и обрядность, создана автором также с проекцией на донкихотский тип мышления. В сознании обоих героев происходит трансформация образа Божия в образ, более соответствующий природе их идеала. Рыцарский идеализм Дон Кихота воплощается в единстве двух начал — мужского и женского: в образе совершенного рыцаря и его Дамы Сердца как вдохновляющей духовной силы. Для платоновского героя идеал революции олицетворен в единоначальном образе немецкой революционерки Розы Люксембург. Она приобретает для Копенкина значение божественного абсолюта, источника его веры, занимая первое место в его иерархии ценностей: «Роза Люксембург, Революция и затем конь».⁶ Революционная теория, изложенная в сочинениях Розы, это своего рода благая весть, наполняющая смыслом существование человека и ставящая перед ним конкретную жизненную задачу. «Роза Люксембург заранее и за всех продумала все — теперь остались одни подвиги вооруженной руки ради сокрушения видимого и невидимого врага» (с. 110). Отношение к Розе приобретает характер религиозного культа, в котором главное место отводится таинству причастия. Служа Революции, герой «причащается» к сокровенной тайне жизни Розы. Убийство Розы врагами имеет для него значение распятия, а история ее жизни приобретает значимость Евангелия.

Роза продолжает жить в революционной борьбе народа, подобно тому как Христос являет себя в деяниях христиан, в жизни церкви: «Копенкин считал революцию последним остатком тела Розы Люксембург» (с. 104). Он верит, что своими подвигами продлевает ее бытие. Окончательное же телесное воскресение Розы, по его убеждению, возможно только в грядущем царстве коммунизма. В сознании героя брезжит вера в то, что, откопав из могилы Розу, он увезет ее к себе «в революцию», в «летнюю страну социализма», где она «от дружеских сил человечества оживет и станет живою гражданкой» (с. 134). На Розу Степан переносит все традиционные формы религиозного благочестия.

Одежды ее так же дороги Копенкину, как верующему плащаница Христа: «...он снова предвидел, что вскоре доедет до другой страны и там поцелует мягкое платье Розы...» (с. 122). Неудержимое влечение к могиле Розы приобретает характер религиозного паломничества к святым местам. Изображение его Дамы Сердца на плакате, который Копенкин возит с собой, заменяет ему икону, мысленное же обращение к Розе — молитву. В сознании Копенкина происходит парадоксальная подмена веры в живого Бога верой

⁶ Платонов А. Чевенгур. Тула, 1989. С. 96. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках страницы.

в нетленность женского идеала, олицетворяющего собой Революцию. Так же верил и Дон Кихот в Дульсинею, как в образ вечной и чистой вдохновляющей красоты.

Оба героя готовы расправиться со всяким, кто не верит в идеальность предмета их поклонения. В эпизоде с толедскими купцами Дон Кихот бросается в бой за одно только непочтительное слово о Даме Сердца. Сходным образом ведет себя и Копенкин, хотя его действия приобретают еще более абсурдный характер: «Роза, — уговаривал свою душу Копенкин, — и подозрительно оглядывал какой-нибудь голый куст: так же ли он тоскует по Розе. Если не так, Копенкин подправлял к нему коня и ссекал куст саблей: если Роза тебе не нужна, то для иного не существуй — нужнее Розы ничего нет» (с. 97). Сервантесовскую модель отношения героя с мифической возлюбленной Платонов доводит до абсурда, предельно заостря пародийный ее смысл.

Выхолощенная, но возвышенная любовь Дон Кихота происходит не от подлинного, живого, сердечного чувства, а является следствием чистого умствования, потребностью в идеале. Поэтому так трагично для него «превращение» Дульсины в вульгарную женщину. Несмотря на последующие подвиги (победа над Рыцарем Леса и др.), дух идадьго угнетен утратой идеала красоты. Точно так же, когда в подсознании Копенкина воображаемый идеал Розы начинает меркнуть и она видится ему исхудалой роженицей, лежащей в гробу с изможденным лицом, он испытывает тоскливое, безрадостное чувство. Видение Розы во сне является намеком на иллюзорность «главной» идеи Копенкина: вынашиваемая Розой революционная мечта оказывается утопичной. Путем последовательных и болезненных столкновений с реальной жизнью автор приводит Копенкина к внутреннему разладу. Расчищая дорогу к социализму, Степан не видит благотворных перемен: революция оборачивается для героя голодом, разрухой, всеобщим отчуждением. «Коммунистический» город Чевенгур, в который он попадает, весьма далек от его представлений о социализме, как далек остров Баратария в «Дон Кихоте» от земли обетованной, а образ жизни рыцарского замка герцога — от идеала рыцарского служения. Подобно финалу рыцарской карьеры Дон Кихота, поверженного «неизвестным» рыцарем Белой Луны, Степан Копенкин выбит из седла превосходящим его по силе таинственным противником. Аллюзивный характер образа Копенкина указывает на единую псевдорелигиозную природу утопического сознания в человеческой психологии разных народов и разных эпох. Усмотрев в «вечном образе» Сервантеса сходство с современными ему «утопическими» героями, Платонов, художественно заострив и обозначив открывшийся ему мифологизм их мышления, закрепил эту преемственную связь в литературной аналогии.

В романе «Чевенгур» ведут свою родословную от Дон Кихота еще два героя — закованный в латы, оберегающий завоевания революции в «ревзаповеднике» комичный Пашинцев и трагический герой Саша Дванов, в котором сливаются воедино донкихотская мечтательность с чисто русской наивностью блаженного Иванушки, верящего в несказанные чудеса. Это своеобразная троица олицетворяет собой разные ипостаси русского утопизма — прекрасную мечту о будущем, почти религиозный фанатизм в достижении своей цели и неизбежное и болезненное столкновение донкихотской веры с правдой жизни. Само существование натур, чистых сердцем, благородных, готовых бескорыстно служить людям и мечтающих о лучшем, просветляет и одухотворяет жизнь, этим они и дороги как натуры действительно «положительно прекрасные». Однако именно для таких героев наиболее опасен соблазн мессианизма и преждевременной попытки пересоздания мира по своему представлению о нем. Двойственность авторской позиции Платонова проявляется в сочетании пародийно-сатирического отношения к своим героям с отношением лирико-романтическим, что, как в зеркале, отражает двуплановость субъектной организации «Дон Кихота» Сервантеса.

В. Е. Багно

ЛЮБОВЬ КАК БЕЗУМИЕ И БЕЗУМИЕ КАК ЛЮБОВЬ

(ДОН КИХОТ И РАМОН ЛЬЮЛЬ)

Аналогия между подвижничеством Рыцаря Печального Образа и религиозным подвижничеством, естественно, была замечена давно, но, как правило, выявлением частных параллелей вопрос и ограничивался. При этом для полноты картины необходимо свести в единое целое разговор о вымышленных персонажах мировой литературы, таких как князь Мышкин Достоевского, Савелий Туберозов Лескова, Насарин Гальдоса или Монсиньор Кихот Грэма Грина, с донкихотовским максимализмом отстаивающих свои религиозные убеждения, с постановкой вопроса о реальных «предвозвестниках» как сервантесовского героя, так и его *наследников по прямой*. Среди них одним из самых бесспорных, на мой взгляд, является Рамон Льюль (1232—1316) (или Раймунд Люллий, если придерживаться латинизированной формы его имени, которая, кстати говоря, была хорошо известна в России конца XVII и

XVIII столетий).¹ Тема донкихотов христианства давно попала в поле зрения исследователей.² Что же касается параллельных жизнеописаний Дон Кихота, с одной стороны, и его реальных «прототипов», с другой — то прежде всего, конечно, следует упомянуть книгу Унамуно «Житие Дон Кихота и Санчо», в которой проводятся многочисленные параллели между романной биографией ламанчского рыцаря и жизнью Христа. Неоднократно также усматривалась аналогия между *житием* Рыцаря Печального Образа и житийной стороной биографий Игнасио Лойолы и св. Тересы. К написанию параллельных биографий Дон Кихота и Рамона Льюля призывал Хайме Ферран.³ Я не ставлю перед собой такую задачу, однако останавлиюсь именно на этой последней теме.

Санчо как-то задает Дон Кихоту вопрос: «А теперь скажите: что доблестнее — воскресить мертвого или же убить великана?». Дон Кихот отвечает, что «доблестнее первое».⁴ Тем не менее из двух возможностей — быть святым или странствующим рыцарем — он выбрал вторую. Вместе с тем согласимся, что значение имеет не только то, чему он отдал предпочтение, но и сама *возможность выбора*. Дон Кихоты христианства — предшествовавшие ламанчскому рыцарю или унаследовавшие его максимализм, реальные или вымышленные, — выбрали первое. Возможность выбора подтверждает исходную, экзистенциальную близость обоих путей. Не случайно на этом смешении и построил Унамуно свою книгу «Житие Дон Кихота и Санчо».

Ключевым для параллельных жизнеописаний Дон Кихота и Рамона Льюля является мотив *ухода, обращения*, религиозного в одном случае и рыцарского — в другом. Обращения как границы между мирами и двумя жизнями, озарения, при добровольном отказе от прошлого и переходе к новой жизни как безумию любви. Причиной и в том, и в другом случае является неудовлетворен-

¹ См.: *Зубов В. П.* К истории русского ораторского искусства конца XVII—первой половины XVIII века: (Русская люллианская литература и ее назначение) // ТОДРЛ. М.; Л., 1960. Т. 16. С. 288—393; *Горфункель Д. К.* «Великая наука Раймунда Люллия» и ее читатели // XVIII век. Л., 1962. Сб. 5. С. 336—348; *Bagno V.* El lulismo ruso como fenómeno de cultura // *Studia Lulliana*. Palma de Mallorca, 1993. Vol. 33. N 88. P. 33—44.

² См., например, одну из последних работ на эту тему: *Ziolkowski E. J.* The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest. Pennsylvania, 1991. См. также: *Багно В. Е.* Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 350—371; *Bagno V.* Las inquietudes religiosas de los héroes de las novelas rusas y su huella en la obra galdosiana finisecular // *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios galdosianos* (1992). Las Palmas de Gran Canaria, 1995. С. 351—357.

³ *Ferrán J.* Ramon lo Foll y el Caballero de la Triste Figura // *Cervantes. Su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid, 1981. P. 1145—1149.

⁴ *Сервантес Сааведра М. де.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 2. С. 72.

ность собой и окружающим миром, недостаточно проникнутым любовью и потребностью в любви. Уход Рамона Льюля, во многом напоминающий последовавший значительно позже уход Алонсо Кихано Доброго, описан Льюлем в 12-й главке его мистической «Книги о Любящем и Возлюбленном»: «Обезумевший от любви, почему ты перестаешь быть самим собой, пренебрегаешь деньгами, отказываешься от соблазнов этого мира и живешь, окруженный всеобщим презрением? Ответил Любящий: Дабы заслужить заслуги моего возлюбленного, который людьми скорее незаслуженно нелюбим, чем любим и оценен по заслугам».⁵

Что же касается ухода Алонсо Кихано, «за свой нрав и обычай» прозванного Добрым, то он ушел еще и потому, что совесть его не позволяла, проповедуя высокие идеалы благородства и любви к ближнему, жить наперекор им, спокойно взирая на чинимые вокруг беззакония, и заниматься хозяйством, а досуг посвящать чтению. Именно неистовая любовь к людям, — как еще в 1900 г. подметил киевский профессор П. И. Житецкий, — заставляет испанского идадьо, старого, по тогдашним понятиям, и отнюдь не богатырских физических возможностей, уйти из дому, дабы искоренять всякого рода неправду в противоборстве со всевозможными случайностями и опасностями.⁶ Если бы уход Алонсо Кихано был мотивирован только его честолубием и маниакальностью, читатель не поверил бы затем в доброту Рыцаря Печального Образа, а последующее обогащение замысла воспринималось бы как искусственное.

Согласно легенде, в жизни Льюля до обращения был случай, когда он, преследуя прекрасную незнакомку, въехал на коне в церковь. Сам он в автобиографической книге «*Vida coetania*» столь резкий поворот в своей жизни, аналогичный обращению св. Павла, Августина Блаженного, Франциска Ассизского, Паскаля, объяснял посетившим его пять раз видением распятого Христа в то время, как он был занят сочинением любовного стихотворения, посвященного замужней женщине.⁷ Религиозное обращение Льюля произошло в 1263 г. Оставшуюся жизнь (а умер он в возрасте 84 лет) он посвятил религиозно-подвижнической и просветительской деятельности, то миссионерствуя в Тунисе и на Кипре, в Иерусалиме и Армении, то пытаясь увлечь своими грандиозными утопическими проектами папу, королей, профессоров Сорбонны или монахов доминиканского и францисканского монастырей. По удач-

⁵ Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. СПб., 1997. С. 6—7. (Сер. «Литературные памятники»).

⁶ См.: Житецкий П. И. Очерки по истории поэзии (гл. IX «Дон Кихот Ламанчский, роман Сервантеса»). Киев, 1900. С. 146.

⁷ См.: *Vida coetania* de Ramón Llull // Moll F. de B. Textos i estudis medievals. Montserrat, 1982. P. 5—7.

ной формулировке братьев Каррерас-и-Артау, философия Льюля — это «философия приобщенного», философия обращенного в христианство, стремящегося обращаться.⁸

Крайняя форма подвижничества — рыцарского, как в случае с Дон Кихотом, или религиозного, как в случае с Рамоном Льюлем, — облекается в формы юродства. Максимализм в юродстве и безумной любви к ближнему всегда бывает чреват непониманием, отторжением, издевательствами и побоями. «В своем аскетическом *вышнееестественном* поприятии тщеславия, — пишет А. М. Панченко, — древнерусский юродивый идет дальше, чем Франциск Ассизский, в известном смысле он смелее и последовательнее. Он не только покорно, безропотно, *с любовью* к мучителям терпит унижительные поношения — он постоянно провоцирует зрителей, прямо-таки вынуждает их бить его, швыряя в них камнями, грязью и нечистотами, оплевывая их, оскорбляя чувство благопристойности. Юродивый *задирает* публику, как масленичный дед, он вовлекает ее в действо, делая зрителей актерами».⁹ Агиографы часто пишут о том, что «нормальные» люди подвергают юродивых «укорению, и биению, и пханию». В «подвигах» мудрого безумца Дон Кихота и Рамона-безумца (Ramon lo foll) есть несомненный элемент юродства. Это тем более знаменательно, что католическая Европа не знала юродства как социального явления. Сервантес, как агиограф Дон Кихота, сделал (особенно в 1-й части) *укорение, биение и пхание* героя одним из лейтмотивов романа. В 281-й главке «Книги о Любящем и Возлюбленном» читаем: «Проповедуй, безумец, доноси до людей слова своего возлюбленного. Рыдай, постись! Оставил любящий мир и прославлял его везде, где сам находил хулу и обиду».¹⁰

Страстная и бескомпромиссная любовь подвижника — жертвенна и — в земном измерении — трагична. «Любовь, — согласно Н. Бердяеву, — трагична в этом мире и не допускает благоустройства, не подчиняется никаким нормам. Любовь сулит любящим гибель в этом мире, а не устройство жизни. И величайшее в любви, то, что сохраняет ее таинственную святость, это — отречение от всякой жизненной перспективы, жертва жизнью. Этой жертвы требует всякое творчество, требует жертвы и творческая любовь».¹¹

Вера — та же любовь. Страстная, экзальтированная вера или любовь всегда таила и таит в себе определенную опасность. Или она страстная — и тогда фанатичная и нетерпимая, со шлейфом

⁸ Carreras-y-Artau T., Carreras-y-Artau J. Historia de la Filosofía española. Madrid, 1939. Т. 1. Р. 635.

⁹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 30.

¹⁰ Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. С. 54.

¹¹ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 427.

сопутствующих особенностей и проявлений. Или она не-страстная, бес-страстная, и тогда она — не любовь. Однако в этом случае она толерантна и веротерпима. По счастью, эта крайняя закономерность вовсе не является общим законом. Однако она давно заставила обратить внимание на отличие любви естественной от любви экзальтированной, представляющее для нашей темы особый интерес. Строго говоря, в любой любви есть элемент экзальтированности, одержимости и экстаза. Цепочку «одержимость—заинтересованность—любовь» анализирует Ортега-и-Гассет в книге «Этюды о любви»: «Одержимый — это человек с ненормальными проявлениями заинтересованности. Почти все великие люди были одержимыми, только последствия их одержимости, их *навязчивой идеи* представляются нам полезными и достойными уважения <...> Итак, я убежден, что влюбленность — это проявление заинтересованности, ненормальное ее состояние, возникающее у нормального человека».¹² В любви к Богу, человечеству, ближнему, своей Прекрасной Даме все — Василий Блаженный, Рамон Льюль, Амадис Галльский или Дон Кихот — «блажили» и «блажат» по-своему и в разной степени одержимости.

Любовь естественная — это любовь современников Льюля, с недоверием относившихся к его грандиозным утопическим планам. Утопизм пронизывает все фантастические проекты майоркинского мыслителя. Он отразился в вынашиваемой им идее нового крестового похода, концепции объединения всех орденов в один, в его экуменистских надеждах, в его попытках создать метод, с помощью которого удастся обратиться к истинной вере всех еретиков и неверных, в его грандиозной доктрине — *Arg Magna*, способной дать ответы на все вопросы. Любовь естественная — это любовь купцов, которых Дон Кихот вынуждал признать, что, сколько бы ни было красавиц на свете, прекраснее всех ламанчская императрица Дульсинея Тобосская. Здравомыслящие купцы, не имея особого желания связываться с сумасшедшим, заявили ему, что охотно признали бы ее таковую, если бы он показал им ее саму либо на худой конец ее портрет. Любовь естественная — это также любовь Амадиса Галльского, Мрачного Красавца, который, будучи отвергнут Орианой, наложил на себя покаяние и удалился на Бедную Стремнину и которому Дон Кихот пытается подражать, безумствуя в горах Сьерра Морены.

Любовь экзальтированная, безумная — это любовь Рамона Льюля, который, несмотря на разочарования, на равнодушие пап и королей, монахов и мирян, на упрямое и необъяснимое с его точки зрения нежелание всех мусульман Средиземноморья пере-

¹² Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 378.

ходить в христианство, вновь и вновь бросался штурмовать неприступную крепость здравого смысла. Любовь экзальтированная — это столкновение воинствующе-идеалистического сознания с практическим, блестяще воплощенное в ответе сервантесовского героя купцам: «Если я вам ее покажу, — возразил Дон Кихот, — то что вам будет стоять засвидетельствовать непреложную истину? Все дело в том, чтобы, не видя, уверовать, засвидетельствовать, подтвердить и стать на защиту, а не то я вызову вас на бой, дерзкий и надменный сброд».¹³ Любовь экзальтированная — это любовь Рыцаря Печального Образа, весьма отличная от любви Мрачного Красавца и Неистового Роланда, как это тонко подметил Санчо: «Сдается мне, — сказал Санчо, — что вытворять все это рыцарей заставляла необходимость, что у них была причина каяться и валять дурака. Ну, а у вашей милости что за причина сходить с ума? Что, вас отвергла дама что ли или вы нашли следы и установили, что сеньора Дульсинея Тобосская резвилась с каким-нибудь мавром или христианином? — В том-то вся соль и есть, — отвечал Дон Кихот, — в этом-то и заключается необходимость задуманного мною предприятия. Кто из странствующих рыцарей по какой-либо причине сошел с ума, тот ни награды, ни благодарности не спрашивай. Весь фокус в том, чтобы помешаться без всякого повода и дать понять моей даме, что если я, здорово живешь, свихнулся, то что же будет, когда меня до этого доведут!».¹⁴

Если Дон Кихот унаследовал утопизм Льюля, то Льюль предвосхитил донкихотство. Слова Унамуну о Рыцаре Печального Образа — «„Утратил рассудок”. Нам во благо утратил, дабы явить нам вечный пример духовного великодушия. Разве достиг бы он такого героизма в здравом рассудке? На алтарь своего народа принес он величайшую из жертв: собственный рассудок. Его фантазия наполнилась прекрасными вымыслами, и он уверовал как в истину в то, что было всего лишь красотой. И уверовал верой, такой живою, так побуждавшей к деяниям, что решил действовать в соответствии с теми образами, что являло ему безумие, и чистотой своей веры претворил безумие в истину»¹⁵ — вполне могут быть переадресованы Рамону Льюлю. В то же время почти парафразой горьких слов Дон Кихота, обращенных к победившему его Рыцарю Белой Луны («Дульсинея Тобосская — самая прекрасная женщина на свете, а я самый несчастный рыцарь на свете, но мое бессилие не должно поколебать эту истину»¹⁶), звучат гордые слова Льюля, произнесенные им в пылу религиозного дис-

¹³ *Сервантес Сааведра М. де*. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 83.

¹⁴ Там же. С. 270.

¹⁵ *Унамуну М. де*. Житие Дон Кихота и Санчо. СПб., 2002. С. 25. (Сер. «Литературные памятники»).

¹⁶ *Сервантес Сааведра М. де*. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 534.

пути на одной из площадей Востока и занесенные в его «Vida Coetanea»: «Вера христиан истинна и благословенна, а мавританская секта — лжива и мерзопакостна; и я готов доказать это». ¹⁷

Параллельные жизнеописания как жанр предполагают не только доказательство сходства, но и выявление различий. Чрезмерности в любви обернулись безумием в случае Рамона Льюля. Очевиднейшее для всех безумие Дон Кихота объясняется его превосходящими пределы разумного добротой и любовью. Тем самым «любовь как безумие» и «безумие как любовь», подобно любым зеркальным отражениям, совпадают лишь отчасти. *Разумные безумства* ламанчского рыцаря далеко не всегда соотносятся прямо и непосредственно с *безумной разумностью* автора «Ars Magna», создателя «машины истины», суть которой сводилась к тому, чтобы, комбинируя в определенном порядке четко установленные ключевые понятия, прийти с помощью хитроумно разработанных таблиц, фигур и вращающихся кругов к очевидным для всех теологическим и философским выводам.

Дон Кихот, подобно Рамону-безумцу, блажил, плыл против течения, пытаясь достичь невозможного. Негативный опыт обоих со всей определенностью доказывает необходимость мудрого безумия, «самоизвольного мученичества» в противоборстве с «обьюродившим» миром. А. М. Панченко доказал, что между мнимым безумием юродивых и мнимой разумностью здравомыслящих людей, между «мудрой глупостью» и «глупой мудростью» существует несомненная связь. Первое с неизбежностью порождается вторым. ¹⁸ В «Книге о Любящем и Возлюбленном» читаем: «Безумец, если правду ты говоришь, будешь ты опозорен, измучен и предан людьми смерти. Ответил: Отсюда вытекает, что, если бы я лгал, люди меня бы превозносили, любили, обожали и почитали, и отторгнут я был бы от влюбленных в моего возлюбленного». ¹⁹

Предрасположенность небольшого числа людей в каждом поколении к безумной, испепеляющей любви издавна волновала человечество. Несомненным ответом на эту предрасположенность явились легенды о Ромео и Джульетте, Тристане и Изольде, Калисто и Мелибее. В этом мифе-предостережении, который, конечно же, един, несмотря на всю кажущуюся фабульную пестроту (не случайно финал любой из этих историй одинаково трагичен), проявился инстинкт самосохранения человечества, предостерегающий от чрезмерностей безумной любви, от разрушительности страсти. Максимализм в любви Льюля и Дон Кихота, отсутствие чувства меры в их страсти и в их «подвигах» никак иначе, как безумие,

¹⁷ См.: Vida coetanea de Ramón Llull. P. 17.

¹⁸ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 128.

¹⁹ Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. С. 49.

и не могли восприниматься людьми умеренно любящими и в меру любимыми.

Самое прямое отношение к нашей теме имеют слова апостола Павла из его 1-го послания к коринфянам: «Никто не обольщай самого себя: если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтоб быть мудрым» (1 Кор. 3 : 18). Настолько прямое, что является ее истоком и питательной средой.

Источник утопических проектов, безумных подвигов как Рамона Льюля, так и Рыцаря Печального Образа — любовная идеализация, их безумная любовь. Владимир Соловьев в книге «Смысл любви» сетовал на то, что «если тот типичный рыцарь (Рыцарь Бедный Пушкина. — В. Б.) до конца остался верен своему видению и как *безумец умер он*, то Дон Кихот от безумия перешел только к печальному и безнадежному разочарованию в своем идеале. Это разочарование Дон Кихота было завещанием рыцарства в новой Европе. Оно действует в нас и до сих пор. Любовная идеализация, переставши быть источником подвигов безумных, не вдохновляет ни к каким».²⁰ И все же Соловьев прав лишь отчасти. Дон Кихоты христианства, вымышленные или реальные, к которым и сам он принадлежал, опровергают тезис об унаследованности нами лишь разочарования Дон Кихота. Одержимая любовь утопистов и Дон Кихотов прошлого наследуется и будет наследоваться теми, кто сознательно, радостно и безумно берет на себя *ручательство за вещи невидимые*.²¹

²⁰ Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 518.

²¹ «Вера же есть доверие к тому, на что уповаем, ручательство за вещи невидимые» (Евр. 11 : 1). (Пер. И. М. Дьяконова).

А. А. Карпов

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» И МОТИВ «КНИЖНОГО СОЗНАНИЯ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

О повышенной «литературности» «Повестей Белкина» сказано немало. Исследователями цикла выявлены вероятные источники входящих в него произведений, охарактеризованы заключенные в нем литературные аллюзии, разнообразные типы взаимодействия и трансформации известных образов, мотивов, фабул. Своего рода общим местом в работах о пушкинском сборнике стала и констатация того, что мироощущение и поведение ряда его персонажей в заметной степени определяются их читательскими впечатления-

ми.¹ Однако фактически незамеченной осталась связь «Повестей Белкина» в этом отношении с целой литературной традицией — традицией произведений, так или иначе объединенных мотивом «олитературирования» жизни, образами героев, склонных видеть мир сквозь призму своего (пусть даже и минимального) читательского опыта, пытающихся непосредственно перенести книжные ситуации в действительность, порой не различающих границы между искусством и реальностью.

Думается, рассмотрение сборника в этом контексте позволило бы уточнить представления о его связях с современной и предшествующей литературой, дополнить существующие трактовки «Повестей», в новом ракурсе увидеть их уже отмеченные особенности.

К сожалению, подобная задача затрудняется неизученностью этой традиции на русском материале.² Отсутствует и общеупотребительный термин, который бы при этом использовался. Дело в том, что конкретные формы бытования мотива «книжного сознания» весьма разнообразны. Его структура складывается из трех основных элементов, вступающих в сложные отношения между собой: персонаж—литература—внешний мир.³ Основные типы этих взаимоотношений могут быть представлены в следующем виде.

1. Читательский опыт персонажа играет роль своего рода фильтра, влияющего на истолкование как объективного мира, так и собственных переживаний.

2. Этот же опыт может выступать и в качестве непроницаемого экрана, закрывающего картину реальности.

3. В каких-то случаях отгораживание от реальности имеет для героя осознанный и принципиальный характер ухода в область рожденных литературой фантазий.

¹ См., например: *Гиппиус В. В.* Повести Белкина // *Литературный критик*. 1937. Кн. 2. С. 45—47; *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 557—560; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1930-е годы (1830—1833). Л., 1974. С. 137—138, 143—144; *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 80—83, 122—132, 176—177, 223—225 и др.

² Ценная подборка связанных с этой проблемой фактов содержится в работе: *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1. Вып. 1 (XVIII век). С. 1—31. Тема чтения в прозе русских сентименталистов освещена в кн.: *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма: (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 156—189. См. также вступление к статье: *Lauer R.* Die literarische Folie in A.P. Cechovs frühen Drama «Platonov» // *Gelebte Literatur in der Literatur: Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs* / Hrsg. Th. Wolpers. Göttingen, 1986. S. 255—260.

³ Cp.: *Зуль* В. Begriff und Geschichte des Motivs «Gelebte Literatur in der Literatur»: Gemeinsamer Vorwort der Beiträger (Entwurf und Schlussfassung von Theodor Wolpers) // *Gelebte Literatur in der Literatur*. S. 12—19.

4. Предыдущим вариантам противоположны активное перенесение литературных схем во внешний мир, попытки разыгрывания литературных ролей и сюжетов.

Намеченную картину дополнительно усложняет то обстоятельство, что все упомянутые типы могут сочетаться между собой, а также быть абсолютно по-разному — сочувственно или негативно — освещены автором.

С подобным многообразием (а по существу перед нами некий мотивный комплекс) и связаны отмеченные терминологические затруднения. Очевидно, что, говоря просто о «теме чтения», мы никак не характеризуем существо изображаемого. Довольно невнятно звучит и используемое в немецком литературоведении понятие «*Gelebte Literatur*» («прожитая» или «пережитая» литература). Напротив, более привычное определение «безумие от книг», хотя и точно, но в своем прямом значении чрезмерно узко. Придание же ему максимально широкого метафорического смысла («безумие от книг» как любая обостренная реакция на прочитанное) вряд ли допустимо. Поэтому при описании отмеченного круга явлений и проблем более уместным представляется использовать формулу «книжное сознание».

* * *

Очевидно, что в европейских литературах (по крайней мере с момента появления «Дон Кихота» Сервантеса) тема чтения и вызванных им переживаний относится к категории «вечных». Так, в русской журналистике она широко обсуждается уже с середины XVIII столетия. Однако по-настоящему активная разработка этой темы начинается в России с 1780-х гг. Безусловно, это связано с распространением культуры сентиментализма, а затем и романтизма, с их стремлением к эстетизации повседневности, попытками построения жизни по литературным образцам, нередко звучащими призывами замкнуться в мире творческих фантазий, противопоставленных «низкой» действительности.

В дневниках, письмах, воспоминаниях, относящихся к той эпохе, встречаются разнообразные свидетельства того, какое исключительное значение имели «книжные» знания и переживания в духовном мире человека конца XVIII—начала XIX в. Как характерную черту сознания современника подобную «книжность» выделяет Шатобриан в своем «Гении христианства»,⁴ ему вторит в первоначальной редакции первой главы «Евгения Онегина» и Пушкин:

⁴ «...Обилие примеров, проходящих перед глазами, множество книг, трактующих о человеке и его чувствах, делают искушенным человека неопытного. Мы познаем разочарование, еще не изведав наслаждений; мы еще полны желаний, но

Нас пыл сердечный рано мучит.
Очаровательный обман,
Любви нас не природа учит,
А Сталь или Шатобриан.
Мы алчем жизнь узнать заране,
Мы узнаем ее в романе <...> (V, 428).⁵

В прозе русского сентиментализма складывается целостная система представлений о роли чтения в жизни, возникает ряд связанных с ней типовых ситуаций, повторяющихся подробностей, приемов характеристики персонажей,⁶ с некоторыми из них мы позднее сталкиваемся и в пушкинском творчестве. Это обязательное упоминание о круге чтения главного героя, эпизоды совместного чтения или обсуждения прочитанного и т. д. Литературные впечатления определяют строй мыслей и чувств героя сентименталистов, сам характер их выражения. Подготовленный к жизни чтением, он ищет и находит в реальности знакомые по книгам фигуры, пейзажи, ситуации. Его самооценки и впечатления опосредованы культурной традицией, окрашены литературными ассоциациями. Авторы и персонажи прочитанных книг воспринимаются им как учителя жизни, вызывают желание повторить их опыт, осуществить их идеалы. «Между тем, — признается преклоняющийся перед Руссо рассказчик повести В. Измайлова «Ростовское озеро» (1795), — сердце мое требовало решительного выбора: желало предмета, достойного любви своей. Образ новой Элоизы, прекраснейшего из всех существ, когда-либо воображением произведенных, обитал в душе моей и служил мне путеводителем в моем искании».⁷

Порой звучащие в сентименталистской прозе предостережения трезвомыслящих противников романов не берутся в расчет, дискредитируются как проявления душевной сухости: между природными человеческими свойствами и качествами, воспитанными чтением, здесь нет противоречий. Вместе с тем уже внутри сентиментализма начинает разрабатываться и тема испытания литературы жизнью, как это происходит в «Бедной Лизе» (1792) Н. М. Карамзина или же в «Молодом философе» (1803) В. Измайлова, где герой-идеалист обнаруживает разительное несоответствие между своими «романическими мечтаниями» и царящими в реальной жизни безнравственностью и коварством.

уже лишены иллюзий. Воображение богато, обильно и чудесно; существование скудно, сухо и безотраднo» (Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 153—154).

⁵ Здесь и далее произведения Пушкина цитируются по изд.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977—1979. Римская цифра указывает номер тома, арабская — номер страницы.

⁶ См.: *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма. С. 162—171.

⁷ Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 150.

Как непосредственный отклик на явления бытового и литературного сентиментализма примерно в те же годы появляется группа произведений, объединенных мотивом «безумия от книг», рожденных книжными увлечениями человеческих странностей. Если для сентиментализма разработка темы литературных переживаний — это форма самоосознания, то в русской, условно говоря, «донкихотиаде» конца XVIII—начала XIX в. с ней связано критическое освещение слабых сторон *чужой* литературы, непригодной в качестве объекта подражания или инструмента объяснения жизни, ироническое переосмысление ее особенностей, противопоставление ее обманам собственной правды о мире.

Один из первых героев, живущих в сфере далеких от реальности переживаний, появляется около 1790 г. в комедии Я. Б. Княжнина «Чудаки», хорошо известной Пушкину. Это, говоря словами автора, «весьма романический дворянин» Прият.⁸ В своем представлении об идеале он ориентируется на пастораль и эту пустую мечту предпочитает борьбе за подлинное счастье. В 1801 г. в комедии И. А. Крылова «Пирог» появляется фигура экзальтированной читательницы Маланьи Сысоевны Вспышкиной, сошедшей, по словам ее служанки, «с ума на романах и песенках».⁹

В антисентименталистской комедии А. А. Шаховского «Новый Стерн» (1805) мотив «безумия от книг» приобретает уже сюжетообразующий характер. Ее герой, граф Пронский, под влиянием прочитанных чувствительных сочинений теряет чувство реальности. Литературу сентиментализма он воспринимает как программу поведения: влюбляется в молодую крестьянку, в которой видит «трогательную пастушку», собирается сделаться земледельцем, вести простую добродетельную жизнь. Ложность этих планов беспощадно разоблачается автором.

По тематике, функции, полемическим приемам произведению Шаховского чрезвычайно близка комедия А. С. Грибоедова и П. А. Катенина «Студент» (1817), центральный персонаж которой, поэт Беневольский, также отличается неадекватным восприятием действительности. Ему свойственно стремление к «украшению» самых заурядных ситуаций путем их сведения к литературным

⁸ Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961. С. 430. (Большая серия «Библиотеки поэта»). Пользуясь случаем, отмечу возможную реминисценцию из «Чудаков» в начале 3-й главы «Евгения Онегина». Ср. диалог Прияты с его слугой Пролозом у Княжнина: «П р и я т. Семен! Коль жесткое название ушам! Не лучше ль Филемон, иль Тирсис, иль Арсам, Или хотя Аркас? П р о л а з. Опять ушел в эклогу!» (Там же. С. 472) и пушкинский диалог Ленского и Онегина: «Я модный свет ваш ненавижу; Милее мне домашний круг, Где я могу... — Опять эклога!» (V, 48).

⁹ Крылов И. А. Соч.: В 4 т. М., 1946. Т. 2. С. 384.

шаблонам. Беневольский мыслит готовыми образами, говорит цитатами, поэтическими фразеологизмами школы Батюшкова и Жуковского. Фабула «Студента» — это история непрерывных столкновений иллюзий Беневольского с подлинной реальностью, завершающаяся полным разрушением его воздушных замков.

Рядом с мечтателями и фантазерами в упомянутых произведениях присутствует еще одна важная категория действующих лиц. Это близкие авторам персонажи, стоящие на позиции здравого смысла. Среди них встречаются как просвещенные критики человеческих заблуждений, так и наивные реалисты, непосредственно воспринимающие происходящее. Простодушные реплики последних иронически освещают суждения книгоманов, и подобное столкновение двух стилей, перевод происходящего с условного книжного языка на язык житейской прозы становится одним из постоянных для этой линии литературы источников комизма. Другим характерным источником смешного является демонстрация несоответствий между литературными амплуа, в которых пытаются выступить герои, и их подлинной человеческой сутью. В случае Пронского это столкновение наносного демократизма и здорового чувства сословной гордости. В случае старухи Вспышкиной — несовпадение ее реального возраста, семейного положения с избранной ролью нежной красавицы, впечатлительной любительницы природы.

Сходные приемы разработки темы обнаруживаются и за пределами комедийного жанра. Так, на сопоставлении книжной лжемудрости и жизненного опыта, традиции строится басня И. А. Крылова «Огородник и философ» (1811). В стихотворном цикле Н. М. Языкова «Мой Апокалипсис» (1825) демонстрируется противоречие между истинными свойствами натуры лирического героя и принятой им на себя стереотипной ролью «идеального влюбленного».¹⁰ Конфликт нелепого проповедника немецкой философии помещика Левкоева с миром провинциальных невежд и его же споры с истинно просвещенным другом оказываются в центре повести К. П. Масальского «Дон Кихот XIX века» (1834).

Как видно, мотив «книжного сознания» ни в 1820-е, ни в 1830-е гг. не утрачивает для русских писателей своей привлекательности. Однако в его разработке наступает новый этап, характеризующийся большей сложностью и разнообразием трактовок. Если в «Пагубных последствиях необузданного воображения» (не позднее 1826 г.) Антония Погорельского чрезмерная увлеченность Алцеста «романическими сочинениями», неспособность отличить

¹⁰ Подробнее см.: *Карпов А.* «Поэзия» и «Правда» в любовной лирике Н. Языкова // Автоинтерпретация: Сб. статей / Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб., 1998. С. 53—65.

вымысел от действительности предстают симптомами губительной духовной болезни, то уже в «Перстне» (1831) И. А. Баратынского донкихотовский мотив смешения яви и рожденных литературой фантазий разрабатывается чрезвычайно сложно: позиция «здорового смысла» выглядит как примитивная, огрубляющая происходящее, в навеянных книгами фантазиях безумца открывается серьезное духовное содержание.¹¹

Изобретательно разрабатывают этот мотив О. М. Сомов в повести «Матушка и сынок» (1833), А. Ф. Вельтман в фольклорно-историческом романе «Кошей бессмертный, былина старого времени» (1833). О широте распространения свидетельствует его проникновение в «низовую» литературу, где мы встречаемся с ним в непосредственно ориентированных на донкихотовскую модель романах небезызвестного А. А. Орлова «Рыцарь Белого Филина...» (1830) и «Муромской Дон Кишот...» (1833).

Как видно из предпринятого (разумеется, далеко не полного) обзора, обращаясь к мотиву «книжного сознания», русские писатели решали самые разнообразные задачи. Часть из них привлекали главным образом литературно-полемиические или чисто комические возможности. Другие связывали с ним дидактический пафос, третьих интересовала перспектива постановки психологических и даже философских проблем. Но при всем разнообразии трактовок осознанные или невольные попытки героев подогнать свою жизнь под ранее усвоенные схемы, соотнести ее с собственным читательским опытом создавали известное напряжение в их отношениях с реальностью или даже представляли формой ухода от нее, а потому связанные с данным мотивом сочинения естественно входили в более широкий круг произведений, разрабатывающих проблемы столкновения действительности и фантазии, объективного мира и субъективных представлений о нем.

* * *

Мотивы «олитературирования» реальности, восприятия жизни сквозь литературу в той или иной степени присутствуют в целом ряде пушкинских произведений, среди которых «Повести Белкина» (1830) занимают особое положение. Так, данные мотивы отчетливо заметны уже в открывающей сборник повести «Выстрел». По признанию ее рассказчика — подполковника И. Л. П. — он «от природы» был наделен «романическим воображением» (VI, 60). Это свойство сближает его с некоторыми другими персонажами

¹¹ Подробнее см.: Карпов А. А. «Перстень» Баратынского и «Повести Белкина» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия профессора В. М. Марковича / Под ред. А. Б. Муратова, П. Е. Бухаркина. СПб., 1996. С. 171—185.

цикла. Эпитет «романический» в значении «склонный к необычному, исключительному в духе романов; свойственный героям романа»¹² используется здесь неоднократно: дважды в «Метели» применительно к Марье Гавриловне, дважды в связи с Лизой и один раз в связи с Алексеем в «Барышне-крестьянке». Как и им, подполковнику И. Л. П. присущи жажда эффектного, поиски в жизни героев и ситуаций, напоминающих литературные. Не раз отмечалось, что эти черты повествователя отчетливо проявляются в его отношении к Сильвио. Наблюдая Сильвио в обыденной, прозаической обстановке провинциального местечка, И. Л. П. тем не менее воспринимает его как романтического героя, стилизует его образ в духе байронической (в широком смысле) традиции, акцентируя привычные с этой точки зрения черты.¹³ Это проявляется в неоднократном и разнообразном подчеркивании уникальности Сильвио, его превосходства над окружающими, его загадочности, в использовании при его изображении приема контраста, в выделении таких традиционных для байронического героя особенностей внешнего вида и поведения, как мрачная бледность, сверкающий взгляд, язвительная усмешка и частая угрюмость. Характерны сравнение Сильвио с тигром, а также инфернальные ассоциации, которые вызывает у И. Л. П. поведение Сильвио во вполне бытовой ситуации: «Гости ушли; мы остались вдвоем, сели друг противу друга и молча закурили трубки. Сильвио был озабочен; не было уже и следов его судорожной веселости. Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий из рта, придавали ему вид настоящего дьявола» (VI, 61).

Подобная идентификация представлена в «Выстреле» одновременно и как неточная, и как небезосновательная. С одной стороны, она подсказана известной театральностью поведения самого Сильвио,¹⁴ ориентирующегося, правда, сразу на две не очень согласующиеся между собой литературные модели — демонического мстителя байронического толка и разгульного гусара в духе созданного Денисом Давыдовым образа.¹⁵ Но в то же время вряд ли

¹² См.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1959. Т. 3. С. 1042.

¹³ О байроновских приемах изображения центрального героя см.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 124—130. Ср. также: *Шмид В.* Проза Пушкина. С. 182.

¹⁴ См.: *Маркович В. М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 69.

¹⁵ Стоит отметить, что в рассказе И. Л. П. «гусарские» особенности поведения героя оказываются эстетически переосмыслены: естественно связанные между собой в системе давыдовского творчества размах, щедрость и аскетизм, незатейливость быта при «байроническом» прочтении контрастно противопоставляются друг другу как проявление необычности, даже загадочности: «жил он вместе и бедно и расточительно», «обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных солдатом, но шампанское лилось при том рекою» (VI, 58).

возможно видеть в поступках героя только позу, игру. Выбранные литературные маски не противоречат его истинной сути. Его незаурядность, его истинно романтическая мономания, захватившая его идея мщениия подлинны, хотя само предлагаемое Пушкиным истолкование этих свойств далеко от романтических канонов. Обманув сформированные традицией первоначальные ожидания И. Л. П., Сильвио тем не менее действительно оказывается «героем таинственной», хотя и отклоняющейся от литературных стереотипов «повести».

Ориентация на книжный опыт, попытки истолкования жизненных ситуаций путем их сведения к известным сюжетам характерны и для центрального героя «Станционного смотрителя». Уже в начале произведения читателю предлагается описание висящих в доме Самсона Вырина четырех немецких иллюстраций к новозаветной притче о блудном сыне: уход из родительского дома, порочное веселье, нищета и раскаяние, возвращение назад. На их значение для понимания повести еще в 1916 г. обратил внимание М. О. Гершензон, утверждавший, что усвоенная из этих картинок схема полностью определяет выринское истолкование истории его дочери, мешает герою адекватно воспринимать происходящее. Именно поэтому Вырин и после встреч с Дуней и Минским в Петербурге продолжает, вопреки очевидному, видеть в дочери лишь несчастную жертву обольстителя, уверенно предрекает ее грядущую гибель. «Так, как в этих картинках рассказана история блудного сына, — пишет Гершензон, — так верит смотритель, и потому, что он верит именно так, ему уже все вещи видятся в неверном свете. <...> такова его душевная почва, что она более всего восприимчива к банальным истинам».¹⁶

Однако в пушкинском тексте соотношение реальности и укоренившейся в человеческом сознании книжной по происхождению схемы предстает куда более сложным.¹⁷ Находясь в драматической ситуации, Самсон Вырин действительно ищет в Евангелии объяснение происходящего, рецепты поведения. Но и сами реальные обстоятельства накладывают отпечаток на его понимание новозаветного материала, который переосмысливается, «приспосабливается» героем к его собственной истории.

Очевидно, что висящие в доме смотрителя и отражающие массовое истолкование притчи о блудном сыне картинки в сущности модернизируют и упрощают ее. В восприятии же самого Вырина религиозный смысл евангельского сюжета окончательно вытесня-

¹⁶ Гершензон М. О. «Станционный смотритель» // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 126.

¹⁷ «Можно предположить, что картинки, висящие в доме смотрителя, влияют на его нравственные убеждения, но они отнюдь не подчиняют себе его сознание „тиранически“, — замечает В. Шмид (*Шмид В.* Проза Пушкина... С. 122).

ется чисто житейским: он предстает средоточием патриархальных представлений о возможности покоя и счастья лишь в лоне семьи и традиции, представлений о том, что невозвращение к ним означает падение и гибель. Однако и в этом виде притча о блудном сыне не предлагает Вырину-отцу никакого иного выхода из сложившейся ситуации, кроме пассивного ожидания беглянки. Видимо, этим объясняется то, что в сознании пушкинского героя она соединяется с другой, сопутствующей ей в той же главе пятнадцатой Евангелия от Луки притчей о потерянной овце, известной также и по Евангелию от Матфея как притча о заблудившейся овце, возвращенной пастухом в стадо: «Авось.., — надеется наблюдатель, отправляясь в Петербург, — приведу я домой заблудшую овечку мою» (VI, 94).

Кроме того, содержание обеих притч дополняется и корректируется представлениями Вырина о современной реальности и ее фатальных законах — представлениями внеличными и шаблонизированными, однако небеспочвенными. Воспринимая судьбу дочери под их знаком, Вырин считает безусловно невозможным ее долгое и прочное счастье с богачом Минским¹⁸ и вопреки конечному оптимизму новозаветных текстов с горькой уверенностью говорит о печальной участи Дуни как о чем-то неизбежном, уже свершившемся: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там *подержал и бросил*. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да в бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голюю кабацкой» (VI, 96).¹⁹

Таким образом, определяющая выринское восприятие схема в некотором смысле является итогом творчества, психологически объяснимой комбинацией различных «книжных» (и не только «книжных») элементов.

Совершенно особое в интересующем нас смысле положение занимает в пушкинском сборнике повесть «Гробовщик». Если персонажи «Выстрела», «Метели», «Барышни-крестьянки» представляют собой разновидности хорошо известного по описанной выше традиции типа «романического» человека, то герой «Гробовщика» контрастен им и может быть определен как человек «прозаический». И по своему душевному складу, и по своему культурному опыту Адриан Прохоров не только не настроен «олитературировать» действительность, но и абсолютно глух к ее наличному эстетическому и философскому потенциалу. Между тем потенциал этот совершенно реален, что неоднократно подчеркивается в повести. На возможность возвышенно-философского истолкования события

¹⁸ «...Отдайте мне ... бедную мою Дуню. Ведь вы натешились ею; не погубите ж ее понапрасну» (VI, 95).

¹⁹ Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой.

смерти, с которым непосредственно связана деятельность Прохорова, указывает уже взятый из оды Г. Р. Державина «Водопад» эпиграф:

Не зрим ли каждый день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?

Уникальность и вместе с тем парадоксальность занятий гробовщика, самого его существования, напрямую зависящего от чужих смертей, акцентированы репликами Готлиба Шульца и будочника Юрко, описанием абсурдно-комичной вывески мастерской Адриана, заставляющей видеть в ней своего рода место сообщения двух царств — живых и мертвых: «Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починяются старые» (VI, 81). Однако пушкинский герой более всего занят отстаиванием своей обыкновенности, рассматривая собственное ремесло как заурядное, находящееся в одном ряду с профессиями сапожника, будочника, портного...

Прозаическим отношением Адриана к происходящему окрашено и его фантастическое сновидение,²⁰ хотя сама ситуация столкновения человека с потусторонним миром так и подталкивает к восприятию ее в литературном ключе.

Антилитературный (точнее — внелитературный) характер этого сна особенно ощутим на фоне литературно окрашенных ночных ужасов героини «Метели» Марьи Гавриловны.²¹ Она видит себя бросаемой «в темное, бездонное подземелье» (VI, 71), которое вряд ли можно найти в русской провинциальной усадьбе, но которое легко обнаруживается в готическом романе; в ее грезах возникает образ умирающего возлюбленного, вызывающий ассоциации со знаменитым сюжетом о женихе-призраке.

Тема восприятия жизни сквозь литературу разрабатывается в «Метели» весьма разнообразно. При этом наиболее отчетливо просматривается ее связь с литературой «здорового смысла», представленной произведениями Княжнина, Крылова, Шаховского, Грибоедова и т. п. С самого начала перед нами возникают иронически освещенные образы героев-мечтателей, находящихся под сильнейшим воздействием прочитанного и пытающихся в своих переживаниях и поступках следовать за литературными персонажами. Искусственный, вычитанный и вместе с тем тривиальный характер этих переживаний подчеркивается буквально с первых строк: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бед-

²⁰ «...Это сон профессионала-гробовщика о своих клиентах» (*Гиппиус В. В.* Повести Белкина. С. 30).

²¹ Ср.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. С. 560.

ный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне. *Само по себе разумеется*, что молодой человек *пылал равною страстью*» (VI, 70). Отношения влюбленных (а вскоре обнаруживается, что Владимир также является усердным читателем, разделяющим вкусы Марьи Гавриловны) воспроизводят банальные схемы сентиментальных историй о любви разделенных имуществом неравенством или иными препятствиями молодых людей: тайные встречи, переписка, возникающая мысль о побеге... Происходящее имеет для героев характер игры, в которой наиболее эффектные эпизоды (например, решительного объяснения) могут быть повторены неоднократно: «Наши любовники ... *всякий день* видались наедине в сосновой роще или у старой часовни. Там они клялись друг другу в вечной любви, сетовали на судьбу и делали различные предположения» (VI, 70). Опираясь на знание не жизни, а определенного рода литературы, героини уверенно прогнозируют будущее, описывая его при помощи готовой сентименталистской фразеологии: «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее (Машу. — А. К.) предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, *конечно*, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им *непременно*: „Дети! Придите в наши объятия“» (VI, 71). Однако (и это также знакомо по упоминавшимся произведениям Шаховского, Грибоедова и т. д.) литературная схема не выдерживает первого же соприкосновения с подлинной действительностью: начавшийся в ночь побега снегопад разрушает все планы героев.

Очередная попытка осуществления эффектного литературного сценария предпринимается героиней «Метели» уже в конце повести, при появлении нового персонажа — Бурмина. Обращает на себя внимание сходство в этот момент положения Марьи Гавриловны как влюбленной и вместе с тем связанной узами брака женщины с ситуацией, в которой оказываются другие пушкинские героини — Татьяна в «Евгении Онегине», Маша Троекурова в «Дубровском». Очевидно, как и они, Марья Гавриловна намеревается в ответ на признание Бурмина сослаться на данные ею обеты и отказаться от возможного счастья. Однако в отличие от Татьяны, Маши Троекуровой (да и того же Бурмина) героиня «Метели», судя по всему, не ощущает драматизма возникшей коллизии. Ее занимает возможность разыграть эффектную сцену, в финале которой, можно догадаться, Бурмину должна быть предоставлена известная роль самоотверженного платонического влюбленного. Готовя объяснение, Марья Гавриловна выступает сразу в нескольких качествах — сценариста, режиссера, исполнительницы: «Бурмин нашел Марию Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, *настоящей героинею романа*.

После первых вопросов Марья Гавриловна нарочно перестала поддерживать разговор, усиливая таким образом взаимное замешательство, от которого можно было избавиться разве только внезапным и решительным объяснением. Так и случилось» (VI, 78—79). И вновь развитие событий полностью отменяет продуманный, казалось бы, сценарий. Объяснение, которое могло привести к разлуке влюбленных, завершается их счастливым соединением.

Подчеркивая «цитатный» характер слов и поступков своих героев, Пушкин вслед за предшественниками демонстрирует не только нежизненность их «романических» замыслов, но и комичное несоответствие между их субъективным восприятием происходящего и его объективной сущностью. Так, готовящаяся покинуть отчий дом Маша видит себя идеальной героиней чувствительного романа. Накануне бегства она обращается к родителям с письмом, в котором «прощалась с ними в самых трогательных выражениях, извиняла свой проступок неодолимою силою страсти и оканчивала тем, что блаженнейшею минутою жизни почтет она ту, когда позволено будет ей броситься к ногам дражайших ее родителей» (VI, 71). Вместе с тем она не упускает из виду и бытовую сторону предстоящего отъезда — укладывает вещи, увязывает белье и платье. Наконец миг расставания настает, якобы поглощенная «неодолимою страстию» практичная беглянка покидает родные стены: «Маша окуталась шалью, надела теплый капот, взяла в руки шкатулку свою и вышла на заднее крыльцо. *Служанка несла за нею два узла*» (VI, 72).

Как уже говорилось, одним из обычных приемов иронического освещения «книжного сознания» является его столкновение с сознанием наивно-реалистическим. Этот прием используется и в «Метели». Однако здесь практически отсутствует особая фигура здравого мыслящего комментатора речей и поступков главных действующих лиц. Литературное и бытовое вступают в соприкосновение в самом повествовании, колеблющемся между различными субъектными сферами, между «романической» и «прозаической» точками зрения на происходящее. Две контрастные манеры, два полярных видения событий порой соединяются в пределах одной фразы: «Само по себе разумеется, что молодой человек *пылал равною страстию* и что родители его любезной ... запретили дочери о нем думать, а его принимали *хуже, нежели отставного заседателя*» (VI, 70).

Вместе с тем соотношение искусства и действительности и здесь выглядит у Пушкина более сложным, нежели контрастное противопоставление лжи и правды, ненатурального и естественного. Как известно, экспозиция «Метели» насыщена указаниями на особую «закономерность» событий, составляющих историю любви Маши

и Владимира. Но если в начале и конце этого фрагмента подобные комментарии носят чисто иронический характер, подчеркивая книжное происхождение чувств и прогнозов героев (читала романы «и, *следственно*, была влюблена» (VI, 70), родители, «*конечно*, будут тронуты» и «*непременно*» простят любящих (VI, 71)), то в центральной его части дело усложняется, книжная псевдологика смыкается с логикой самой жизни. К примеру, замечание «Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию» (VI, 70) можно воспринять как указание и на то, что ответное чувство Владимира является литературным общим местом, и на то, что для молодого офицера более чем естественно было влюбиться «в стройную, бледную и семнадцатилетнюю» (VI, 70) соседку. Так же естественно — как возможный выход из непростой ситуации — в сознании влюбленных могла возникнуть и абсолютно тривиальная в литературном отношении идея бегства и тайного венчания. Но тем самым уже в экспозиции происходящее не сводится к одним только книжным истокам. Иронический ответ ложится не только на растиражированные схемы, но и на саму реальность, уже в который раз подталкивающую к банальным в литературном смысле решениям.

Парадоксальным на фоне описанной традиции выглядит и финальное разрушение задуманного Марьей Гавриловной спектакля: едва «выбравшись» из одного традиционного сюжета, герои немедленно оказываются персонажами другой, еще более эффектной, но вместе с тем и ненатуральной истории — истории любви не узнающих друг друга супругов.

В заключительной повести цикла — «Барышня-крестьянка» — мотив «ожившей» литературы по существу оказывается стержневым. Как и в «Метели», центральное положение занимают здесь образ воспитанной на романах юной провинциалки и история ее любви. В «Барышне-крестьянке» заключена и наиболее развернутая характеристика этого часто встречающегося у Пушкина и восходящего еще к сентиментализму женского типа: «<...> что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам» (VI, 100—101).

Разгоряченное книгами воображение возбуждает интерес провинциалок к Алексею Берестову, заставляет их видеть намеки на увлекательную тайну в весьма прозаических подробностях его жизни: «<...> причиной его нечувствительности полагали любовную связь. В самом деле, ходил по рукам список с адреса одного из его писем: *Акулине Петровне Курочкиной, в Москве, напротив Алексеевского монастыря, в доме медника Савельева, а вас по-*

корнейше прошу доставить письмо сие А. Н. Р.» (VI, 100. Курсив А. С. Пушкина. — А. К.).

Такое отношение провоцируется и самим Алексеем, примеривающим модную маску романтического героя: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново *в той губернии*. Барышни сходили по нем с ума» (VI, 101).

В повести неоднократно и различными способами демонстрируется полная неорганичность подобной роли для Алексея — в действительности румяного, жизнерадостного, доброго и наивного молодого человека. Тем не менее именно слухи о байронической позе Берестова вначале возбуждают любопытство героини. Лиза принимает попытку увидеть загадочного соседа. С этого момента в пушкинской повести начинают одновременно развиваться сразу несколько канонических, насквозь литературных сюжетов, в которые, на этот раз невольно, вовлекаются оба центральных персонажа.

Со стороны простодушного Алексея происходящее выглядит как сентименталистский сюжет о любви дворянина и простой девушки, в итоге завершающийся неожиданным раскрытием тайны ее благородного происхождения. Играющая роль крестьянки Лиза видит в тех же событиях историю любви юных представителей враждующих родов, явно преувеличивая — до книжной «ненависти» — существующую между их отцами комичную неприязнь. Объективно же герои вовлекаются и в еще один традиционный сюжет — сюжет об испытании обманутого жениха, известный Пушкину более всего по комедии Мариво «Игра любви и случая» (1730), в которой переодетая служанкой лукавая Сильвия добивается предложения руки и сердца от страстно влюбившегося в «простолудинку» благородного Доранта.

«Литературный» характер происходящего в известной мере осознается и переживается героями. Так, у Лизы возникает «темная, романическая» (по природе и происхождению) «надежда увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца» (VI, 108), подсказанная, вероятно, «Памелой» (1740) Ричардсона — настольной книгой ее английской гувернантки. Увлеченный мнимой Акулиной Алексей приходит к «романической» же «мысли жениться на крестьянке и жить своими трудами» (VI, 114).

Эти намерения близко напоминают планы героя «Нового Стерна» графа Пронского, также собирающегося жениться на дочери кузнеца, поселиться с нею в хижине. «Там, в час солнечного восхода, — мечтает Пронский, — буду пробуждать любезную, на руке друга покоящуюся; там буду с нею обрабатывать уголок земли или

стеречь барашков и овец».²² Заключенные в «Барышне-крестьянке» аллюзии на Шаховского не случайны, Пушкин прямо подсказывает сопоставление Алексея с Пронским. Однако это сравнение ведет не к отождествлению, а к дифференциации персонажей. Решение Алексея наивно и комично, но побуждения его искренни и благородны, чувства подлинны. Таким образом, «книжный» тип поведения и мировосприятия в известной мере реабилитируется Пушкиным. Герои «Барышни-крестьянки» существуют в близких им литературных амплуа естественно и достоверно. Парадоксально, но, вовлекаясь в литературную игру, они раскрепощаются, обнаруживают свои подлинные человеческие качества. Лиза проявляет свойственные ей живость, лукавство, изобретательность.²³ Сбросивший чуждую байроническую маску Алексей предстает в привлекательном для барышни-крестьянки облике «доброе и пылкое» (VI, 107) чистосердечного молодого человека.

Таким образом, разрабатывая в «Повестях Белкина» популярный мотив «книжного сознания», Пушкин сочетает разные варианты его истолкования, переосмысляя и синтезируя приемы, характерные для обеих ранее отмеченных полярных традиций. Искусство и действительность у него не сливаются, но и не отрицают друг друга, вступая в сложные и разнообразные отношения.

²² Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 749. (Большая серия «Библиотеки поэта»). Отмечено, что этот монолог Пронского восходит к «Путешествию в полуденную Россию» (1800) сентименталиста В. Измайлова (см.: Гозенпуд А. А. А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. С. 13).

²³ Ср.: «У Пушкина роли Лизы не обман, они <...> раскрывают многое в ее истинном существе» (Шмид В. Проза Пушкина... С. 248).

А. В. Коврова

РОМАН ХОСЕ ХИМЕНЕСА ЛОСАНО «УЧИТЕЛЬ УИДОБРО» И «ДОН КИХОТ» СЕРВАНТЕСА

Хосе Хименес Лосано (1930) — один из крупнейших писателей современной Испании. Получив юридическое и филологическое образование, Хименес Лосано выбрал карьеру журналиста и с 1962 до 1995 г. работал в газете «El Norte de Castilla», последние несколько лет главным редактором. Первый роман писатель опубликовал в 40 лет, в 1971 г. К литературному творчеству автор обратился после долгого изучения европейской и родной испанской истории, в результате которого он пришел к выводу о бессилии исторической науки сохранить истинную память о прошлом. Творчество писателя разнообразно в жанровом отношении. К настоя-

щему моменту опубликованы 20 романов, 5 сборников рассказов, 5 поэтических сборников, 4 книги интеллектуальных дневников и около 15 сборников эссе. Русскому читателю пока доступны только его рассказы.¹ Доминантой творчества Хименеса Лосано является глубокий и искренний интерес к «другому» и жизнь человека, соотносимая с историей всего человечества. Задача литературы, по мнению писателя, в том, чтобы показать другие миры, дать читателю возможность прожить другую жизнь. Писатель никогда сознательно не стремился к популярности, поэтому его имя стало известно широкой публике только в 2002 г., когда он стал лауреатом премии Сервантеса.

Безусловно, Сервантес оказал большое влияние на становление Хименеса Лосано как писателя. Автор помещает Сервантеса в ряд тех писателей и мыслителей, которых он называет своей духовной семьей (это св. Августин, Паскаль, Кьеркегор, Спиноза, В. Беньямин, С. Вейль, Шекспир, испанские мистики, Достоевский), и считает себя скромным продолжателем сервантесовской традиции в литературе. Следует полагать, что не существует ни одного испанского автора, для которого бы творчество Сервантеса не было бы одной из отправных точек их писательской траектории, однако каждый обращается к тому, что у Сервантеса является близким именно ему, и это, с нашей точки зрения, может служить важным моментом в понимании его собственного творчества.

Как любой испанец, Хименес Лосано познакомился с произведениями Сервантеса в средней школе. «Я очень рано прочитал „Назидательные новеллы“, а остальное только отрывками, отдельные сцены из „Дон Кихота“ и из „Персилеса“, целиком эти книги я прочитал позднее, но в детстве эти отрывки из Сервантеса, его персонажи, казалось, стояли у меня перед глазами и любая пещера могла быть пещерой Монтесиноса... С языком Сервантеса, таким ясным и простым, я встретился позднее, как и с его меланхолией, и с его иронией»,² — рассказывает Хименес Лосано в воображаемом интервью с испанской исследовательницей его творчества Аной Мартинес.

Хименесу Лосано близко то в мировоззрении Сервантеса, что принято называть «гуманизмом»: его представления о жизни, основанные на мужестве, любви и терпимости. Отношение к человеку является главной точкой пересечения художественных миров современного писателя и классика XVII в. Хименес Лосано считает, что писатель должен научиться воспринимать мир и человека как

¹ Хименес Лосано Х. Испанская опись. М., 2000.

² Martínez Martínez A. M. De «Un hombre manco que era escritor» y la conversación con su amigo // *Anthropos*. № 200: José Jiménez Lozano: Una narrativa y un pensamiento fieles a la memoria. 2003. P. 151. Перевод текстов Х. Хименеса Лосано здесь и далее мой. — А. К.

невыразимую и неизъяснимую загадку, которая не под силу психологии. В своем творчестве он делает объектом размышлений неотъемлемые качества человека и мира, все то, что выходит за рамки психологии отдельной личности. На церемонии вручения премии Сервантеса, самой престижной награды для пишущих на испанском языке, в благодарственной речи, обращенной согласно протоколу к королевской чете, Хименес Лосано говорит, что для него Сервантес «был и остается писателем, который ставил и ставит своих читателей в ситуацию, которую он сам определил следующими словами: „единственно важное для человека — осознавать, что у него есть душа“, — и это как раз то, что каждый из нас не хочет осознать, ибо, если безумие искренности воцарится в мире, что тогда останется от мира?».³ Писателя, или рассказчика историй, как любит говорить о себе Хименес Лосано, должен интересоваться прежде всего этот таинственный и трудно выразимый сюжет — то, что происходит в душе человека. Заметим, речь не идет о психологических романах, отражающих сложные и противоречивые движения души героев. Автор считает, что в том, что касается понимания человека, «психологам следовало бы держаться подальше, эта задача под силу не им, а таким людям, как Петрарка, С. Вейль или Достоевский».⁴ Хименес Лосано присоединяется к угасшей в XX в., но никогда не исчезавшей традиции литературы как светского богословия — недаром так значим для него Достоевский. Нет сомнений, что и «Дон Кихот», среди прочего, — богословский трактат. Душа человека — это дар Божий, и любое познание человеческой души, в том числе и через литературу, — способ познания Бога.

В романе «Учитель Уидобро» (1999) Хименес Лосано сознательно сосредоточивает читательское внимание на личности Сервантеса и на тексте «Дон Кихота», тонко вводя в текст своего романа косвенные их упоминания. Так, на той же странице, где говорится о рождении главного героя романа, мы узнаем, что учитель Идро (уменьшительное от полного имени главного героя Исидро), дон Аустреберто, во время «одной войны в Африке» попал в плен к маврам, а сам Идро сломал руку во время битвы при Лепанто, которую они с товарищами организовали в ближайшем пруду.⁵ На страницах романа появляется одорукий писатель и влюбленный рыцарь дон Алонсо. Герои встречаются в постоянных дворах и рассказывают друг другу истории, выполняющие функции вставных новелл в тексте романа. Все это так ясно, что позво-

³ Jiménez Lozano J. Discurso en la recepción del Premio Cervantes 2002 // Ibid. P. 103.

⁴ Una estancia holandesa: Conversación / José Jiménez Lozano y Gurutze Galparsoro. Barcelona, 1998. P. 109.

⁵ Jiménez Lozano J. Maestro Huidobro. Barcelona, 1999. P. 26.

ляет нам ставить вопрос о сравнении этих двух романов — во многих отношениях несопоставимых — с целью разгадать авторский замысел.

«Учитель Уидобро», который, по собственному признанию автора, занимает важное место в его творчестве, представляет собой рассказ о жизни главного героя, деревенского школьного учителя Исидро Уидобро. Действие происходит, казалось бы, во второй половине XX в. и начинается в больнице, где учитель умирает. Его ученики Беатрис, Косме и рассказчик отправляются в свою родную деревню, откуда родом и их учитель, чтобы подготовить похороны. Молодым людям хочется увековечить память о своем учителе, но они не знают, как это сделать, потому что сам он считает, что после смерти человека не должно остаться ничего, что бы о нем напоминало: он сжигал все свои рукописи сразу же, как только заканчивал их, и говорил своим ученикам, что не хочет ни некролога, ни надгробной плиты. Но ученики решают, что должна остаться память о его добрых делах, поэтому, приехав в деревню, они начинают расспрашивать ее жителей об Исидро Уидобро, а также рыться в библиотеке учителя, чтобы рассказать о его жизни. Исключительно важным для Хименеса Лосано оказывается тот факт, что текст, который мы читаем, представляет собой воспоминания односельчан главного героя и сведения, почерпнутые из документов покойного, т. е. автор представляет нам события так, как они произошли, ни на шаг не отступая от истины. Точно так же автор «Дон Кихота», разыскивающий в IX главе первого тома продолжение истории своего героя, которая неожиданно прервалась в разгар боя с бискайцем, пишет: «Кроме того, я полагал, что ... его история не может быть весьма древней, и пусть даже она и не записана, все равно она должна быть памятна односельчанам и всей ламанчской округе».⁶

Оговаривая источники выдуманной ими истории, как Сервантес, так и Хименес Лосано касаются вопроса о правдивости литературы, о доверии к литературе, что оказывается прямо связано с нарратологическими приемами. И испанскому классику, и нашему современнику важно, чтобы полностью вымышленная история была воспринята читателем, как реально произошедшая, т. е. истинная. Во второй книге интеллектуальных дневников Хименеса Лосано есть такая запись: «Когда я пишу, я стараюсь не врать... Особенно, когда сочиняю».⁷ Сервантес в прологе к своему бессмертному роману также выражает надежду, что «история Дон Кихота Ламанчского дойдет до тебя [читатель] без всяких обиня-

⁶ Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Дон Кихот Ламанчский / Пер. Н. Любимова. М., 1961. С. 115.

⁷ Jiménez Lozano J. Segundo abecedario. Barcelona, 1992. P. 86.

ков, во всей своей непосредственности...».⁸ Чтобы добиться этого, вместо ретроспективного рассказа от третьего лица нужно предоставить истории право творить саму себя на глазах у читателя. Дон Кихот, произнося: «Златокудрый Феб только еще распускал по лицу широкой и просторной земли светлые нити своих роскошных волос..., когда славный рыцарь Дон Кихот Ламанчский презрел негу пуховиков и, вскочив на славного своего коня Росинанта, пустился в путь по древней и знаменитой Монтельской равнине...»,⁹ — творит историю своих подвигов не в меньшей степени, чем Сервантес или один из вымышленных рассказчиков. У Хименеса Лосано история учителя Уидобро возникает на глазах у его учеников, которые лишь записали ее для читателя, из воспоминаний жителей его родной деревни Алопеки. Рассказчики, или составители данного текста, трижды появляются на страницах романа (в первой главе, в последней и в середине, в 15-й главе, которая называется «Документы»), чтобы напомнить читателю, что перед ним правдивая история, которая основывается на документах и сохранилась в памяти людей. Так, играя с фигурами рассказчиков, Хименес Лосано делает это именно в сервантесовской традиции.

В остальных главах (небольшой по объему роман разбит на 27 глав) контрастно применен романский нарративно-стилистический прием XX в.: здесь рассказчиками являются все и одновременно никто, поскольку текст почти полностью состоит из прямой и несобственно-прямой речи обитателей Алопеки. Используя многочисленные повторения, паузы, употребляя маркеры разговорной речи и специфическую лексику деревенских жителей, автор добивается того, что текст романа превращается в хор голосов, анонимных по большей части, рассказчиков, перекрывающий его собственный авторский голос. Все эти люди: священник Мосен Паскуаль, сеньора Агата, экономка учителя и тетя Беатрис, сеньора Эсперанса и многие другие, имена которых неизвестны, вспоминают учителя, и все вместе становятся автором его истории. Таким образом, история учителя Уидобро, а в сущности любая история — это то, что сохранилось в памяти людей. Тема памяти имеет в творчестве Хименеса Лосано первостепенное значение, не случайно именно «Память» озаглавил автор заключительную главу рассматриваемого романа. Память — это единственное, что остается после смерти учителя.

Образная система романов и рассказов Хименеса Лосано складывается из самых привычных и обычных вещей и предметов: дом, сад, часы на городской ратуше, рыночная площадь, церковь,

⁸ *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч. Т. 1. С. 46.

⁹ Там же. С. 65.

колодезный журавль, водяная мельница — с подобных описаний начинаются почти все романы автора. Стремясь передать тонкости душевной жизни, писатель пользуется образами, знакомыми каждому. Помимо того что многие из этих привычных вещей становятся символами, например дом, сад, колодец, ночь символизируют разные состояния человеческой души, вещи, материальная реальность важна для писателя еще и потому, что предметы хранят живую память о прошлом. Так испанский писатель использует прием, разработанный М. Прустом, но использует с иной целью, нежели Пруст. Если воспоминания французского классика сосредоточены вокруг личности писателя, то Хименес Лосано, напротив, стремится воскресить и спасти от забвения внешнюю по отношению к сознанию писателя реальность.¹⁰ Впрочем, присутствие авторского сознания зачастую и вовсе незаметно, так как текст представляет собой хор голосов рассказчиков.

Картина мира главного героя, как и каждого человека, складывается из привычных вещей, знакомых с детства, из людей, с которыми он сталкивается, и из историй, которые он слышал в своей жизни, в том числе из сказок и библейских историй, в нем соседствуют физическая реальность, миф, литература, фантазия и вымысел. Графический образ этого мира, или его карту (карты в старину называли *imago mundi*), мы находим на последней странице романа «Учитель Уидобро». Карта якобы нарисована Исидро Уидобро и найдена в архиве его учениками, что является одним из внелитературных подтверждений реальности рассказываемой истории. На этой карте нанесены его родная Алопека, соседние деревни, как реальные, так и вымышленные, Сеговия, железнодорожные пути, а также междуречье Тигра и Ефрата, где, как известно, находится земной рай и куда Идро с одноклассниками совершают свою первую в жизни экскурсию. Так же и у Сервантеса «реальный мир, окружающий Дон Кихота, и мир его фантазий и представлений были для него единым миром, который он постигал как реалист и рационалист».¹¹

В «Учителе Уидобро» человек соотносится не менее чем со всемирным бытийно-историческим процессом. Рассказчики считают, что, повествуя о жизни учителя, надо начать «раньше чем с начала», с истории сотворения мира, который станет миром маленького Идро, т. е. с основания деревни. Так, в начале романа читатель становится свидетелем основания Алопеки, а также труд-

¹⁰ Хименес Лосано видит свою задачу в том, чтобы воскресить прошлое «другого». Крупный исследователь творчества Хименеса Лосано Франсиско Хавьер Игеро определяет персонажей писателя словом «*anamnéticos*», т. е. забытые, а после воскрешенные персонажи, те, кто оказался вычеркнутым из официальной истории и кого способен воскресить лишь память рассказчика.

¹¹ Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 354.

ностей ее жителей при выборе названия. Подобно Г. Гарсии Маркесу с его Макондо, Хименес Лосано воссоздает в масштабах деревни историю всего человечества. Следующие две главы описывают дом учителя и генеалогическое дерево рода Уидобро, ведущего свое происхождение от Адама и Евы. В первых четырех главах мы знакомимся со взрослым учителем Уидобро, а в пятой главе странный гость предупреждает родителей Идро, что скоро у них родится сын; действительно, рождается мальчик, который становится главным героем романа. Читатель узнает, кем были родители и соседи Идро, чем ребенок болел в детстве, во что играл, как учился в школе, как потом уехал из деревни получать образование и познавать мир, как пережил гражданскую войну и побывал в Советском Союзе, как вернулся в Алопеку уже пожилым человеком и основал свою школу и как умер, окруженный своими учениками. В романе несколько уровней восприятия истории: это жизнь учителя, история его семьи, история Алопеки, история Испании XX в., история человечества. Осмысление истории XX в. занимает важное место в творчестве Хименеса Лосано. Следует отметить, что все эти уровни восприятия или точки зрения на историю присутствуют в большинстве романов Хименеса Лосано и характерной чертой его творчества является такое их взаиморасположение, которое делает их равнозначными. События жизни конкретного человека и «большая история» сосуществуют в одном времени и пространстве и являются абсолютно равноправными в художественном мире романа. Можно предположить, что таким образом Хименес Лосано подчеркивает ценность и важность жизни отдельного человека, присоединяясь в этом отношении к Толстому и Унамуно и противопоставляя свое понимание человеческой истории многочисленным концепциям философии истории, спорящим о субъекте исторического процесса, но не принимающим во внимание отдельного человека. В «Учителе Уидобро» философия истории автора находит наиболее полное выражение.

Перед нами роман-биография, который можно прочитать и как рассказ о человеке вообще, и как историю человечества. Хименес Лосано использует теологическую концепцию философии истории, восходящую еще к св. Августину, согласно которой, как известно, человеческая история началась с грехопадения и закончится вторым пришествием и Страшным Судом. Пользуясь библейской параллелью, можно сказать, что детство человека — это рай, из которого он оказывается изгнан и который тщетно пытается обрести вновь всю последующую жизнь. Изгнание из рая становится определяющим моментом жизни человека и всей мировой истории. Главный герой романа всю жизнь посвящает поискам потерянного рая — того парка, где побывал на экскурсии в детстве. Вновь обрести рай при жизни ему не удастся, но он находит его

следы, встречает козопасающего единорогов, и заезжает в гости к сеньору Спинозе, который показывает своему другу то место, где когда-то текли Тигр и река. Во всяком случае, находятся неоспоримые доказательства того, что рай был. Будет ли он снова? Перед отъездом в последнее путешествие в главе «Сикстинская капелла» учитель Уидобро суждает со священником, какой сюжет больше подойдет для росписи церкви: рай или Страшный Суд. Художник-эфиоп, с которым встречается учитель, чтобы заказать ему фреску для церкви Ангелов, говорит, что райского парка уже нет, но о нем осталась память, и добавляет, что «когда он его нарисует, он снова будет существовать». ¹² Получается, что в силах человека — по крайней мере в силах художника (или писателя) — оказывается возродить рай.

Так в рамках романа пролагается жизнь человека от рождения до смерти и одновременно человеческая история от основания мира, обретения и потери земного рая до Страшного Суда. Можно сказать, что двумя основными литературными источниками романа «Учитель Уидобро» являются Библия и «Дон Кихот». Параллель библейского и повседневного бытия является основополагающей для художественного мира романа. Автор рассказывает историю человека, соотнося ее с событиями мировой истории, таким образом, что жизнь отдельного человека не растворяется в океане мировой истории, а мировая история отражается, повторяется и бесконечно проживается вновь в каждой новой человеческой жизни. Хименес Лосано, как нам кажется, стремится показать, что главное в мире — это человек, его душа, его радости и горести; и что они не слишком меняются с течением времени, что «человек и его загадка остаются теми же, от Ура до нас...». ¹³

«Учитель Уидобро» — один из романов о человеке и одновременно о человечестве, подобно многим другим романам XX в., за которыми стоит «Дон Кихот» Сервантеса, — история сумасшедшего идалго и книга о бескорыстной борьбе человека за истину и справедливость. Исидро Уидобро тоже «немножко сумасшедший», поскольку всю жизнь ищет потерянный рай. Хименес Лосано часто делает сумасшедших и блаженных героями своих произведений. Кстати, именно блаженного (*l'idiot du village*) ставит в центр картины мира Симона Вейль (1909—1943), французский философ, оказавшая решающее влияние на формирование философских и эстетических взглядов Хименеса Лосано. Для нее критерием оценки писательского гения (в отличие от таланта) была способность отображать несчастья подобных людей. К гениальным произведе-

¹² Jiménez Lozano J. Maestro Huidobro. P. 112.

¹³ Хименес Лосано Х. Толстовский призыв // Лев Толстой и судьбы человечества на пороге третьего тысячелетия: Ярославские встречи 1996—1998. Тула, 1999. С. 18.

ниям она относит «Илиаду», драмы Софокла, «Короля Лира» Шекспира, «Федру» Расина и евангельские повествования о Страстях Христовых, Лосано включает в этот недлинный список Сервантеса и сам стремится принадлежать к этой традиции.¹⁴ Сумасшедшие, блаженные, юродивые — не такие, как все, поэтому мир не понимает их и не принимает, смеется над ними, как все смеется над Дон Кихотом и его подвигами, но в итоге мир прислушивается к тому, что они могут сказать, потому что эти люди знают другую, отличную от общепринятой, правду о человеке и о мире и не боятся высказать ее.

В истории учителя Уидобро реальное сосуществует с чудесным: генеалогическое дерево приносит плоды, в Алопеке живет единорог, встречаются говорящие животные, учитель Уидобро пытается научить попугая строчкам из I эклоги Гарсиласо, а кукла, которую зовут Фридрих Барбаросса, смеется и исполняет желания. Словом, все, как и должно быть в мире, увиденном глазами ребенка. Читатель не сразу замечает, где проходит граница между детским восприятием чудесного и фантастическим и нереальным во взрослом мире, поскольку в художественном мире Хименеса Лосано четкой границы нет. Художественное пространство романа также фантастически искажено. Дело в том, что некоторые герои романа не боятся сами определять свой образ мира, пусть он и кажется кому-то смешным или странным. Они, подобно Дон Кихоту, живут в том мире, в который верят, в мире, где реальность и фантазия неразрывно слиты. Например, на карте учителя Уидобро не только реальные Сеговия, Аревало и Сан Бауделио де Берланга сосуществуют с междуречьем Тигра и Ефрата, но еще и Париж оказывается на западе от Испании. Учитель Уидобро предупреждает петухов о том, что пришло утро и пора кукарекать и, перемещаясь на муле по Испании 70-х гг. XX в., оказывается то в гостях у Спинозы, то в Аль-Андалус X в.

Для понимания романа требуется особая, нелинейная, концепция времени и пространства, «неэвклидова» концепция, которую предлагал Ф. М. Достоевский для понимания глубинного смысла своих романов. Как пишет М. М. Бахтин применительно к романам Достоевского, только в таком времени и пространстве может происходить взаимодействие полноправных сознаний.¹⁵ В романах Хименеса Лосано такой хронотоп обеспечивает сосуществование и равноправие разных уровней осмысления человеческой истории, о которых говорилось выше. Ярким примером «неэвклидова» хронотопа и одновременно главным ключом к библейской

¹⁴ *Jiménez Lozano J.* El narrador y sus historias: Lecciones en la Residencia. Madrid, 2003. P. 23—24.

¹⁵ *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. М., 2002. С. 199.

составляющей образной системы романа может служить экскурсия в муниципальный парк Исола, которую совершают Идро с одноклассниками. Поезд, который должен был привести детей в парк Ла Гранха, свернул на «мертвую» линию, заблудился и остановился на странной станции, где их встретил сеньор Вергилий, начальник станции и одновременно туристический гид, который пообещал им провести незабываемую экскурсию по земному раю, но вначале он должен отвезти письмо влюбленному рыцарю дону Алонсо, который ежедневно получал любовные письма, и это было единственным смыслом его жизни. Так, случайно, дети оказываются в раю в компании Вергилия и Дон Кихота. Став взрослым, учитель Уидобро будет пытаться снова попасть в это место, но ему это не удастся. Как и Дон Кихот, Идро трижды выезжает из своей деревни. Из своего последнего путешествия он возвращается, не найдя рая, но убедившись, что «мир очень красив».¹⁶

Если М. М. Бахтин использовал музыкальный термин «полифония» как метафору для обозначения особенностей романной поэтики Достоевского, то в случае Лосано уместна аналогия с живописью. Можно сказать, что испанский писатель описывает мир не с одной фиксированной (часто авторской) точки зрения, а широко использует возможности перспективы, давая описания событий с разных (внешних и внутренних) точек зрения. Мы уже отмечали, что текст романа «Учитель Уидобро» складывается из хора голосов. При этом ни один из голосов, ни одна из этих точек зрения не является доминирующей, не заслоняет собой другие, художественная ткань романа создается из лоскутков, которые представляют собой миры различных персонажей, и в каждой из этих маленьких картин можно увидеть весь мир. Герои Лосано обычно не имеют своего слова о мире, да автор и не очень-то доверяет словам, поэтому, вместо того чтобы говорить за своих персонажей, он показывает мир их глазами, описывает его так, как видят его герои, самые простые, часто неграмотные люди, и это во многом определяет образную систему его произведений. Можно сказать, что многомерность художественного мира Хименеса Лосано представляет собой слияние различных картин мира, т. е. его мир «поливизуален», подобно тому как мир Достоевского полифоничен, а в «Дон Кихоте» Сервантеса реальность устроена сложно и многослойно.¹⁷ Романное целое, построенное немонологически, выглядит независимым от авторской воли. Это означает, что в подобных романах не существует единой и единственной истины, навязанной извне. Поэтому, если подходить к такому роману с мо-

¹⁶ *Jiménez Lozano J. Maestro Huidobro. P. 110.*

¹⁷ См. об этом: *Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 86—111.*

нологических позиций, может показаться, что он распадается на отдельные куски.

С «неэвклидовой» геометрией читатель сталкивается одновременно с главным героем на школьном уроке. «На геометрии обычно все молчали, смотря во все глаза на доску, особенно когда, объяснив про параллельные прямые, которые никогда не пересекаются, он (учитель Дон Аустреберто. — *А. К.*) говорил: „Но они пересекаются, пересекаются; они пересекаются в бесконечности“, — и добавлял: — „как это видно, когда едешь на поезде“».¹⁸ Здесь мы снова видим стремление автора показать самые сложные для понимания феномены через самые простые и привычные образы, через предметы материального мира, знакомые каждому, что наполняет тексты автора выпуклыми, зримыми деталями, делая их доступными пониманию любого читателя. В этом эпизоде можно отметить явную переключку с идеями Симоны Вейль о школьном образовании, что имеет прямое отношение к рассматриваемому роману, так как герой романа — учитель и главное дело его жизни — это создание школы нового типа, где он не навязывал знания, вырванные из контекста, а следовал платоновскому методу, согласно которому душа человека обладает изначальным знанием, и его нужно только вспомнить. Симона Вейль считает, что Ренессанс отделил культуру образованной элиты от национальных корней, и если мыслители Возрождения еще погружали культуру в греческую традицию, то в современном обществе связь с греческой традицией утеряна, замены же ей не нашлось. «В наши дни человек может принадлежать к так называемым просвещенным кругам, не имея, с одной стороны, никакого понимания человеческого предназначения, а с другой стороны, не зная, что не все созвездия видны в любое время года»,¹⁹ — пишет С. Вейль. Дети, получая образование, оказываются вырваны из окружающего их мира, для них солнце, о котором им говорили на уроке, никак не связано с солнцем, которое они видят на небе. Подобное образование вредно, так как лишает человека корней, а укоренение — одна из наиболее важных потребностей человеческой души, согласно философии С. Вейль. В романе Сервантеса фигурой, воплощающей национальные корни и народную традицию, является, безусловно, Санчо. У Хименеса Лосано идея укорененности обыгрывается по-иному. Мы уже отмечали, что рассказчики в романе Хименеса Лосано, прежде чем перейти к судьбе главного героя, подробно останавливаются на истории его семьи, его родословной, даже истории Алопеки. Воплощением идей С. Вейль может служить и школа, где учился сам Исидро Уидобро, где Дон Ауст-

¹⁸ *Jiménez Lozano J.* Maestro Huidobro. P. 27.

¹⁹ *Вейль С.* Укоренение. Письмо клирику. Киев: Дух і Літера, 2000. С. 63.

реберто, который, напомним, тоже соотнесен с Сервантесом, поскольку побывал в плену у мавров, в доступной и игровой манере объясняет детям грамматику и географию и тут же прививает хорошие манеры, а на следующий день рассказывает библейскую историю Ионы и переходит к изучению китов. Таким образом дети получают не отрывочные знания, неприменимые на практике, а цельную картину мира, включающую в себя вопросы о смысле человеческого бытия, хотя и не всегда — ответы.

Как уже отмечалось, большую роль в романе Хименеса Лосано играет сервантесовский мотив соотношения реального и вымышленного в литературе. Ключевой в этом плане является глава «Приют палача», в которой Хименес Лосано в предельно ясной и живой форме размышляет о роли писателя в мире и о значении литературы. Возвращаясь домой из своего последнего путешествия, учитель Уидобро попадает на постоялый двор под названием «Приют палача», где одним из постояльцев оказывается однорукий, как сам Сервантес, писатель, который потерял тетради с написанной им историей, когда выходил из поезда, в то время как один из «авторов» «Дон Кихота» покупает в Толедо тетради с рукописью арабского историка Сида Амета Бененхели, в которых содержится продолжение истории Дон Кихота. Заметим, что прием найденного манускрипта используется также в других романах Хименеса Лосано, таких как «Сан Бенито» (1972), «Параболы и притчи равви Исаака Бен Иегуды (1325 — 1402)» (1985) и «Мудехарильо» (1992). Однорукий писатель путешествует в поисках своих тетрадей с потерянной историей и никак не может их найти.

« — А вдруг здесь?! — говорил он.

Учитель Уидобро спросил у писателя, что написано в этих тетрадях и писатель ответил:

— О, это так грустно!

Он уже не мог рассказать эту историю так, как она случилась, потому что теперь ему было не найти тех слов, которыми он ее записал и которыми она была рассказана, чтобы затронуть сердца людей. Единственное, что он мог сказать им, — это имена героев: Паоло и Франческа.

— Надо же! — воскликнула хозяйка постоялого двора. — Прямо как они!

— Кто они? — спросил писатель.

— Ну они... те... из истории про палача.

И тогда старуха начала рассказывать историю палача, самую грустную историю в мире». ²⁰

Начиная с «Дон Кихота» любой большой роман содержит размышления о литературе и о роли писателя, и «Учитель Уидоб-

²⁰ *Jiménez Lozano J. Maestro Huidobro. P. 116.*

ро» — не исключение. В лосановском монологе расстроенного потерей своего текста писателя ставятся два важных вопроса. Первый — как связаны «реальная» жизнь и литература и что первично? Писатель теряет свою историю и вновь обретает ее на постоялом дворе, когда ее рассказывает хозяйка. История живет и без писателя, история значит больше, чем писатель, ее записавший, — так отвечает на этот вопрос Хименес Лосано, который отводит писателю роль средневекового хуглара и считает, что задача писателя выполнена, если ему удалось создать между реальностью и читателем тончайшую, почти невидимую перегородку. Такая концепция творчества роднит его, если говорить о XX в., с Антонио Мачадо и Т. С. Элиотом. Все написанное он не считает своей заслугой. «Ты пишешь свое имя на книгах об этих историях, но со страхом и с дрожью, чтобы не солгать и не обмануть тех, кто думает или может подумать, что это твоя работа; ты, однако, только говоришь: „Я узнал вот такие новости, вот, что случилось“». ²¹ Такая самооценка писателя возвращает нас к самым истокам европейской прозы. Ведь именно подобные «новости» о событиях частной жизни, произошедших совсем недавно где-нибудь в соседнем квартале, и получили название новелл, вначале они носили устный характер, затем стали записываться, позднее, у Боккаччо, новеллы превратились в литературный жанр, и наконец, объединение их в циклы в европейской литературе XIV—XVI вв. сделало возможным создание «Дон Кихота».

Дон Кихот — первый в мировой литературе герой, который смотрит на жизнь глазами литературы. Несмотря на то что по мере чтения романа параллели между хитроумным идалго и учителем Уидобро становятся все более очевидными, соотношение героя и литературы не одно и то же у Сервантеса и у Хименеса Лосано. Если Дон Кихот видит жизнь сквозь литературу, руководствуясь в своих поступках нормами рыцарских романов, то Исидро Уидобро относится к литературе гораздо более осторожно. С одной стороны, он владелец большой библиотеки, где книги расставлены по полкам с учетом их «предмета, размера, цвета и эффекта, производимого на душу читателя», и хранятся под семью замками, «потому что тогда ходили слухи, что в Испании часто крали книги, говорили о каких-то специальных преступниках». ²² (Так, прибегая к эзопову языку, Хименес Лосано затрагивает проблему франкистской цензуры). С другой стороны, на протяжении всего романа главный герой ничего не читает, предпочитая работать в саду, наблюдать за звездами и учить детей. Кроме того, учитель Уидоб-

²¹ *Jiménez Lozano J.* Por qué se escribe // Jose Jiménez Lozano. Premio nacional de las Letras Españolas 1992. Madrid, 1994. P. 21.

²² *Jiménez Lozano J.* Maestro Huidobro. P. 94.

ро сам что-то пишет, но сжигает все свои рукописи, так же, кстати, поступает и реальный автор «Учителя Уидобро», считая, что не стоит создавать архивы: Хименес Лосано либо публикует вещи, либо сжигает их. Можно предположить, что для учителя Уидобро литература — несомненная ценность и он считает ее важным источником знаний о мире, но в отличие от Дон Кихота не единственно возможным.

Второй вопрос, который ставит пред нами история однорукого писателя, чисто писательский, металитературный: «Как найти нужные слова, чтобы описать радость, горе, отчаяние — саму жизнь человека?». Сложности адекватного выражения знакомы каждому, у писателя же задача еще сложнее, поскольку он старается не столько рационально отобразить в тексте мысль, сколько сделать текст процессом познания. При этом по отношению к читателю текст суггестивен и способен рассказать о том, что происходит в человеческой душе, о том, что неявно, скрыто, нематериально.

Интересно, что Хименес Лосано придерживается не «темного», а «ясного» стиля. Он пытается облечь эти смыслы в плоть слов самых простых и понятных каждому. В этом отношении в прологе к истории хитроумного идадьго, где некий друг советует Сервантесу, как мы помним, позаботиться «о том, чтобы все слова ваши были понятны, пристойны и правильно расположены, чтобы каждое предложение и каждый ваш период, затейливый и полнозвучный, с наивозможной и доступной вам простотою и живостью передавали то, что вы хотите сказать...»,²³ можно видеть не столько неоклассицизм испанского Ренессанса, сколько «ясный» стиль предельной суггестии. Точные, уместные слова, говорящие с душой читателя, — такую задачу ставит себе и Хосе Хименес Лосано. Язык литературы стремится описать ту первичную, нематериальную реальность, которая не может быть названа прямо, поэтому самые простые бытовые вещи становятся частью сложной образной системы. Смысл (мысль, переживание, событие) первичен по отношению к слову, считает Хименес Лосано, но, если один человек, владеющий этим смыслом, не найдет нужные, верные слова, другой так и не сможет его понять, смысл, существующий для одного, не будет существовать для другого. Для писателя этим другим является читатель, который должен стать сопричастным переживаниям героев. Такая творческая задача — определяющий фактор для понимания поэтики Хименеса Лосано. Если человек хочет рассказать о том, что трудно передать словами, он прибегает к образам, сравнениям, символам, реже к метафорам, а чаще молчит, не умея подобрать нужное слово, — точно так же ведут себя и герои Лосано. События в его романах никогда не раз-

²³ *Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч. Т. 1. С. 45.*

ворачиваются линейно, история всегда рассказывается с многочисленными повторениями, отступлениями и паузами. Смыслы его произведений складываются зачастую не из слов героев, а из их недомолвок, улыбок, молчания. Смысл угадывается не сразу, и только при очень внимательном прочтении и сопереживании героям постепенно вырисовывается целое.

Читателю «Учителя Уидобро», как и читателю «Дон Кихота», приходится самому решать, где реальность, где вымысел, где миф, где литература. Что действительно реально? В чем истина? Вправду ли сумасшедший, повторяющий: «А все-таки она вертится!», сошел с ума, или его дети держат его в сумасшедшем доме, чтобы завладеть наследством? (Такая вставная новелла есть и у Сервантеса, и у Лосано). Эта размытость, проблематичность границ реального и фантастического всесторонне была обыграна в «Дон Кихоте». Племянница Дон Кихота убеждает его, что рыцарские романы — это выдумка, а он беспокоится: «Что сказал бы сеньор Амадис, если бы он это услышал?». ²⁴ С другой стороны, ключница совершенно серьезно интересуется, есть ли рыцари при дворе короля и почему бы Дон Кихоту не превратиться из странствующего рыцаря в придворного. А перед разбором библиотеки предлагает окропить комнату святой водой, «а то еще кто-нибудь из волшебников, которые прячутся в этих книгах, заколдуют нас в отместку за то, что мы собираемся сжить их со света». ²⁵ Остается непонятным, где в «Дон Кихоте» проходит грань между реальностью и литературой. В LIX главе второго тома Дон Кихот встречается с читателями первого тома и обсуждает с ними недостатки поддельного продолжения Авельянеды. Дон Херонимо и дон Хуан рассказывают, что в книге Авельянеды главный герой участвовал в турнире в Сарагосе, и Дон Кихот принимает решение не ездить в Сарагосу, а поехать в Барселону, чтобы таким образом доказать правдивость того продолжения истории, которое читатель держит в руках. Писатель стремится убедить читателя, что созданная им история — реальность, а не вымысел. Цель этого приема — создать свою реальность и поверить в нее, и тогда эта вымышленная реальность станет реальной. Так Дон Кихот создает свою биографию: он верит, что он странствующий рыцарь, который борется с мировой несправедливостью, и тут же находится летописец, описавший его приключения и издавший первый том, и читатель уже сомневается, стоит ли читать «Дон Кихота» только как историю сумасшедшего идадьго. К тому же во втором томе уже не очень понятно, кто более не в себе — Дон Кихот или те, кто ему подыгрывает и над ним издевается. В этом, по мнению Хименеса Лоса-

²⁴ *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч. Т. 2: Дон Кихот Ламанчский. С. 53.

²⁵ Там же. Т. 1. С. 91.

но, приемника сервантесовской традиции, основная задача писателя: рассказать историю так, чтобы она ожила, стала реальной, оживить прошлое, сделать его полноправной частью настоящей картины мира человека. Так художник-эфиоп в романе «Учитель Уидобро» уверен, что если он хорошо нарисует рай, то рай снова будет существовать.

Равным образом герои романа Хименеса Лосано настолько реальны, что позволяют себе обсуждать автора того текста, частью которого они являются. Подобно «Дон Кихоту», роман «Учитель Уидобро» включает в себя сцену разбора библиотеки, в которой Хименес Лосано демонстративно прибегает к сюжетной цитате из Сервантеса. В романе Сервантеса среди книг Дон Кихота священник и цирюльник находят «Галатею» Сервантеса, которой дают сдержанную, но лестную оценку. В библиотеке учителя Уидобро священник находит «Сару из Ура», роман самого Хименеса Лосано, изданный в 1989 г., после чего следует диалог:

« — Хорошая книга, как часто спасала она стариков от старости и воскрешала умерших! — заметил Мосен Паскуаль.

И добавил:

— Если бы она могла также спасти ее автора!

— Разве он умер? — спросил учитель Уидобро.

— Нет, но он стар и иногда впадает в меланхолию.

— Бедный! — сказал учитель Уидобро.

— Да, — ответил Мосен Паскуаль. — Но стоит отложить эту книгу, чтобы она продолжала звенеть.

И он положил ее на книгу Спинозы». ²⁶

Поэтику «Дон Кихота» напоминает и установка писателя рассказывать о самых трагических вещах с мужественной улыбкой, с презрением к боли. В романе Хименеса Лосано в главе «Спекулянты» описываются послевоенные голодные времена, когда половина страны умирала с голоду, а другая половина продавала хлеб втридорога, наживаясь на несчастье ближнего. Жители Алопеки не спекулировали продовольствием, но они изобретали новые, неудобные для еды формы лапши и клали камни в фасоль, чтобы есть медленно, а следовательно, не есть лишнего, выдумывали разные способы избежать чувства голода, сэкономить еду и дрова, и, как замечает дон Асклепий, врач Алопеки, «от недоедания и стольких ухищрений ради еды у некоторых высохли мозги». ²⁷ У многих также случались видения и галлюцинации, но стоило их один раз накормить, и видения прекращались. Конечно, это смех сквозь слезы. Ироничное использование автором знаменитой фразы из «Дон Кихота»: «И вот, от недосыпания и чрез-

²⁶ Jiménez Lozano J. Maestro Huidobro. P. 93—94.

²⁷ Ibid. P. 79—80.

мерного чтения мозга его высохли, и он совсем рехнулся»²⁸ и заслоняет, и подчеркивает трагичность ситуации. Хименес Лосано смеется, чтобы не рыдать над несчастьем своих героев, как часто поступал и Сервантес. Юмор дает автору тот угол зрения, который позволяет показывать самые неприглядные стороны реальности, заглядывать в самые темные уголки человеческой души. Хименес Лосано придает большое значение иронии, видя в ней неотъемлемую составляющую свободы человека, его ума. Кроме того, для него ирония — это еще и способ противопоставить себя господствующим представлениям о мире, единой навязываемой истине, которым пользуются многие герои Хименеса Лосано, например сестры Акунья в главе «Дочки полковника». Они учат Идро, что человек не должен поступать против совести. Эти же сестры, Клеменсия и Констансия, станут главными героинями романа Хименеса Лосано «Две сеньоры», где их противостояние власти станет еще более явным, а их позиции еще более непримиримыми.

Исидро Уидобро, как и многим героям Хименеса Лосано, свойственны черты Рыцаря Печального Образа, борца с мировой несправедливостью. Заметим, что для Хименеса Лосано мир несправедлив изначально, и зло в нем неизбежно, так как человек грешен по своей природе. Эта идея проиллюстрирована в романе «Учитель Уидобро» сценой воровства золотых яблок, позаимствованной автором из «Исповеди» св. Августина. Дети воруют яблоки не потому, что хотят есть, а из удовольствия совершить грех. Мир литературных произведений Хименеса Лосано строится вокруг несчастья и несправедливости, бороться с которой невозможно, потому что зло — онтологическая составляющая мира. Однако, несмотря на всю безнадежность этой затеи, в романах испанского автора находятся герои, которые борются за то, во что верят. Этим персонажам не нравится существующий мир, они занимают активную позицию в жизни, не идут против своих внутренних убеждений и стараются быть свободными, пусть даже в очень небольшом пространстве, но уж в этом пространстве не отступают ни на пядь, и им удается осуществить задуманное, удастся изменить мир в пространстве романа. В этом их отличие от Дон Кихота, который оказывается побежденным господствующими представлениями в лице Самсона Карраско. Многие персонажи Хименеса Лосано способны любить и сострадать ближнему, и им удастся сделать мир чуть лучше хотя бы в рамках своей семьи или своего города. Таков главный герой романа, которого, кстати, исключили из школы за то, что он «слишком выделялся». Его дела не выглядят вели-

²⁸ *Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский* / Пер. под ред. Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова. Л.: Academia, 1929. С. 30—31.

кими, но они остаются в памяти жителей Алопеки, как например школа, которую он открывает, вернее, «Академия для бесед», где дети могут задавать любые вопросы.

В сцене смерти главного героя Хименес Лосано обыгрывает еще один сервантесовский мотив — хорошо известный мотив ложной смерти. Читатель так до конца и не понимает, умер учитель Уидобро, этот современный Дон Кихот, или нет. В начале романа, когда ученики приезжают в Алопеку, звонят колокола по учителю Уидобро, но оказывается, что он всего лишь спит, и лишь когда ученики возвращаются в город, в больницу к главному герою приходит дама, одетая в белое, с которой он познакомился в своем последнем путешествии. Видимо, эта дама — его смерть. Так и Дон Кихот умирает в конце первого тома, но автор воскрешает его во втором, а затем в конце второго тома засыпает Дон Кихот, а через несколько часов просыпается уже Алонсо Кихано, которому и суждено умереть, потому что самому Дон Кихоту суждена долгая жизнь. Сервантес, видимо, осознает, что создал образ героя, который переживет его самого. Испытав горечь поражения и разочарования в рамках романа, Дон Кихот обретает бессмертие. Мотив ложной смерти героя тесно связан с темой бессмертия. Писатель продолжает жить в своих героях, в том, что он создал, как каждый человек продолжает жить в памяти тех, кто его знал. Тема памяти, воскрешения забытого прошлого, как мы отметили, является ключевой для творчества Хименеса Лосано.

Итак, мы видим, что Хименес Лосано, подобно Сервантесу, стремится убедить читателя в правдивости вымышленной, нередко фантастической и неправдоподобной, истории при помощи серии нарратологических приемов и сложно организованной романной реальности; вслед за Сервантесом Хименес Лосано видит задачу писателя в том, чтобы быть точным и доступным читателю в передаче человеческих переживаний, а говоря о самых трагичных вещах, широко использует иронию, заставляя героев и читателя смеяться, чтобы не плакать. Образ главного героя романа обогащен литературными ассоциациями, прежде всего чертами, связанными с Мигелем де Сервантесом и с его бессмертным героем. Учитель Уидобро, подобно Дон Кихоту, умирает, разочаровавшись в деле своей жизни, и так же обретает славу после смерти. Для Хименеса Лосано история донкихотства продолжается, а фигура Исидро Уидобро — это попытка создать образ современного Дон Кихота, образ человека, безусловно более скромного, но в то же время человека, достойно прожившего жизнь в сложном XX в., человека, который не только хочет, но и умеет творить добро, пусть и в масштабах своей деревни, а не в масштабах человечества. Хименес Лосано считает, что постмодерн ставит задачу показать современным «странствующим рыцарям», что происходит, когда они

помогают страждущим: мир не изменить, более того — что ему лучше остаться таким, какой он есть. Писатель стремится противопоставить этой постмодернистской концепции мира и литературы благородное безумие своей гуманистической концепции в традиции Сервантеса, Эразма Роттердамского, Луиса Вивеса, Томаса Мора, в которой есть место свободе человеческого ума, своей собственной картине мира и, главное, бескорыстной и деятельной любви к ближнему. Вводя самого Сервантеса и его героя в мир своего романа, автор хочет доказать, что Дон Кихот — это не миф и не пережиток прошлого, что «однорукий писатель» вполне может жить в соседнем доме, а среди наших соседей, скорее всего, найдется не один Дон Кихот. Он пытается показать, что и в наше время есть люди, которые борются за то, во что верят. Хименес Лосано убежден, что в современной испанской культуре Дон Кихот стал символом, лишенным всякого смысла и, следовательно, используемым в самых различных целях, даже в предвыборных компаниях испанских политиков, а Сервантес, так превозносимый формально, на самом деле — писатель, который оказывает меньше всего реального влияния на современную литературу и мировоззрение современного испанского общества.

В романе «Учитель Уидобро» писатель следует своему принципу оживить историю, лишить ее схематичности, сделать так, чтобы она заговорила, чтобы ей было что сказать читателю. Диалог с читателем — вот что важно Хименесу Лосано. Он стремится к тому, чтобы прочитанная история стала частью картины мира читателя. Неважно, какую историю рассказывает автор в своих романах: пересказывает заново истории библейских персонажей, рассказывает о гражданской войне, о жизни обычных, вроде бы ничем не примечательных, людей или о тех, кто делает большую политику, — важно, чтобы он, по примеру Сервантеса, нашел те правдивые и точные слова, которые заставят читателя прожить рассказываемую историю как свою собственную. В романе «Учитель Уидобро» Хименесу Лосано это удастся. События романа Сервантеса оживают, перестают быть пустой эмблемой, которой стал для испанской современности Дон Кихот, они становятся органичной частью жизни учителя Уидобро, и таким образом стирается грань между литературой и человеческой жизнью, что в свою очередь позволяет читателю поверить в жизнь литературного героя Исидро Уидобро, как в саму реальность, прожить его жизнь как свою собственную, провести массу параллелей между жизнью учителя и своей жизнью в том, что касается правды человеческого сердца, движений души, общих для всех людей.

СОМНЕНИЯ И ВЕРА САНЧО ПАНСЫ
В ТРАКТОВКЕ МИГЕЛЯ ДЕ УНАМУНО

«Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно» вышло в свет в 1905 г. — через 300 лет после появления первой части «Дон Кихота» Сервантеса, но, как не раз отмечал сам автор «Жития», его книга совсем не юбилейного характера. Несомненно, однако, что для Унамуно важно было выступить со своим толкованием «Дон Кихота» именно в год общенациональных пышных торжеств, посвященных трехсотлетию юбилею: как указывают историки испанской литературы, «эта памятная дата отмечает рубеж между двумя формами литературной критики и даже между двумя представлениями о том, что есть литературное произведение. Позитивистская точка зрения на творчество, опиравшаяся на документальное обоснование критических суждений, уступает место субъективному прочтению, при котором читатель проецирует на текст свое представление о нем. Две эти формы восприятия „Дон Кихота“ характеризуют, с одной стороны, книги М. Менендеса-и-Пелайо, Ф. Наварро Ледесмы, а с другой — Унамуно и Асорина. Официальные празднества, ознаменовавшие юбилей, представляли собой уже архаичную „постбарочную“ форму, которой противостоял воинственный призыв Унамуно отвоевать гробницу Дон Кихота».¹

Творческое наследие испанского «будоражителя душ» составляют произведения разножанровые, не похожие друг на друга, но «Житие Дон Кихота и Санчо», пожалуй, выделяется в этом ряду как самое характерное для Унамуно и самое необычное — в истории мировой литературы и литературной критики у него нет точных аналогов. Невозможно однозначно определить жанр, в котором написано «Житие». Это не роман, не философский трактат, не критический очерк и не церковное житие в обычном смысле слова. Структурно книга Унамуно почти полностью повторяет роман Сервантеса: она состоит из пролога и двух частей, главы в которых названы так же, как в «Дон Кихоте», и каждая глава «Жития» является комментарием к событиям, описанным в соответствующей главе романа Сервантеса.² Этим, собственно, и исчерпывается сходство двух произведений: события и образы сервантесовских героев получают в толковании Унамуно совершенно

¹ Historia de literatura española. Madrid, 1998. Siglo XIX (II). P. XXVI—XXVII.

² При этом эпизоды и главы, не дающие повода для заинтересованного комментария, Унамуно опускает.

иное наполнение. Автор «Жития» сам устанавливает пределы тех вольностей в отношении романа Сервантеса, которые он имеет право допустить, не греша против истины: «В том, что касается фактов <...> следует неукоснительно придерживаться сервантесовского текста», но все оценки и суждения представляют собой «свободное толкование летописца», которое имеет ценность «лишь как личное утверждение этого последнего, характеризующее его с чисто человеческой стороны».³ Унамуно таким образом дарует себе право не соглашаться с Сервантесом и по-своему толковать жизнь Дон Кихота и Санчо.

Такое право, несомненно, есть у Унамуно, как есть оно у любого читателя бессмертного романа, — но не вопреки, а благодаря тексту Сервантеса. Одна из интереснейших черт «Дон Кихота» как раз и состоит в его способности порождать все новые и новые интерпретации, оставаясь при этом на высоте своей исключительности. Как известно, роман изначально создавался на пересечении различных жанров, но не принадлежал целиком ни к одному из них. Образы главных героев романа поразительно многогранны и не сводимы к какому-либо литературному канону. Америко Кастро писал, что «в отличие от персонажей плутовского романа или комедии плаща и шпаги, где характер персонажа целиком определяется его ролью, Дон Кихот обладает внутренней свободой, презрением к обстоятельствам, будь то даже обстоятельства рыцарские, и может, если захочет, расстаться и с ореолом мифа, который он на себя взвалил».⁴ В романе находится место и мифу, но не как истине в последней инстанции, а как объекту игры.

Внутри системы персонажей «Дон Кихота» не существует единой точки зрения на реальность — герои равноправны в утверждении своих мнений о мире. Кастро обращает внимание на это замечательное достижение писателя на фоне господствующего в Испании начала XVII в. единственного мнения, единого взгляда на мир.⁵ Позиция автора также не совпадает с позициями персонажей, но и не вступает в конфликт с ними; пользуясь терминологией М. М. Бахтина, можно говорить о «вненаходимости» Сервантеса своим героям, когда писателю удастся «не соглашаться с героем, а видеть его всего в полноте настоящего и любоваться им».⁶

Унамуно ставит в «Житии Дон Кихота и Санчо» совершенно особую задачу. Здесь фигура Дон Кихота рассматривается как идей-

³ Унамуно М. *de*. Житие Дон Кихота и Санчо, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуно. СПб., 2002. С. 134. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию в тексте статьи с указанием в скобках номера страницы.

⁴ Castro A. *Nacia Cervantes*. Madrid, 1967. P. 275—277.

⁵ Castro A. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, 1972. P. 85.

⁶ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 22.

но-нравственный абсолютизм, «точка отсчета» для восприятия и оценки всего, что только есть в мире. Путь Дон Кихота не подвергается сомнению. Автор словно стремится проникнуть в «роман сознания» своего героя; таким образом, мир романа Сервантеса и современная Унамуно действительность видятся автором исключительно *sub specie Quijotis*.

М. М. Бахтин в книге «Автор и герой в эстетической деятельности» указывает на возможность ситуации, когда «автор теряет ценностную точку внеадекватности герою», и описывает как один из вариантов такой ситуации случай, когда «автор завладевает героем». На наш взгляд, отношения автора и главного героя в «Житии Дон Кихота и Санчо» представляют собой именно этот случай: «Эмоционально-волевая предметная установка героя, его повествовательно-этическая позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя и не может не переживать только изнутри события его жизни; автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя».⁷

Опыт погружения Унамуно во внутренний мир своего героя особенно интересен, коль скоро речь идет о Дон Кихоте, видящем окружающую его романную действительность принципиально иначе, чем другие персонажи. Как пишет С. Г. Бочаров, «Дон Кихот не только прочитал романы, но в своем сознании он в романе *живет*. Его сознание — целостный *образ мира*, в котором присутствуют все действительные предметы, но только Альфонсо присутствует как Дульсинея, а мельницы как великаны. Практический мир и мир сознания Дон Кихота тождественны по материалу, но каждой вещи соответствует ее фантастический образ в романе сознания Дон Кихота».⁸

В «Житии» Унамуно Дон Кихот, идеальный герой, призванный выразить квинтэссенцию авторской философии, не может предстать перед читателем непоследовательным или неправым. В такой позиции, скорее, могут оказаться обыкновенные люди: создатель и комментатор «Дон Кихота» — Сервантес и сам Унамуно.

В ряде эссе Унамуно постулировал свое право заблуждаться и быть непоследовательным, оставаясь при этом искренним; в «Житии Дон Кихота и Санчо» Унамуно может сам себе противоречить, но в то же время остается последовательным с иной, более важной для него точки зрения; точнее, строгая логическая последовательность рассуждений заменена другой, не менее строгой: Унамуно всякий раз принимает сторону Дон Кихота. А так как поступки и слова сервантесовского Дон Кихота Унамуно переде-

⁷ Там же. С. 20—21.

⁸ Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 87.

лать не в силах, ему приходится, следуя за развитием сюжета романа, менять свою точку зрения на мир, но не на Рыцаря Печального Образа — иначе говоря, для Унамуно Дон Кихот прав, когда принимает постоялый двор за замок, и прав, когда не принимает.

Позиция Унамуно по отношению к событиям романа Сервантеса субъективна, но не произвольна. Постоянство точки зрения автора «Жития» отмечает «на полях» своей работы о «Дон Кихоте» С. Г. Бочаров: «Унамуно находит мистику там, где в романе мистификация. Он последовательно игнорирует критическое сознание как точку зрения в книге Сервантеса, в структуре ее мысли и композиции. <...> То, что в самой „жизни“ романа Сервантеса ее внутренней проблемой является отношение воображения и реальности существования, сознания и бытия, поэзии и действительности, гносеологическая проблема, то, что критическое сознание есть „одна сторона“ романа Сервантеса и одна из двух его составляющих точек зрения (другая столь же значимая точка зрения — «некритическое», «онтологическое» сознание Дон Кихота), — это для Унамуно „не имеет большого значения“. Для него не имеет большого значения объективная композиция книги Сервантеса, форма, которую этой истории придал сам автор: Унамуно кихотист, а не сервантист».⁹

В своих эссе Унамуно несколько раз описывает популярный в начале века трюк гипнотизера: загипнотизированному внушается, что через несколько дней он должен явиться в определенное место, а когда в назначенное время этот человек приходит в назначенное место, он приводит убедительные причины, которые его туда привели. Но все, кто присутствовал при опыте, знают, что, сколь бы логичным ни казалось объяснение, настоящей причиной остается установка гипнотизера. Так вот в «Житии Дон Кихота и Санчо» сам Унамуно подчас напоминает такого загипнотизированного, когда ищет и находит объяснения действиям Рыцаря, оправдывая его перед читателями, тогда как ясно, что Дон Кихот для Унамуно всегда прав, именно потому, что он Дон Кихот.

Приведем один пример. Почему Дон Кихот считает справедливым покарать погонщиков на постоялом дворе, Хуана Альдудо, толедских купцов, бискайца Санчо де Аспейтия, янгуэсцев, но освобождает каторжников? Чтобы ответить на этот вопрос, Унамуно формулирует теорию «немедленного наказания»: «Дон Кихот карал, это верно, но карал, как карают Бог и природа, без проволочек, что является самым естественным последствием преступления. <...> Суд его был скорый и действенный; приговор и кара были для него одно и то же...» (с. 76). Эта теория справедлива только применительно к Дон Кихоту и только в конкретном эпизо-

⁹ Там же. С. 101, 90.

де, но большего от нее и не требуется: действия Рыцаря и в этом случае предстают единственно верными и справедливыми.

Унамуно нередко оправдывает противоречия, возникающие между отдельными поступками сервантесовского Дон Кихота, изначальной двойственностью его бытия. Исследователи философии Унамуно отмечали, что для него даже такие «предельные» понятия, как Бог, Мировой разум, Вечная жизнь, Испания, антиномичны, несут в себе агонию — вечную борьбу двух противоположностей.¹⁰ Двойствен и образ Дон Кихота, испанского Христа (ведь и сам Иисус Христос был одновременно Сыном Божьим и Сыном человеческим). Образ Дон Кихота, оставаясь для Унамуно законченным идеалом, способен вместить в себя устремления рыцаря — и простого идадьго; любовь к Дульсинее как желание достичь славы и таким путем заслужить бессмертие — и любовь к Альдонсе, в основе которой неосуществленное, но не менее сильное желание обрести бессмертие, продолжив свой род на земле. И в «Житии», и в более поздних произведениях Унамуно истинное бессмертие достигается как раз в борьбе двух этих разнонаправленных устремлений в душе человека.

Кихотизм как философская система и как религия, которую Унамуно исповедует сам и проповедует испанцам, вырастает из ключевой для Унамуно философской и жизненной проблемы: я не знаю, что будет со мной после смерти, но мне нужно найти способ жить, не мирясь с этой неизвестностью. Сущность кихотизма как практического решения проблемы лучше всего сформулировал сам дон Мигель в одном из эссе, написанном в ходе работы над «Житием»: «...в основе безумия Дон Кихота лежит <...> безумная жажда бессмертия: если мы сомневаемся в том, что дух наш пребудет, она заставляет нас по крайней мере страстно желать бессмертия и славы для имени».¹¹ В «Житии» Унамуно дополняет и развивает концепцию кихотизма представлением о раздельном существовании Дон Кихота и его «идеи о самом себе»: «Бедный и хитроумный идадьго не стал искать ни преходящей выгоды, ни телесных угод; он стремился обессмертить и прославить свое имя, ставя тем самым свое имя превыше себя самого. Отдал себя во власть идее о самом себе, вечному Дон Кихоту, памяти, каковая о нем останется» (с. 26).¹² Сложный характер отношений, в которые всту-

¹⁰ См., например: *Ferrater Mora J. Unamuno: A Philosophy of Tragedy*. Berkeley; Los Angeles, 1962. P. 34.

¹¹ Унамуно М. де. Глоссы к «Дон Кихоту»: Основа кихотизма // Унамуно М. де. Житие Дон Кихота и Санчо... С. 248.

¹² Сходное понимание двойственности образа Дон Кихота впоследствии легло в основу теории «иллюзорной свободы», разработанной в применении к роману Сервантеса другим испанским экзистенциалистом, Луисом Росалесом: «Дон Кихот — не независимая личность. Строго говоря, это не персонаж, а тень персонажа,

пают в «Житии» Дон Кихот и «идея Дон Кихота», раскрывается в общении Рыцаря с окружающим миром и в первую очередь со своим оруженосцем.

Образ Санчо Пансы в «Житии Дон Кихота и Санчо» не менее значим, чем образ Дон Кихота, о чем свидетельствует уже само название книги, представляющее нам сразу двух героев, объединенных одной жизнью, одним житием. В эссе «О чтении и толковании „Дон Кихота“» Унамуно упрекает Сервантеса в том, что он понимал Санчо еще меньше, чем Дон Кихота; тогда как «мы, кихотисты <...> есть и должны быть одновременно и санчопансистами» (с. 266). Представляется, что именно сочетание «есть и должны быть» («somos y debemos ser») определяет отношение Унамуно к своим героям. Дон Кихот — идеал, то, что должно быть; Санчо — то, что есть, но что может, хочет и должно стать иным — слиться с идеалом. Можно сказать, что Санчо предстает в «Житии» олицетворением современной автору Испании и всего человечества, но при этом нельзя терять из виду, что Санчо для Унамуно — живой человек, более реальный, чем его создатель.

О соотношении общего и частного в образе своего Санчо Пансы Унамуно писал: «Санчо был для него всем родом человеческим и в лице Санчо любил он всех людей. <...> Без Санчо Дон Кихот не Дон Кихот, и господину оруженосец нужнее, чем господин оруженосцу. Как странствующему рыцарю прожить без народа?» (с. 158). И все-таки Санчо важен для Унамуно именно в своем отношении к Дон Кихоту, т. е. из всех черт, которыми наделил Санчо Пансу Сервантес, релевантной становится его способность верить в идеал, в общем-то непостижимый.

Писатель, так часто объяснявшийся в любви к Средневековью, использует именно средневековую мировоззренческую модель, изображая отношение Санчо к Дон Кихоту и к остальному миру как иерархию определенных истин и ценностей. Вершина этой иерархической лестницы — Дон Кихот, Рыцарь Веры, тот, кто «своим безумием дарует нам разум» (с. 21); самая нижняя ее ступень — обиталище бакалавров, священников, цирюльников, герцогов и каноников, идальго от рассудка, которые после смерти Рыцаря захватят его гробницу. В середине, на полпути между безумием и здравомыслием, находится — в постоянном движении — Санчо Панса. Все это соответствует средневековым представлениям, когда в душе человека видели поле битвы сил Добра и Зла, а сам человек изображался стоящим на лестнице, по которой можно попасть и вверх — в Рай, и вниз — в Ад.

жизненный проект персонажа. Дон Кихот — это иллюзия одного ламанчского идальго, который в один прекрасный день захотел освободиться от себя самого» (*Rosales L. Cervantes y la libertad. Madrid, 1985. P. 88; перевод мой. — К. К.*).

Промежуточность положения Санчо — между «романом сознания» Дон Кихота и миром реальных вещей — отмечалась многими исследователями романа Сервантеса. Символична фраза самого Сервантеса: в эпизоде заключения Дон Кихота в клетку (глава XLVI части первой «Дон Кихота») писатель характеризует своего героя так: «*Sólo Sancho, de todos los presentes, estaba en su mismo juicio y en su misma figura*» («Из всех находившихся при этом один Санчо был в своем виде и в своем уме»). И действительно, Санчо Панса — единственный, кто не видит великанов вместо ветряных мельниц, но и не притворяется, что видит их.

Большинство исследователей романа Сервантеса представляют обыденный мир и мир Дон Кихота как два равноправных аспекта единой реальности мира романа, а положение Санчо как определяющееся оппозицией двух равнозначных возможностей: например, доверчивость / недоверие, пассивность / активность, рыцарь / пикаро. Санчо колеблется между двумя мирами, причем метафоры, которые используют исследователи «Дон Кихота», обычно подразумевают движение в горизонтальной плоскости.¹³

Унамуно же представляет колебания Санчо между верой и неверием как движение в вертикальной плоскости; все, что в жизни Санчо не имеет отношения к этим колебаниям, не интересует кихотиста. Итог этих подъемов и падений — исполненная веры речь оруженосца, обращенная к умирающему Алонсо Кихано, речь, которую Унамуно воспринимает как самую большую победу кихотизма: «героический Санчо, как мало людей замечает, что ты достиг вершины безумия, когда твой хозяин низвергся в бездну благоразумия, и что над его смертным ложем ты излучал свою веру!» (с. 217). Здесь отчетливо видна оппозиция бездны и вершины, верха и низа. Что касается наполнения этой модели, то со смертью Алонсо Кихано вера в Дон Кихота — идеального человека, в «идею Дон Кихота о самом себе» отделяется от своего носителя — ламанчского идаляго и не умирает вместе с ним: она продолжает жить в Санчо Пансе.¹⁴

¹³ Ср., например: «Зачастую бывает сложно провести четкую *границу между* глупостью и псевдо-глупостью <...> и поэтому в некоторых случаях *переход с территории* глупца на парадоксально дополняющую ее *территорию* хитреца не вызывает затруднений» (*Molho M. Cervantes: Raíces folclóricas*. Madrid, 1976. P. 286. Здесь и далее курсив мой. — К. К.); «Санчо не помещает, как Дон Кихот, один образ мира в другой, так что они сливаются, один исчезает в другом, Санчо их помещает *рядом* один с другим, *вперемежку*...» (*Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота»*. С. 99).

¹⁴ Именно Санчо, по мысли писателя, суждено после смерти Дон Кихота оседлать Росинанта и выехать из родного селения, чтобы навеки утвердить кихотизм на земле. «В продолжение» романа Сервантеса Унамуно собирался написать пьесу «Смерть Санчо Пансы» — о кихотизме простого человека, уверовавшего в возвышенный идеал (см.: *Unamuno M. de. Teatro completo*. Madrid, 1959. P. 171—172). Отголоски этого неосуществленного замысла обнаруживаются в последней главе «Жития».

Да и на всем протяжении романа Унамуно чутко фиксирует — или сам додумывает — моменты, когда Дон Кихот Сервантеса оказывается не на высоте своего возвышенного идеала. В эти редкие моменты Санчо может даже возвыситься над своим хозяином на лестнице кихотизма.

Например, по мнению Унамуно, побитый каторжниками Дон Кихот слаб верой, когда восклицает: «Делать добро грубиянам — все равно, что лить воду в море. <...> Но раз дело сделано, потерпим и постараемся впредь научиться уму-разуму». Но тут на помощь ему приходит Санчо героический, Санчо, донкихотизировавшийся и исполненный донкихотовской веры, отвечает своему господину: «Ваша милость научится уму-разуму, когда я сделаюсь турком» (с. 79).

Вера Дон Кихота и Санчо Пансы — разная по своей природе: Санчо признает, что его хозяину явились в пещере Монтесиноса «приятные и утешительные видения», а сам он, провалившись в подземелье, способен увидеть одних только жаб да змей (с. 168). Но для Унамуно это различие не означает, что вера оруженосца меньше, чем вера Рыцаря: Дон Кихоту открывается мир видений, а Санчо видит этот мир в своем хозяине; Дон Кихот видит благодаря своей вере в Бога и в себя самого, а Санчо — благодаря вере в Бога и в своего хозяина, и видения эти посылает один и тот же Бог (с. 169).

Н. Ю. Морозова

ПАСТОРАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ ХУАНА МЕЛЕНДЕСА ВАЛЬДЕСА «СВАДЬБА КАМАЧО»: ВЫБОР И ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕРВАНТЕСОВСКОГО СЮЖЕТА

Es el estilo sencillo el más difícil de todos los estilos.

*Juan Meléndez Valdés, Carta a Gazpar Melchor de Jovellanos, 12 de junio de 1778.**

В 1783 г. в Мадриде среди множества «величайших торжеств, устроенных по случаю заключения мира, а также счастливого рождения светлейших инфантов, близнецов Карлоса и Филипе», был объявлен и конкурс на лучшую пасторальную комедию. Выбор жанра не случаен, пастораль предстает здесь как аллегория мира и процветания, драматическая же форма — единственно возмож-

* Изю всех стилей труднейший — простой стиль. Хуан Мелендес Вальдес, из письма Гаспару Мельчору де Ховельяносу, 12 июня 1778.

ное ее воплощение в праздничном действе, позволяющее включить пастораль в серию официальных торжеств. Первую премию присудили Хуану Мелендесу Вальдесу за комедию на сервантесовский сюжет — «Свадьба Камачо».

Хуан Мелендес Вальдес, в недавнем прошлом студент, а затем преподаватель права и античной словесности в Саламанкском университете, уже приобрел в тому времени некоторую известность в литературном мире, причем именно как поэт пасторальный: в 1780 г. Королевская Академия удостоила его премии за лучшую эклогу, «восхваляющую сельскую жизнь». Эклога эта, вызвавшая одну из самых, быть может, жарких литературных баталий в Испании XVIII в. (знаменитый Томас де Ириарте, которому досталось лишь второе место, не мог простить молодому поэту такой победы), называлось «Батило». Это было и литературное имя-маска Мелендеса, и прозвище его в дружеском кругу, своеобразный знак союза поэтов, всерьез разыгрывавших пасторальный миф, столь дорогой сердцу испанских просветителей. С выходом первого сборника «Стихотворений» (1785), который принес Мелендесу славу «поэта, восстановившего испанский Парнас» (*Restaurador del Parnaso español*), образ реального автора соединился в сознании читателей-современников с его пасторально-анакреонтической маской — юным пастушком Батило. К пасторали тяготеет, хотя ею и не исчерпывается, большая часть поэтического наследия Хуана Мелендеса Вальдеса: наряду с эклогами, идиллиями и летрильями поэт создает пасторальные сонеты и пасторальные романсы (роль Мелендеса в истории литературного испанского романса очень велика), особое значение приобретает пасторальное начало в анакреонтических одах.

Неудивительно, что поэт обратился и к еще одному жанровому варианту пасторали — драматическому. Однако если Хуан Мелендес Вальдес как лирик был не только признан образцом просветительского «хорошего вкуса» в литературе, но и пользовался фантастической популярностью у самых разных читателей, то судьба его единственной комедии сложилась далеко не так счастливо: несмотря на мнение почтенного жюри, премьера «Свадьбы Камачо» завершилась полным провалом, положившим конец сценической жизни пьесы. Не только мадридская театральная публика, но и многие знатоки литературы не приняли комедии. Так, Леонардо Ф. Де Моратин, заметив, впрочем, что «Свадьба» написана «прекрасными и нежными стихами», ставит автору в вину «вялость и медленное развитие сюжета» и «соединение несовместимых характеристик, персонажей и стилей» («птички, цветы, зефиры, буколические описания... плохо уживаются с простонародной болтливостью Санчо»). «Нежные» (*suaves*), «мягкие» (*blandos*) стихи, те самые, благодаря которым Мелендес был признан лучшим ли-

рическим поэтом испанского Просвещения, не помогли «Свадьбе Камачо» стать собственно комедией. Как драматическое произведение она не выдержала ни практического испытания сценой, ни теоретического сопоставления с канонами комедийного жанра. Именно в нарушении жанровых законов, прежде всего в отсутствии действия, и обвиняет комедию Мелендеса Моратин.

Но насколько применимы эти законы к той особой жанровой модификации, к какой принадлежит «Свадьба Камачо»? И сам поэт, и его читатели (о зрителях разговор особый) хорошо понимали, что речь идет не просто о комедии, но о комедии пасторальной, жанровая природа которой своеобразна. Так, например, многие вообще отказывались видеть в «Свадьбе» драматическое произведение, предназначенное для театра, тем более что сценическая практика уже подтвердила это мнение. По такой логике, нарушение законов жанра состоит уже не в строении самой «комедии», а в попытке превратить ее в театральное действо. Как пишет Хосе Гомес де Эрмосилья, «все уверены, что „Свадьба Камачо“ и не комедия вовсе, а длинная эклога, принявшая форму пьесы». В этом критик видит не столько недостаток комедии Мелендеса, сколько особенность ее жанра, ведь к «длинным эклогам» он причисляет такие классические образцы пасторальной комедии, как «Аминта» Тассо и «Верный пастух» Гуарини. Именно они послужили образцом, жанровой моделью для комедии Мелендеса.¹

Собственно, лишь очень тонкая грань отделяет в литературном сознании эпохи пасторальную комедию от эклоги, которую авторы испанских поэтик XVIII в., в том числе Игнасио де Лусан, порой рассматривали в ряду драматических жанров, исходя из способа подражания: в эклоге, как и в драме, автор «все время становится кем-то другим». С другой стороны, пасторальную комедию, как «длинную эклогу», могли вообще не считать жанром собственно драматическим. Здесь аристотелианская в своей основе теоретическая поэтика XVIII в. оказывалась перед трудноразрешимой проблемой: обосновать положение в литературной иерархии и определить сущность таких жанров, как идиллия, пастораль, ода или элегия, которые изначально не представимы в виде «суммы субстанциальных признаков».² «Тут невозможна раз и навсегда установленная классификация, — пишет С. С. Аверинцев, — потому что неясно, что брать за единицу классификации, где вид, а где разновидность... Термин „буколика“... характеризует иной уровень признаков текста, чем термин „идиллия“».³ К одному и тому же литературному тексту могут быть применены разные жан-

¹ См. об этом: Tasso y la poesía española. Barcelona, 1973. P. 319—326.

² Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 191.

³ Там же. С. 199.

ровые обозначения в зависимости от того, какой критерий будет положен в основу принятой жанровой классификации и соответствующей иерархии. Так, эклога по способу подражания («полный» мимесис) близка к драме, предмет подражания и «простой стиль» говорят о ее принадлежности к пасторально-идиллическому комплексу, который иногда рассматривается в поэтиках совершенно независимо от триады драма—эпос—лирика (Ховельянос), с другой стороны, эклога подражает не действиям, но чувствам, и тем самым примыкает к так называемым малым жанрам (обычное для эпохи обозначение разновидностей лирической поэзии), с которыми ее сближает и сравнительно небольшой объем. Что касается телеологического критерия, подразделяющего литературные жанры на усладительные и поучительные (горацианское *docere/delectare*), то, согласно ему, место эклоги в иерархии жанров невысоко — «сладость» в ней явно важнее «пользы».

Уже сама противоречивость положения эклоги в жанровой системе классицизма говорит в пользу ее принадлежности к малым (т. е. преимущественно лирическим) жанрам, находящимся на периферии классицистической поэтики, жанрам, которые, по выражению Ж. Женетта, поэтика эта «не могла ни совершенно проигнорировать, ни полностью принять».⁴ «Драматический» же способ подражания, характерный для эклоги, был совсем не чужд классицистической лирике. Как отмечает шведский исследователь Л. Густафсон, стремление возвысить лирическую поэзию заставляет обращаться к наиболее совершенному, по Аристотелю, виду подражания («поэту нужно как можно меньше говорить самому, ибо не в этом состоит его подражательство»): «Драматическое произведение может считаться своеобразной моделью для любого поэтического произведения, к какому бы жанру оно не принадлежало».⁵ Одной из излюбленных фигур в лирике становится прозопопея, в том ее виде, какой в риториках было принято называть *imitatio alienorum*, т. е. введение в поэтический текст «чужих речей». В современном литературоведении по отношению к таким лирико-драматическим модификациям иногда применяется термин *ролевое стихотворение* (*Rollengedicht*, *poème-rôle*), обозначающий «особый (лирический. — Н. М.) жанр, в котором поэт, вместо того чтобы говорить самому, заставляет говорить кого-то другого, кто выражает некое душевное состояние».⁶ По традиции, идущей от Вергилия и Феокрита, такая «драматизация» особенно часто дает о себе знать в пасторальных композициях. Даже если в них отсут-

⁴ *Jenette J.* Introduction à l'architext. Paris, 1970. P. 36.

⁵ *Gustafson L.* Le poète masqué et démasqué: Etude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du classicisme et du préromantisme. Uppsala, 1968. P. 12 (перевод М. Л. Гаспарова).

⁶ *Ibid.* P. 30.

ствуется диалог, *imitatio alienorum* не перестает быть основным способом подражания, ведь и в этом случае поэтический текст вкладывается в уста пастуха, т. е. своеобразного персонажа-маски.

Эклога как ролевое стихотворение по преимуществу уже в силу своей «гибридной» лирико-драматической природы стремится к превращению в пасторальную драму, это тот идеальный предел, в котором только и способно до конца воплотиться драматическое начало. Для такого полного воплощения (а заодно и для приведения жанра в полное соответствие с аристотелевскими представлениями о мимесисе) не хватает лишь одного — действия. В замкнутом идиллическом мире эклоги статическая ситуация заменяется динамическим сюжетом, который должен привести этот мир в движение. Так эклога трансформируется в пасторальную комедию.

Выбор Мелендеса, а вернее, его старшего друга и поэтического наставника, Гаспара Мельчора де Ховельяноса, которому принадлежал и сам замысел комедии, и подробная разработка ее структуры (*plan de la obra*), пал на пасторальный сюжет из второго тома «Дон Кихота» (XIX—XXI главы) о свадьбе Камачо Богатого и бедном влюбленном пастухе Басилио. То, что источником комедии стал эпизод из романа, еще больше усложнило задачу: «эклога» должна была преобразиться в комедию с помощью романного сюжета, трансформированного в драматический. По мнению Х. Арсе, именно в таком жанровом эклектизме «Свадьбы Камачо» состоит ее первородный грех: «романно-новеллистический сюжет, переработанный для театра рукой лирика»⁷ — все это как бы изначально обрекло комедию на провал. Но отвлечемся на время от сценической судьбы и позднейших интерпретаций и попробуем увидеть ее в другой перспективе, не только как результат, но и как замысел, идею и ее воплощение.

Комедия, хотя и представленная на конкурс, создавалась вовсе не специально для него, как счел когда-то Педро Салинас:⁸ начиная с 1777 г. Батило и Ховино (пасторальное имя Ховельяноса) в своей переписке постоянно обращаются к замыслу «Свадьбы Камачо». Поэт, следуя совету своего старшего друга, перечитывает

⁷ Ibid. P. 322.

⁸ «„Свадьба Камачо“ ... явилась к жизни благодаря конкурсу, была написана на заданную тему, а не повинуюсь спонтанному, внутренне обоснованному авторскому выбору, и теперь... заслуженно забыта» (*Salinas P. Ensayos completos. Madrid, 1983. P. 67; перевод мой. — Н. М.*). В одном Салинас прав: тема действительно была «задана», пусть не конкурсом, а поэтическим наставником, но если это оказывается совершенно неприемлемым для романтического и постромантического представления о творчестве, то классицистическое литературное сознание вовсе не видит здесь ущемления авторской свободы. Так, именно благодаря конкурсу появились на свет многие важнейшие произведения испанского Просвещения, например поэма Николаса Фернандеса де Моратина «Сожженные корабли Кортеса» («*Las naves de Cortés destruidas*»).

разнообразную пасторальную литературу в поисках нужного тона и стиля, наконец, несколько раз присылает ему на суд рукопись, которую Ховельянос исправляет и комментирует. «Свадьба» должна была соединить в себе строгость мысли Ховино и прелесть поэтического языка Мелендеса, об эклоге которого восхищенное жюри Академии говорило, что она «вся благоухала тимьяном». Мысль о таком соединении не могла не увлечь друзей. Батило с восторгом отзывается о «плане комедии», и только постигшее его горе — смерть любимого брата — не позволило поэту сразу же приняться за воплощение этого замысла.⁹

Но прежде чем перейти к анализу «плана», т. е. трансформации, которую претерпел сервантесовский сюжет в комедии Ховельяноса—Мелендеса, обратимся к самому эпизоду из второго тома «Дон Кихота», который лег в основу интересующего нас текста. Действительно ли стремление представить историю свадьбы Камачо на сцене или во всяком случае в драматической форме настолько противоречит самой природе сервантесовского сюжета? Не обосновано ли такое стремление какими-то внутренними свойствами самого этого эпизода? Ведь наша пасторальная комедия далеко не единственная его драматическая интерпретация.¹⁰

Как отмечает американский исследователь Дж. Синниген, эпизод со свадьбой Камачо обладает особой цельностью и завершенностью.¹¹ Все события сконцентрированы в трех главах и, что еще важнее, излагаются без перерывов. Заметим, что уже одно это делает возможным выделение эпизода из романного целого, обретение им самостоятельной литературной жизни, прежде всего конечно, в качестве пасторальной новеллы. Но есть в интерпретации Синнигена и нечто, позволяющее предположить, что и драматическое начало (понятое широко как действие) совсем не чуждо истории «влюбленного пастуха». В основе эпизода лежит проблема противостояния любви и расчета (*interés*), которая «не могла бы быть решена на уровне абстрактного размышления (примером такого размышления служит беседа Дон Кихота и Санчо. — *Н. М.*), но находит свое решение в драматическом действии».¹² Будет ли победа принадлежать Купидону или богу Расчета, Басилио или Камачо, может выясниться не на словах, а только на деле, как только на деле (в поединке) разрешим спор попутчиков Дон Кихота о

⁹ «План „Свадьбы Камачо“ также доставил мне немало приятности, нет в нем ничего, что не указывало бы на тонкий вкус (*delicado gusto*), и *единства* соблюдены прекрасно» (*Carta de Meléndez Valdés a Jovellanos*, цит. по: *Colford W. Juan Meléndez Valdés*. New York, 1947. P. 297; перевод мой. — *Н. М.*).

¹⁰ Ср.: *Ibid.* P. 297, 303.

¹¹ *Sinnigen J. Themes and structures in the «Bodas de Camacho» // Modern Language Notes*. 1969. Vol. 84. P. 157—170.

¹² *Ibid.* P. 159.

преимущество искусства фехтования перед грубой силой. Синнинген считает, что «Свадьба Камачо» представляет собой новый в романе Сервантеса тип вставной новеллы, поскольку в ней именно «драматическому действию (artistic action), а не повествованию или беседе отводится главная роль в раскрытии истины».¹³

Но не только это делает интересующий нас фрагмент потенциально представимым в драматической форме. «Свадьба Камачо» — может быть, один из самых «театральных» эпизодов в романе: и само роскошное празднество с музыкой, танцами и аллегорическим действием (*danza hablada*, «замысловатый танец, из тех, что называют разговорным») уже способно увлечь драматурга, не говоря уже о центральном, заранее ожидаемом всеми «спектакле» с Басилио в главной роли. Зрелище это, которое неожиданно для читателя-зрителя из трагедии с настоящей, нетеатральной смертью оказывается двойным спектаклем, подготовленным не только любовью, но и искусством-хитростью, искусством-мастерством (*artificio, industria*), еще более усиливает барочно-театральное звучание эпизода. По мнению Х. Хатцфельда, «в драматической уловке Басилио больше барочной фантазии», чем во всех свадебных играх, описанных Гонгорой (в «Уединениях». — *Н. М.*).¹⁴

Таким образом, обращение Ховельяноса—Мелендеса к сервантесовскому сюжету как к основе будущей комедии трудно назвать необоснованным. Однако за выбором источника следует нечто еще более важное — его интерпретация. Сценическая версия предполагает не только использование сюжета, но и его модификацию, не говоря уже о необходимости преобразить текст в театральное действо. Как отмечает Х. Арсе, «роман Сервантеса предоставил (авторам. — *Н. М.*) фабулу, но не мог подсказать, как придать ей театральную структуру».¹⁵

В поисках жанровой модели, образца для подражания Ховино и Батило обращаются к пасторальной комедии Тассо «Аминта». Пролог в образе Купидона, возвещающего о своем всесии, и хоры поселян, которые завершают каждый из пяти актов радостной песнью, — все это было заимствовано именно у Тассо, вплоть до очень точного перевода отдельных строчек.¹⁶ Важно, однако, что это обрамление несет в «Свадьбе Камачо» двойную функцию, внутреннюю и внешнюю по отношению к тексту комедии. С одной стороны, оно становится частью свадебных игр, придавая тем самым еще большую зрелищность празднику, и подчеркивает пятиактную структуру комедии. С другой стороны, с его помощью сель-

¹³ Ibid.

¹⁴ Hatzfeld H. The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora // *Anales Cervantinos*. 1954. Vol. 3. P. 93.

¹⁵ Arce Fernández J. Tasso y la poesía española. P. 321 (перевод мой. — *Н. М.*).

¹⁶ Ibid. P. 324—325.

ская свадьба связывается с официальными государственными торжествами по случаю рождения инфантов и заключения мира с Англией. Тема мира и связанного с ним процветания «лугов и полей» — главная тема хоровых песен и пролога:

¡Feliz lazada!
¡Afortunada,
Gloriosa paz!
¡Ven, que la vega
te implora y ruega,
gloriosa paz!
(Coro tercero).

Fecundidad dichosa,
tú sola a los mortales
concedes bienes tales,
ven, implorada, ven.

Contigo deliciosa
baje la paz, y en una
abundancia y fortuna
con el amor estén.
(Coro segundo).¹⁷

Свадьба Камачо Богатого в этом смысле и у Мелендеса остается свадьбой *sub specie aeternitatis*, воплощением сакрального праздника, символизирующего процветание и изобилие.¹⁸ Заметим, что автор комедии ни разу не пренебрегает при этом сервантесовскими описаниями свадебных явств, на которых в другом случае «хороший вкус» вряд ли позволил бы ему остановиться столь подробно.

17

Счастливым союз!
О славный, благословенный мир!
Приди, долина
тебя ждет и просит,
благословенный мир!
(Хор третий).

Блаженное плодородие,
одно ты смертным
даруешь эти блага,
приди же, долгожданное!

С тобою благословенный
да явится мир
и да пребудут
изобилие и счастье
вместе с любовью.
(Хор второй).

Подстрочный перевод О. А. Светлаковой.

¹⁸ Hatzfeld H. The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora. P. 101.

Победа любви над расчетом — явно не самое важное в комедии. Всесилие любви простирается гораздо дальше, это некий все-ленский перводвигатель, которому все подвластно. «¡Oh inmenso poder mio que a su grado // todo lo ordena y muda!» — восклицает Пролог-Амур. Именно благодаря любви на землю снисходит долгожданный мир, понимаемый как *восстановление гармонии* (одна из самых любимых философских идей Мелендеса Вальдеса). Этой гармонизации макрокосма, понимаемого широко — как универсум, или узко — как государственная жизнь, соответствует и обретение гармонии в микрокосме, т. е. в замкнутом пасторальном мире, где лишь несчастье влюбленных способно нарушить извечную радость бытия. Именно стремление к полноте гармонии в развязке заставляет авторов ввести нового персонажа, Петронилу, «сестру Китерии, влюбленную в Камачо». Покинутый Китерией, Камачо узнает о любви к нему Петронилы, таким образом обнаруживается и исправляется его двойная ошибка, нарушившая гармонию пасторального мира, и уже никто не оказывается обделен счастьем. Вместо одной несчастной свадьбы будут сыграны две счастливые, равновесие восстановлено полностью. Такое «исправление» сервантесовского сюжета, придание симметричной завершенности конфликту помогает многое прояснить в просветительском представлении о хорошем вкусе и о литературных нормах. Думается, что это изменение не могло стать причиной возмущения театральной публики, ведь такого рода двойной конфликт более характерен для классической испанской драмы XVII в., нежели представленный в оригинале любовный треугольник.¹⁹

Но что же стало причиной провала «Свадьбы Камачо» и вызвало столько упреков и даже насмешек?²⁰ Почему комедию обвинили в отсутствии действия, если в самой вставной новелле действие играет такую важную роль? Обратимся снова к анализу трансформации, которой подвергся сервантесовский сюжет в драматической версии Ховельяноса—Мелендеса.

В «Дон Кихоте», как мы помним, «театральный» эффект эпизода во многом строится на неожиданности и стремительности развивающихся событий. Все ожидают отчаянного поступка несчастного Басилио, им, как самой увлекательной частью свадебных зрелищ, студенты пытаются привлечь на праздник рыцаря и

¹⁹ Ср.: *Caso González J. M. Ilustración y neoclasicismo. Barcelona, 1983. P. 430.*

²⁰ Эмилио Котарело-и-Мори, например, упоминает о сатире, где Мелендесу советуют «1000 из 3000 реалов премии отписать на упокой души Сервантеса, которого он своей комедией заставил перевернуться в гробу, 1000 реалов — тому, кто придумал для него план комедии, а оставшуюся тысячу употребить на обеты и молитвы, чтобы Господь простил ему обман публики, на чье время, деньги, хороший вкус и терпение он покусился» (цит. по: *Colford W. Juan Meléndez Valdés. P. 302; перевод мой. — Н. М.*).

его оруженосца, но именно непредсказуемость развязки придает действию напряженность, поражает воображение. В комедии все иначе. Если у Сервантеса Басилио «выходит на сцену» внезапно и перед самым финалом, то здесь зрители с первой же минуты становятся свидетелями его одинокого отчаяния. История идиллической любви и страданий юных пастухов будет поведена не третьим лицом, а самим героем. Исчезает дистанция, а с нею и тайна, длинный монолог персонажа приобретает самостоятельность и все больше напоминает эклогу.

Тайны лишается и главная, самая драматическая сцена — сцена самоубийства. В комедии восстанавливается реальный ход событий: отчаяние влюбленных, их встреча, возникшая надежда, подготовка обмана, и наконец, исполнение хитроумного замысла. Таким образом, нарушается сервантесовская «обратная перспектива», в которой свершившееся действие, поразившее именно своей непредсказуемостью, подробно объясняется уже *post factum*, когда заинтересованные читатели-зрители с нетерпением ждут рассказа о том, как все было устроено. Для зрителя же комедии Мелендеса переход от незнания к знанию сводится к минимуму, знает он и об уговоре между влюбленными (у Сервантеса это только предположение свидетелей сцены, отвергаемое автором и героями), и о подготовке какой-то «забавной уловки», которая должна будет помешать ненавистой свадьбе. Что это за уловка, станет известно только в пятом акте, но уже никто не может ожидать трагической развязки, тем более что и Дон Кихот предупрежден заранее и готов выступить на защиту соединившихся влюбленных.

Есть в комедии и еще один новый персонаж, и его появление меняет дело гораздо больше, чем введение второй героини. Это друг Басилио Камило, которому авторы вверяют развитие действия: именно ему предстоит разыскать отчаявшегося и отказавшегося от борьбы Басилио, вселить в него надежду, устроить его встречу с возлюбленной, наконец, Камило принадлежит и сам хитроумный план, и осуществление этого плана. Камило, по сути, единственный активный персонаж в комедии (Петронила как его союзница представляет как бы женский аналог такого «волшебного помощника», но не ей отводится инициатива). Даже в финальной сцене, где Басилио, казалось бы, исполняет главную роль, герой не может «воскреснуть» без помощи своего друга, который появляется в образе Мага и не только возвращает его к жизни, но и заодно устраивает судьбу Камачо и Петронилы. Собственно, Камило воплощает в себе как бы отделившееся от сервантесовского Басилио активное начало. Влюбленный пастух, который в романе привлекает именно своей способностью к действию, ловкий, сильный и смелый, готовый бороться за свою любовь как со шпагой в руке, так и при помощи «военной хитрости», в комедии становится

ся беспомощным и пассивным. Только благодаря своему верному другу Басилио воссоединяется с Китерией. Прославление действия и изобретательности (*industria*) заменяется прославлением дружбы, одной из любимых тем испанской просветительской поэзии.

Еще одна черта отличает нового Басилио от его прототипа — это чувствительность. В поэзии Мелендеса это качество наделяется особым смыслом, ставится порой на одну ступень с высшими гражданскими доблестями, не отменяя их (ср. оды «*Que no son flaqueza la ternura y el llanto*», «*A mi amigo don Manuel Marna Cambronero, por su sensibilidad y amor a la patria*»). «Чувствительное сердце» есть признак не слабости, но величия и благородства души и, конечно же, это тяжкая ноша, суровое испытание:

¡Oh, qué don tan funesto
es, Fabio mío, un corazón sensible!²¹

Способность умереть от неразделенной любви оказывается во многом важнее, чем способность бороться за свою любовь, глубина чувства значит больше, нежели поступок, собственно, она сама по себе уже и есть поступок, проявление чувствительного сердца. Активность Камило именно такого рода, это активность незгоистическая, движимая сочувствием, дружбой, т. е. в конечном счете чувствительностью. Чувства персонажей для автора явно важнее развития действия, в монологах часто подробно рассказывается об уже известных зрителю событиях, некоторые сцены почти полностью дублируют друг друга, поскольку одни и те же чувства должен выразить сперва Басилио, а затем Китерия. Такой параллелизм позволяет выявить множество новых оттенков любви, страха, печали, надежды, но очень замедляет ход событий. Комедия распадается на ряд лирических монологов, тогда как действие, разбавленное не только поэтическим многословием, но и самой логичностью и размеренностью своего развития, так и не становится организующей основой текста. Вереница пасторальных сцен не смогла преобразиться в комедию, и это прекрасно почувствовал Эрмосилья, назвавший жанр «Свадьбы Камачо» длинной эклогой. Сценическая участь его была предрешена, вспомним что такая же судьба постигла и вторую комедию, получившую премию на мадридском конкурсе, — «Мастеровых» Кандидо Марии Тригерса.

Хуан Мелендес Вальдес никогда больше не вернется к этому жанру, но созданный им особый поэтический язык, с его «просто-той» и «ароматом полей», впитавший многое из мировой и национальной пасторальной традиции (ведь именно так сам поэт воспринимал свою главную задачу по отношению к сюжету, присланному Ховельяносом), обретет новую жизнь в лирике Батило.

КЛИШЕ И СТЕРЕОТИПЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА:
ИСПАНСКИЙ РОМАН КОНЦА XX ВЕКА НА ФОНЕ СЕРВАНТЕСА

В Испании распространена тенденция считать постмодернистским все, что было создано, написано, построено после падения диктатуры каудильо Франсиско Франко. На основании одной лишь приставки «пост» между словами «постфранкизм» и «постмодернизм» ставится знак равенства. Так, существующая в критике тенденция руководствоваться только временным критерием и относить к постмодернизму любые не вписывающиеся в каноны реализма произведения, созданные во второй половине XX в., приобретает на Иберийском полуострове политическую окраску.

Таким образом анализ постмодернизма в искусстве и литературе объединяется с критикой социально-политических феноменов. Авторы подобных исследований с легкостью варьируют термины из выстроенного ими же синонимического ряда: «постфранкизм», «постмодернизм», «постиндустриализм». Яркий пример такой терминологической путаницы — статья Э. Субиратса «Постмодернистская современность: Испания в счастливые восьмидесятые».¹ В начале работы критик характеризует эпоху 1980-х гг. как сочетающую в себе разрушительное веселье и политическую пассивность. Нескончаемый праздник постфранкистского периода, фарс неудавшегося государственного переворота 1981 г., «политические реформы социалистов, превратившиеся в спектакль», эстетизация политики, «политика как праздник средств массовой информации», и на этом фоне — нарастающий пессимизм, культ индивидуализма, возрождение интереса к ницшеанству. Следующим шагом автора статьи является выведение прямой зависимости происходившего в литературе от политических тенденций: «Трансформация литературной эстетики находилась в прекрасном созвучии с постмодернистской эстетизацией политики, введенной в моду левыми. Персонажи романов Антонио Муньоса Молины и Хавьера Мариаса характеризуются апатией, безразличием, релятивизмом и наносным космополитизмом».² Достается и режиссеру Педро Альмодовару, создавшему «стиль, в котором играючи сочетаются традиционные испанские ценности и ужимки сумасбродной современности», и Фернандо Саватеру, в чьих философских работах содержится «популяризация анархизма и ницшеанства, а также апология наркотиков», и Хуану Бенету «за гипер-

¹ *Subirats E. Postmoderna modernidad: La España de los felices ochenta* // Quimera. Barcelona, 1996. N 145. P. 11—18 (здесь и далее перевод мой. — А. Н.).

² *Ibid.*

реализм и фрагментаризацию повествования», и другим писателям за то, что их произведения «заражены вирусом ирреальности».

Однако подобный подход нельзя назвать литературоведческим и даже эстетическим. Налицо социологизация и смешение различных принципов анализа. Так, безразличие, индивидуализм и космополитизм — не литературоведческие и даже не искусствоведческие критерии, а пародия, фрагментаризация и пристутствие игровых элементов не являются приемами, характерными исключительно для постмодернистской поэтики. Но Субиратс расширяет значение термина «постмодернизм», практически делает его синонимом слова «современность» и на этой основе объединяет под общим названием «постмодернизм» произведения разноплановых авторов.

В Испании эта позиция имеет много сторонников. Но трактуемый в «постфранкистском» ключе, термин «постмодернизм» несет в себе слишком большой заряд отрицательности. Неудивительно, что сами испанские писатели всячески противятся «зачислению себя» в постмодернисты. «По правде говоря, меня весьма раздражает этот термин, который то и дело употребляют»,³ — признается в одном из интервью писатель Хесус Ферреро. «Каждый появившийся роман быстро причисляют к постмодернистской литературе, хотя никто не знает, что она собой представляет, и уж несомненно, все это находится на расстоянии световых лет от теорий Ваттимо, Лиотара и К°», — пишет в журнале «Инсула» литературовед Даниэль Фернандес.⁴

В создавшейся ситуации писатели придумывают новые самообозначения, в которых бы отсутствовала приставка «пост»: «принцип достаточной реальности» (*el principio de la realidad suficiente*) Гонсало Торренте Бальестера, «новая образность» (*nueva figuración*) Хесуса Ферреро. Подобные попытки предпринимаются и со стороны некоторых литературоведов — в частности, определение «поэматический роман» (*novela roemática*) Сантоса Санс Вильянуэва.

Эти термины не прижились на испанской почве. Но само стремление испанских писателей сохранить свое лицо в рамках литературы, а также отказ от прямой проекции в литературоведение философской и политической терминологии могут только приветствоваться. Для исследования современной испанской литературы, и в частности прозы, эстетико-литературоведческий анализ представляется самым плодотворным.

К сожалению, испанские литературоведы, пытающиеся сконцентрироваться только на литературе, довольно часто выбирают в

³ *Morales Villena G. Entrevista con Jesús Ferrero // Insula. 1987. N 483. P. 13.*

⁴ *Fernández D. Antofagasta de I. Martínez de Pisón // Ibid. N 490. P. 16.*

качестве объекта исследования произведения, представляющие собой иллюстрацию одного или нескольких приемов, считающихся характерными для постмодернизма. Существование таких романов значительно облегчает работу критика: очень удобно, когда уже в самом произведении дается полный набор постмодернистских клише — метаповествование, интертекстуальность, разрыв сюжета, раздвоение личности и т. д.

Например, роман Мариано Ариаса «Молчание слов»,⁵ на самом деле — не что иное, как около трехсот страниц эстетизированных цитат из Ролана Барта, Мишеля Фуко, Жака Деррида. В начале еще слабо вырисовывается сюжетная нить, которая по ходу повествования теряется в хаосе «интертекстуальности». Известный писатель покончил с собой при загадочных обстоятельствах, его старый друг пытается понять, почему это произошло, приезжает в город, где жил писатель, беседует с его возлюбленной и знакомыми — писателями, критиками и, конечно, библиотекарями. Читатель догадывается, что причины самоубийства героя кроются в его литературной деятельности. Но желание проследить до конца за ходом расследования приведет лишь к тому, что читатель, подобно уединившемуся в библиотеке другу писателя, запутается в лабиринте рассуждений такого плана: «...он писал, чтобы отразить окружающую жизнь и, быть может, безумие, которое было его собственным; чтобы еще раз, как и многие до него, воскресить Нарцисса, чтобы прикоснуться губами к бессмертию, воспеть славу жить перед лицом смерти»; «литературы нет, есть только неопределенный океан слов и некий блуждающий в лабиринтах абсурда разум, связывающий и разрушающий парадоксальные схемы»; «назвать — это вызвать мир к существованию, освободить его от нимба легкого тумана... это значит принять мир слов, мир безграничный, лишенный цикличности, вечно открытый...».

Романы, подобные «Молчанию слов», лишены связности, минимальной мотивировки, порой и просто содержания. Они действительно являются набором стереотипов в превосходной степени, но резонно поставить вопрос: а можно ли вообще считать это литературой? Справедлива и критика, направленная в адрес таких повествований, злоупотребляющих металитературными и экспериментальными изысками, затрудняющими читательское восприятие вплоть до полной потери интереса.

Надо сказать, что в Испании периоды атак на такого рода «постмодернизм» чередуются с моментами его одобрения и поощрения. К адаптации идей французских философов на Пиренейском полуострове относятся прохладно, а вот обращение к своей, испаноязычной традиции — Сервантесу, Борхесу — всегда приветству-

⁵ *Arias M. El silencio de las palabras. Barcelona, 1991.*

ется. Об этом говорится, например, в редакционной статье одного из номеров журнала «Qué leer» за 1997 г.: «Я верил, что рано или поздно мы, редакторы, перестанем читать истории о тоскливых барах, где сидят у стойки одинокие и грустные персонажи, и вернемся к путешествиям по страницам увлекательных повествований, которые напомнят нам стиль наших старых мастеров. ...Я едва не прослезился от радости, узнав, что лауреат премии Nadal этого года написал свой первый роман после бессонных ночей, проведенных за чтением Борхеса».⁶

Вместе с тем лауреат премии Nadal, о котором идет речь, автор романа «Кто?» Карлос Каньеке⁷ также ограничивается в своем произведении построением коллажа из мотивов, тем, образов, клише мировой литературы от Сервантеса до Пессоа и Борхеса, не обходя стороной и современных испанских авторов, например Гонсало Торренте Бальестера и Хуана Хосе Мильяса. «Кто же является настоящим автором и главным героем этого романа? Может быть, несчастный и насмешливый Антонио Лопес, который каждый день садится перед экраном своего компьютера в надежде, что ему удастся написать книгу, получить литературную премию и выйти из „гнетущей безвестности“? Может быть, старый издатель, который каждый вечер обсуждает со своей секретаршей проект интерактивного романа на лазерном диске, создавая образ главного героя — неудачливого преподавателя литературы по имени Антонио Лопес? Или таинственный переводчик, сопровождающий повествование примечаниями — блестящей пародией на извращенную эрудированность литературных критиков?» — так отражено краткое содержание романа в его аннотации. Автору нельзя отказать в иронии, чувстве юмора, знании источников и искусстве комбинаторики. Несомненно, «Кто?» захватывает больше, чем «Молчание слов», но даже присуждение престижной премии не избавляет роман от натянутости и иллюстративности. Зададимся вопросом: какую функцию выполняет в романе этот громадный, хорошо выстроенный коллаж? Имеет ли эта игра цитатами какой-то глубинный смысл, представляет ли собой нечто большее, чем простое «смешение стилей во имя их смешения»? Можно до бесконечности отыскивать источники цитирования, находить аллюзии, но вряд ли это имеет смысл: все в романе происходит на поверхности.

Автор романа «Кто?» предлагает читателю набор постмодернистских клише, и столь же стереотипно мыслит критика, именно на этом основании восторженно приветствовавшая выход романа.

⁶ Con buen ojo (Palabra de editor) // Qué leer. 1997. N 8. P. 8.

⁷ Cañeque C. Quién. Barcelona, 1997.

Очевидно, что «заслугой» критики является создание у читателей следующего стереотипа восприятия: любой нетрадиционный, нереалистический текст — постмодернистский.

Так, анализируя произведения Игнасио Мартинеса де Писона, литературовед Роберт Спайрс пишет: «Постмодернистская тенденция заключается в том, чтобы противопоставить чуждые друг другу литературные формы и преодолеть границы рационального. Автор в соответствии с новой эстетикой открывает перед нами мир, в котором рациональное соседствует с иррациональным. Мартинес де Писон сознательно обращается к традиции и к массовой культуре, но не имитирует, а нарушает их законы, тем самым создавая нечто новое. ...Все оказывается абсурдным, автор фактически пародирует причинно-следственные связи, лежащие в основе интриги любого рассказа. Мир, который вначале казался просто странным, становится абсолютно нереальным».⁸ Мотивируя принадлежность рассказов Мартинеса де Писона к постмодернизму, Спайрс ссылается на то, что писатель отражает постструктуралистские идеи об отсутствии прямой связи между словом и вещью, а это выражается в отсутствии логики в его повествовании. Логика действительно отсутствует, но это означает лишь, что перед нами экспериментальная литература. Полное нарушение причинно-следственных отношений, изначальная установка на анархию и создание абсурдного мира приводят к тому, что без разъяснений и комментариев критика читатель даже не в состоянии понять, о чем идет речь. Не случайно, больше половины статьи самого Р. Спайрса посвящено пересказу и объяснению текстов рассказов испанского писателя.⁹

Спайрс также утверждает, что Мартинеса де Писона можно считать постмодернистом, поскольку он использует пародийные приемы. Но сама по себе пародия — это не прерогатива одного лишь постмодернизма. Говоря именно о постмодернистской пародии, литературовед М. Роуз отмечает, что для ее анализа исследователю необходимо «одновременное признание ее комического и вместе с тем более сложного, интертекстуального, металитературного характера».¹⁰ Роуз считает, что попытки исследования любых металитературных романов как пародийных основываются на модернистском понимании пародии. Он делает акцент на том, что

⁸ *Spires R. La estética postmodernista de Ignacio Martínez de Pisón // Anales de la literatura española. 1988. Vol. 13. N 1—2. P. 25.*

⁹ Столкнувшись, например, с романами Гонсало Торренте Бальестера, читатель непосвященный, не знакомый с объектом пародии, не почувствует той грани, где начинается игра. Но он вправе прочесть «Сагу-фугу» как миф, «Розу ветров» как увлекательную сказку, а «Очевидно, что я — это не я» как детектив, и, что главное, такое прочтение возможно.

¹⁰ *Rose M. Parody: Ancient, Modern and Postmodern. Cambridge, 1993.*

комическое в постмодернистской теории пародии понимается именно как позитивное, и цитирует М. Брэдбери: «Пародия — это не просто кризис языка, но наивысшая форма созидающей игры и художественного самораскрытия, которое может дать нам веселое, комическое искусство».¹¹

В рассказах Мартинеса де Писона все художественные приемы, как отмечает и Спайрс, призваны создать у читателя ощущение неуверенности, раздражения, даже страха и вряд ли вызовут веселый смех.

В конце своей статьи Спайрс окончательно запутывает ситуацию, утверждая, что «было бы неблагоприятным попытаться определить, до какой степени сознательно Мартинес де Писон следует законам этой новой формы восприятия, именуемой постмодернистской».¹²

На этом фоне интересно проследить, как сами испанские писатели-постмодернисты относятся к использованию в своих произведениях тех или иных художественных приемов. Так, в интервью журналу «Инсула» Хесуса Ферреро есть следующее замечание: «Я думал о повторениях у Роб-Грийе, и тогда впервые мне пришла в голову мысль о том, что можно играть с некоторыми повторениями так, что это не выглядело бы искусственным. Дело в том, что мне не нравились эти искусственные нагромождения повторений в „новом романе“ — истинном прародителе постмодернистского романа. Применение некоторых удачных приемов доводилось там до самых абсурдных последствий. Вместе с тем эти приемы при разумном и осторожном использовании вполне можно было перенять».¹³

Парадоксально, но как только критикам приходится анализировать произведения, в которых отсутствуют стереотипные «постмодернистские приемы в чистом виде», они оказываются в полной растерянности. Так произошло, например, с романом Хесуса Ферреро «Леди Пепа»¹⁴ — произведением с элементами пародии и иронии, со множеством вариантов прочтения (история Бонни и Клайда, история любви главного героя, ночного портье Никанора Романа, и художницы Пепы, история безумия, история убийства, история жизни современного мегаполиса, история авениды Паралело в Барселоне, наконец, история написания Никанором книги). К несчастью для критиков, это роман, в котором есть сюжет, герои, в котором отсутствуют разрывы логических связей и не так узнаваемы источники цитат. Однако, вместо того чтобы рассмотреть, как автор «заставляет работать» в рамках постмодернист-

¹¹ Ibid. P. 271.

¹² *Spires R.* La estética postmodernista... P. 25.

¹³ *Morales Villena G.* Entrevista con Jesús Ferrero. P. 13.

¹⁴ *Ferrero J.* Lady Pepa. Barcelona, 1988.

ской поэтики хронотоп мегаполиса, смену лица, от которого ведется повествование, вклинивающиеся в текст обрывки радиопередач и цитаты на немецком языке, Э. Веласко Маркес в своей статье, опубликованной в журнале «Инсула», начинает анализировать произведение с позиций реалистического дискурса. «Автор совершенно забыл, что из двух слов писатель должен выбирать наиболее распространенное и универсальное, — пишет исследовательница. — Присутствие автора в тексте настолько очевидно, что читатель постепенно теряет интерес к приключению, которым могло бы стать чтение. В одном из эпизодов Ферреро заявляет: „Теперь Никанор — это Улисс“, и читатель видит героя не превращающимся, а превращенным в Улисса и хочет поскорее избавиться от этого вездесущего творца — автора».¹⁵

Исследовательница не замечает и иронии, которой с самого начала окрашено повествование о написании Никанором романа. Для нее, стоящей на традиционных позициях, писатель — сакральная фигура. «Одна из немногочисленных заслуг автора в том, что он смог обрисовать жизненный путь персонажа, который ищет признания как человек и как писатель, но на самом деле приближается к собственному краху и превращается в убийцу», — отмечает она. Веласко обходит вниманием тот факт, что Хесус Ферреро вовсе не наделяет своего героя желанием подняться на Олимп писательской славы, а прямо говорит о том, что мотивы его литературной деятельности более приземлены — реализовать свои вторые «я», что неосуществимо в обычной жизни, отомстить за провалы и неудачи.

Веласко упускает возможность проследить в романе «обновление» стереотипного для постмодернизма приема, которым является возникновение вторых «я» автора и героев. У Хесуса Ферреро вторые «я» Никанора и Пепы развиваются по мере написания Никанором романа. Каждый придуманный им персонаж создает затем свое второе «я», и все они дублируются кем-то из реального окружения Никанора.

Интересно, что, например, в романах Гонсало Торренте Бальестера у всех мужских персонажей вторые «я» начинают постепенно появляться по ходу повествования, а многочисленные женские персонажи, наоборот, объединяются в одно «я» в конце романа.¹⁶ У Хуана Хосе Мильяса все персонажи романа «Беспорядок твоего имени»¹⁷ оказываются в конце концов вторыми «я» одного главного героя.

¹⁵ Velasco Marcos E. «Lady Pepa» de Jesús Ferrero, por el camino de la nueva figuración // *Insula*. 1998. N 25. P. 21—22.

¹⁶ См., например: *Torrente Ballester G. La rosa de los vientos*. Barcelona, 1985; *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona, 1989.

¹⁷ *Millás J. J. El desorden de tu nombre*. Barcelona, 1996.

Обращение к творчеству этих писателей позволяет разглядеть иной облик испанского постмодернизма. Так, в романе Хуана Хосе Мильяса «Беспорядок твоего имени» присутствуют те же общие места, что и в рассмотренных выше романах М. Ариаса и К. Каньеке: писатель, пишущий роман в романе; замыкающееся само на себе повествование; цитаты и аллюзии. Но, как замечает литературовед Гонсало Собехано, «эти и другие приемы не превращают роман в еще одно из целой серии повествований, намеренно усложненных и кажущихся написанными с целью вывести из себя самого терпеливого читателя, ослепив его игрой зеркальных отражений, комбинаторикой китайских шкатулок и прочей галиматьей. Наоборот, именно потому, что этот роман открыто иронизирует над подобными приемами, он оказывается логичным, правдивым, полезным и необыкновенно ясным. В нем нет никаких скрытых от читателя приемов». Собехано отмечает и положительную иронию Мильяса: «Характерной чертой юмора Мильяса является саркастически позитивная интерпретация чувств, которые принято считать негативными: зависти, ненависти, отвращения к жизни, жестокости. Интрига романа могла бы быть сформулирована следующим образом: триумф влюбленных — убийц в роли героев романа, который сам себя сочиняет. Но подобная игровая направленность произведения не мешает тому, что в произведении отражается конкретная реальность».¹⁸

Этот вывод Собехано касается еще одного из «общих мест» постмодернистских произведений — вопроса о соотношении реального и вымышленного, вопроса о металитературе.

Металитературные приемы в произведениях современных испанских писателей являются едва ли не самым главным объектом критики со стороны противников постмодернизма. «В Испании царит засилье металитературы, — заявляет Сантос Санс Вильянуэва. — Героями романов являются писатели и интеллектуалы. В наши дни не осталось ни общественных, ни политических идеалов, и никто больше не хочет исследовать никакую другую реальность, кроме литературы. Писатели претендуют на то, что способны открыть законы нашего мира в самом процессе создания литературного произведения, потому что к миру нельзя подступиться ни через политику, ни через идеологию, ни через религию. Теперь литература — это мир».¹⁹

Необходимо сразу отметить, что металитература — не чисто постмодернистский феномен. Еще Сервантес, первым в истории литературы, включил в роман вопрос о правде и вымысле, о пра-

¹⁸ Sobejano G. Sobre «El desorden de tu nombre» // *Insula*. 1988. N 504. P. 21, 22.

¹⁹ Sanz Villanueva S. Rasgos distintivos de un mundo en transformación // *Qué leer*. 1995. N 76. P. 42.

вомерности и ограничениях принципа правдоподобия, об отношениях автора и героя. Это достигалось особой организацией текста, использованием различных художественных приемов, напомиавших читателю, что перед ним вымысел, т. е. вносящих в произведение элементы самосознания. Примечательно, что целенаправленная организация отношений «текст—автор—читатель» появляется в литературе с рождением нового жанра — романа. Ведь именно «Дон Кихот» Сервантеса является первым романом в современном понимании этого термина — первым самосознательным романом. «Дон Кихот» — не только пародия на рыцарские романы. Это произведение, которое осознает свой литературный статус, впервые в истории поднимая проблему проведения различий между реальностью и вымыслом.

Существует много работ, посвященных анализу металитературы в разные эпохи.²⁰ Однако мало кто из современных испанских литературоведов делает попытку определить отличительные черты постмодернистской металитературы в сравнении с модернистской.

Исключение составляет, пожалуй, только Ана Мария Дотрас. В своем исследовании «Испанский метароман»²¹ она показывает, что функции металитературных приемов в произведениях Г.Торренте Бальестера, Х. Х. Мильяса и в модернистском романе «Туман» Мигеля де Унамуно в корне отличаются. «Смешать сон и явь, выдумку и реальность, настоящее и ложное, сделав все это одним сплошным туманом»,²² — такова задача Унамуно. А. Дотрас отмечает, что «в модернизме металитература служит для подчеркивания невозможности познания человеком реальности, ограниченности знания о внешнем мире, под вопрос ставится сама возможность проведения границы между реальным и вымышленным».²³ В постмодернизме этот акцент смещается. Авторы используют металитературные приемы не для того, чтобы показать, что реальность невозможно познать. Теперь под вопрос ставится сам принцип разграничения реальности и вымысла, показывается, как часто то, что принято считать реальным, на самом деле вымышленно. Постмодернистская металитература — это не капитуляция перед реальностью: «Создавая произведение, писатель пытается найти более обширную, более глубокую, тотальную реальность».²⁴

²⁰ См.: *Alter R.* Partial Magic. Univ. of Californian Press, 1975; *Gass W.* Fiction and Figures of Life. New York, 1970; *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York; London, 1984; *Scholes R.* Fabulation and Metafiction. Univ. of Illinois Press, 1979; *Waugh P.* Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York, 1984.

²¹ *Dotras A. M.* La novela española de la metaficción. Madrid, 1994.

²² *Ibid.* P. 125.

²³ *Ibid.* P. 126.

²⁴ *Ibid.* P. 188.

«Защитники реализма цепляются за реальность как за единственный материал для литературы, потому что до этого они уже произвели селекцию: реальным является это и это, остальное — нереально»,²⁵ — писал Гонсало Торренте Бальестер. Осознавая ограничения, накладываемые реалистическим дискурсом, писатель еще в конце 1960-х гг. сформулировал «принцип достаточной реальности» — «причину, по которой материалы повествования, будь то персонажи, предметы или события, должны быть выражены так, чтобы производить впечатление, аналогичное тому, которые они бы произвели, будучи реальными... Это впечатление достигается не путем копирования действительности, а организацией надлежащим образом языковой системы».²⁶ Принципы этой эстетики, отраженные во всех романах Торренте Бальестера, складывались не под влиянием постструктуралистских и деконструктивистских течений, а из размышлений о «Дон Кихоте» и произведений писателей, продолживших «сервантесовскую линию» в литературе.

Постмодернистский взгляд на проблему реальности и вымысла можно сформулировать так: литературное произведение не копирует и не воспроизводит какую-либо реальность, в нем появляется другая, иная реальность, более интересная, заключающая в себе больше возможностей. «В искусстве нет ничего такого, что бы ни было взято из реальности, но ничто не сохраняется в искусстве таким, каким оно было в реальности»,²⁷ — писал Торренте Бальестер.

Говоря о постмодернистской металитературе, Роуз в свою очередь отмечает, что в ней не создается что-то принципиально новое, а как раз наследуется традиция, начатая еще Сервантесом: «Критики любят говорить, что металитература, как пародийная, так и непародийная, обязательно должна представлять относительный взгляд на мир и письмо о нем, твердят о невозможности проведения границы между иллюзией и реальностью, историей или вымыслом, правдой и ложью. Однако такие произведения как металитературная пародия Сервантеса свидетельствуют о том, что металитературные приемы как раз могут показать нам, где, когда и какими способами в литературе создается иллюзия или вымысел».²⁸

Таким образом, одна из главных функций постмодернистской металитературы состоит в том, чтобы провести различия между правдой и вымыслом внутри произведения.

Действительно, в романах Г. Торренте Бальестера, Х. Ферреро, Х. Х. Миљаса постоянно подчеркивается, что, став литературным

²⁵ *Torrente Ballester G. Cotufas en el golfo. Barcelona, 1990. P. 115.*

²⁶ *Intervención de G. Torrente Ballester // Novela corta actual. Madrid, 1977. P. 106.*

²⁷ *Torrente Ballester G. Cotufas... P. 114.*

²⁸ *Rose M. Parody. P. 98—99.*

персонажем, человек начинает жить по особым законам — законам литературы. Так что бессмысленна сама постановка вопроса о реальности литературных объектов: они принадлежат другому измерению. Литература не равна действительности, это особый мир, в котором возможно большее, чем в реальной жизни, но это произойдет лишь в пространстве фантазии.

В качестве примера можно привести уже упоминавшийся роман «Беспорядок твоего имени» Хуана Хосе Мильяса. Главный герой, работающий в издательстве критиком, мечтает стать писателем, и по ходу развития сюжета читатель начинает понимать, что читает тот самый роман, который хочет написать Хулио Оргас. Этот роман создается на глазах читателя и, что важно, при его непосредственном участии. Разные пласты повествования — воспоминания, догадки, мечты, обрывки услышанных на улице разговоров, радиопередач, фрагменты рассказов, на которые Хулио пишет рецензию, — объединяются в читательском восприятии в произведение, о котором главный герой говорит так: «Я хочу написать роман, в котором то, что происходит, и то, что остается за кадром, стали бы одним целым. Проблема будет только в том, чтобы выразить неизвестное мне, так и не узнав этого».²⁹

Мильясу вполне удается задача, которую формулирует его герой: в его самосознающем романе действительность представлена в сосуществовании всевозможных вариантов — прочтений. Название другого романа Мильяса «Papel mojado»³⁰ можно перевести как «обман, чистый вымысел». Автор сразу раскрывает карты, предупреждая читателя, что перед ним выдумка. И если читатель принимает условия игры, то становится свидетелем самых удивительных ходов и решений, возможных только в литературе.

Постмодернистская металитература воспринимает литературное произведение как автономный художественный объект. «Это не значит, что какое-то положение литературного произведения не способно затронуть внешний к нему мир через эффекты, которые оно произведет на читателя, но литература останется литературой, в то время как внешний мир и читатели будут отличны от него», — утверждает Роуз.³¹

Подобной точки зрения придерживаются и испанские писатели-постмодернисты. «Искусство призвано реализовать, делать реальным то, что раньше им не было, производить объект, который действовал бы на наше восприятие и сознание как реальный. Этот объект приобретает значимость не благодаря своим отношениям

²⁹ Millás J. J. El desorden... P. 57.

³⁰ Millás J. J. Papel mojado. Madrid, 1983.

³¹ Rose M. Parody. P. 98.

с реальностью, которая его порождает: он ценен сам по себе»,³² — писал Торренте Бальестер. Символична фраза одного из героев романа Бальестера «Фрагменты Апокалипсиса»: «Литература, как вы, должно быть, знаете, — это ни правда и ни ложь, она лишь то, что она есть — литература».³³

³² *Torrente Ballester G. Cotufas...* P. 114 (перевод мой. — А. М.).

³³ *Torrente Ballester G. Fragmentos de Apocalipsis.* Barcelona, 1977. P. 376.

М. С. Самарина

ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ И ДОН КИХОТ ЛАМАНЧСКИЙ

Г. К. Честертон, автор одной из самых удачных книг о Франциске Ассизском, в свойственной ему парадоксальной манере высказывает следующую любопытную идею: «...если святой Франциск был похож на Христа, Христос, наверное, был похож на святого Франциска, и далее: — Всегда считалось естественным рассматривать святого Франциска в свете Христа, но мало кто догадался рассмотреть Христа в свете святого Франциска».¹ Итак, Христос похож на Франциска Ассизского.

Следуя подобной «обратной» схеме (повод еще раз вернуться к теме о странностях литературной рецепции), отметим, что сам Франциск Ассизский похож на Дон Кихота.²

Христианский подвижник, один из самых неординарных деятелей христианства, живший в XIII столетии в Италии, иногда удивительно напоминает и предчувствует другую столь же необычную личность, вымышленный персонаж испанской литературы начала XVII столетия. Франциск и Дон Кихот — личности из различных, но все же переломных эпох в истории европейской культуры. Оба они — экзистенциальные модели, архетипы из различных реальностей, один — действительно существовавший, другой — создание авторской фантазии, но от этого не менее значимый для европейской культуры. Как Франциск Ассизский выходит за рамки религиозной идеи, так и Дон Кихот не является всего лишь литературным персонажем. Дон Кихот и Франциск Ассизский — вечные символы, существующие в коллективном созна-

¹ *Честертон Г. К. Св. Франциск Ассизский // Вечный человек.* М., 1991. С. 71.

² Внутренне и, более того, внешнее сходство Франциска Ассизского и Дон Кихота особенно поражает в живописи Эль Греко — Франциск в его изображении (один из любимейших сюжетов художника) странным образом предстает стигматизированным «рыцарем печального образа» во францисканском одеянии.

нии эпохи постмодернизма вне хронологических и географических рамок.

Давно замечено, что оба они восходят к одному архетипу — Христу, как стигматизированный Франциск Ассизский,³ так и Дон Кихот — «испанский Христос» (пользуясь выражением Унамуно), и являются носителями именно христианской идеи. То, что роман Сервантеса — произведение прежде всего христианской литературы, было очевидно и для Унамуно,⁴ и для Достоевского, писавшего, что «из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот».⁵

Францисканство стало закономерным концом и итогом нелегкого и драматического жизненного пути Сервантеса, овеянного романтикой и авантюрным духом того времени. В этом Сервантес не одинок — можно было бы вспомнить ряд великих деятелей культуры эпохи Возрождения — Джотто, Колумба, Данте, Рабле, — не только принявших в конце жизни учение Франциска Ассизского в концептуально-теоретическом плане, но и четко оформивших свое решение, т. е. формально вступивших во францисканский орден, принявших его со всей его атрибутикой.

Сервантес вступил в так называемый орден терциариев (третий францисканский орден, объединявший мирян, следовавших учению Франциска Ассизского) в 1613 г., за три года до смерти. Похоронен он был во францисканской рясе в монастыре в Мадриде, и гроб его несли четыре монаха-францисканца.

Надолго и незаслуженно забытый Петр Михайлович Бицилли, с той точностью определений и емкостью понятий, которая была свойственна всей блестящей школе русской медиевистики Серебряного века, справедливо считал Франциска одним из предшественников и зачинателей Возрождения. Он писал о внутренней связи Франциска и францисканства с великими представителями культуры Возрождения следующим образом: «...увидеть живых людей, усмотреть их отношение к великим историческим движениям, составляет — по крайней мере должно составлять — главную цель работы историка, если он только хочет действительно понять Культуру в ней самой, в ее жизни, в ее развитии. С этой точки зрения

³ По поводу восприятия Франциска Ассизского в качестве второго Христа существует обширная литература, см., например: *Campagnola S. da. L'angelo del sesto sigillo e l'Alter Christus*. Roma, 1971.

⁴ Унамуно постоянно проводит параллель Дон Кихот—Христос, а также более развернутая параллель Христос—Дон Кихот—князь Мышкин. См.: *Marrero V. El Cristo de Unamuno*. Madrid, 1970. P. 155—205. Для Унамуно «Дон Кихот», так же как и для Достоевского, — произведение христианской литературы, причем скорее тяготеющей к Средневековью, чем к Возрождению, о чем говорит и само название его книги 1905 г. «Житие Дон Кихота и Санчо», звучащее совершенно в традициях жанра средневековой агиографии.

⁵ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1972—1990. Т. 28, кн. 2. С. 251.

для нас далеко не безразлично то, что авторы трех величайших созданий новой европейской литературы, Божественной Комедии, Пантагрюэля, Дон-Кихота, были францисканцами... Сервантес, полжизни прошедший в борьбе за торжество Креста над Полумесяцем в той самой „Варварии“, куда ходил было проповедывать св. Франциск, где в борьбе за то же самое дело скончался святой Король Людовик IX (тоже «терциарий», брат «третьего чина»); Сервантес, прославивший Госпожу Бедность, с которой обручился Франциск, в романе о добровольном бедняке, последнем странствующем рыцаре, прославивший Смирение в последней сцене романа, где Дон-Кихот, достигнув высшей точки просветления, становится вновь просто Алонсо Добрым (Alonso el Bueno), — сам под старость вступает в Третий Чин францисканского Ордена».⁶

О связях Сервантеса с францисканством (это и определенные факты биографии, и многочисленные францисканские аллюзии в его текстах) написано достаточно много.⁷ Тема эта сама по себе обширная и разносторонняя, включающая множество планов, так как францисканство как таковое не является определенной философской системой, как например томизм. Францисканство — это, скорее, система ценностей и стиль поведения, это особые отношения с миром и Богом. При этом сам термин «францисканство» именно как способ мировосприятия и поведения оказывается во многом сродни понятию «донкихотства».⁸ Мы остановимся только на некоторых аспектах «донкихотства» Франциска Ассизского (или же «кихотизма», пользуясь выражением Унамуно).

Одной из основных составляющих так называемого донкихотства является экстремальное мировосприятие и обостренное нравственное чувство, мучительное душевное беспокойство, граничащее с безумием. При этом подобное меланхолическое безумие «рыцаря печального образа» как некий феномен, как болезнь переломных эпох имеет длительную историю и глубокие корни в европейской культуре. Все это нашло выражение как в литературе — от «ацидии», мучительного беспокойства, раздвоения сознания и тоски на грани безумия страдал Петрарка,⁹ так и в изобразительном искусстве (один из наиболее наглядных примеров — гравюра «Меланхолия» Дюрера).¹⁰ Подобное божественное безумие срод-

⁶ Биццелли П. М. Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса // Современные записки. Париж, 1927. Т. 30.

⁷ Из последних работ см.: Merino Abad J. A. Don Quijote y San Francisco: Dos locos necesarios. Madrid, 2003.

⁸ О францисканстве как о способе мировосприятия см.: Merino Abad J. A. Visión Franciscana de la vida cotidiana. Madrid, 1991.

⁹ Свидетельством определенного раздвоения личности и мучительного беспокойства Петрарки является его философский диалог «Моя тайна».

¹⁰ Brilli A. e al. La malinconia nel Medio Evo e nel Rinascimento. Urbino, 1982.

ни мудрости пророков, провидцев, визионеров, мистиков и юродивых. Именно в таком состоянии души находится и Дон Кихот, что не раз уже было предметом исследования.¹¹ Так, Э. Макола, анализируя душевное состояние Дон Кихота, пишет о его внутреннем разладе, о постоянном смятении в осознании себя на грани двух реальностей, о душевном беспокойстве как следствии осознания несовершенства мира, о болезненном состоянии души как свойстве творческих натур, о тоске по идеалу, и, конечно, о его совершенно неадекватном поведении.¹²

Параллели с францисканством здесь напрашиваются сами собой. Стиль поведения Франциска Ассизского (как и многих его последователей, в первую очередь Раймунда Луллия и Антония Падуанского), его постоянное стремление выбиться из традиционных рамок «нормальности» с самого начала своего пути, максимализм и эксцентричность его поведения, граничащая с ненормальностью (и здесь неминуемо возникают параллели с юродивым из «Бориса Годунова» и вообще с таким явлением, как русское юродство), известна и целиком вписывается в понятие «донкихотства».¹³

Характерно, что Франциск сам считал себя «*ignorans et idiota*», неоднократно это подчеркивал и сам создавал себе подобный образ. Такое безумие как сознательное противопоставление себя традиционным ценностям вызывает ассоциации с произведением другой эпохи и другой нации — «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского. Франциск и Дон Кихот с их иррациональностью, с их балансированием на зыбкой границе двух миров, воображаемого и реального, с их отрицанием всякого формализма и противопоставлением себя обществу оказываются среди тех, кто живет по словам первого великого мистика христианства апостола Павла: «Мы безумны Христа ради».¹⁴

Эксцентричность поведения (один из наиболее ярких примеров — Франциск просил милостыню на французском языке) и мистическое восприятие мира как двоемирия вообще являются одной из характерных черт так называемого францисканства. Мистическая францисканская литература (например, Якопоне да Тоди и Анжела да Фолиньо) является особо иррациональной и болезненной, близкой к безумию и абсолютно лишенной того своеобразного рационализма, которой был все же свойствен средневековой религиозной литературе.

¹¹ *Vidoni M. S. Fantasia e immaginazione in Cervantes // Don Chisciotte a Padova: Atti della I Giornata Cervantina. Padova, 1992. P. 101—121.*

¹² *Macola E. Il sistema delirante di Don Chisciotte // Ibid. P. 81—99.*

¹³ О теме «донкихотов христианства» см.: *Багно В. Е. Трубадур Христа // Рамон Льюль. Книга о любящем и возлюбленном. СПб., 1997. С. 206.*

¹⁴ I Кор. 5 : 10.

Франциск в противоположность Дон Кихоту открыто декларирует свое безумие. Известно стремление Франциска Ассизского называть себя безумцем при большом стечении народа и в особенности в присутствии сильных мира сего. Францисканский автор XIII в. Анжело Кларено в своей «Хронике» приводит характерный эпизод — речь Франциска перед братьями недавно созданного францисканского ордена, когда он в присутствии кардинала говорит о себе как об «*idiotia*» и о своем предназначении проповедовать слово Божие как «*novellus pazzus*» (новый сумасшедший), или «*novus stultus*» (новый глупец).¹⁵ Его душевное состояние было явно болезненным, так как его постоянно мучило некое духовное томление, и эта власть мечты заставляла его действительно страдать и терзаться по неведомому, как описывают его биографы в «Легенде трех товарищей».¹⁶

Безумие и для Франциска, и для Дон Кихота — это способ отказа от «нормального» существования, это стремление перевернуть мир, внести в него «новую жизнь». У обоих в определенный момент начинается душевный кризис, приводящий к коренному изменению собственной жизни и всей системы ценностей. Оба они избирают один жизненный путь — путь служения, путь странствующего рыцаря. Сервантес так описывает это: «Наконец, совершенно свихнувшись, он возымел такую странную мысль, какая никогда еще не приходила в голову ни одному безумцу на свете, а именно, что ему следует и даже необходимо для собственной славы и для пользы родной страны сделаться странствующим рыцарем, вооружиться, сесть на коня и отправиться искать по свету приключений, — одним словом, проделать все то, что в романах обычно проделывают странствующие рыцари: восстанавливать попорченную справедливость, подвергаться разным случайностям и опасностям и таким образом обессмертить и прославить свое имя».¹⁷

После, пользуясь выражением Х. А. Мерино, «экзистенциального кризиса»,¹⁸ как раз перед посвящением в рыцари, к которому он давно готовился и о котором давно мечтал, Франциск, как и Дон Кихот, начинает новую жизнь, отказавшись от всех прежних ценностей. Оба они отправляются в свой путь почти одинокими,

¹⁵ FF, AngClar II, 3. Здесь и далее ссылки на францисканские источники даются в общепринятых сокращениях по внутренней нумерации каждого текста большого итальянского издания «Истоков францисканства» (Fonti Francescane. Padova, 1983. Ed. maior (FF)).

¹⁶ FF, LegTriumSoc, IV, 12.

¹⁷ Здесь и далее ссылки на текст романа Сервантеса с указанием тома римской цифрой и главы арабской даются по изд.: *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. под ред. Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова. М., 2003.

¹⁸ Merino Abad J. A. Don Quijote y San Francisco. P. 37.

не имея практически никакой поддержки общества, но все же подчинившись незыблемым «правилам игры» — Дон Кихот, изучив рыцарский кодекс, Франциск — получив благословение папы. Франциск руководствуется только законом рыцарского служения и собственным нравственным императивом: «Никто не говорил мне, что делать...», — впоследствии напишет он в своем «Завещании». ¹⁹ И Франциск, и Дон Кихот глубоко одиноки в своем вечном идеализме, и те, кто их сопровождает, — это фигуры, совершенно не сопоставимые с ними по масштабам личности. При Дон Кихоте — это верный Санчо Панса, при Франциске — это тот или иной скромный монах ордена, с различной степенью достоверности записывающий за ним его слова и деяния.

Франциск пускается в путь по дорогам Италии, проповедуя евангельские истины, а затем с бесстрашием истинного рыцаря безоружным отправляется бороться с собственными ветряными мельницами, в собственный крестовый поход — для мирной проповеди христианства среди мусульман. Эта идея совершенно нова для его эпохи, ²⁰ так как еще в предыдущем XII столетии Бернар Клервоский в трактате о тамплиерах обосновывал необходимость физического уничтожения мусульман. ²¹ Франциск отправляется в свой крестовый поход со всей чистотой намерений, свойственной для средневекового представления о необходимости и святости религиозной войны, о романтике рыцарских странствий во имя поисков недостижимого Грааля. Дорога для Франциска и Дон Кихота — способ существования в их стремлении к бесконечному и непознанному. Их вечные странствия, не имеющие никакой конечной цели, направлены только на восстановление и прославление истины, их подвиги не преследуют никакой личной выгоды, и они пускаются в дорогу, отказываясь от всяких материальных благ, в состоянии той истинно евангельской бедности, которая дает сознание абсолютной независимости личности и свободу действий. Бедность — еще одна неотъемлемая составная «донкихотства» Франциска Ассизского.

Но Франциск в своих странствиях не замыкается в монастырских стенах, подобно его великому предшественнику французу Бернару Клервоскому, воспевавшему Деву Марию под церковными сводами, а идет со своими песнями по свету, обходя вслед за Европой Святую Землю вместе с крестоносцами. Его жизнь — это жизнь странствующего менестреля, поющего о любви к Богу и его

¹⁹ FF, Testamento, 14.

²⁰ Об идее насильственного обращения неверных в христианство см.: Лучицкая С. И. Образ другого: Мусульмане в хрониках крестовых походов. СПб., 2001. С. 97—121.

²¹ Мы ссылаемся на последнее издание трактата: *San Bernardo. L'elogio della nuova cavalleria: Ai Cavalieri del Tempio*. Rimini, 1988.

творениям. Франциск умер как поэт — с песней на устах. Его «Гимн творениям» предназначался для музыкального исполнения.

При этом от рассказов об участии Франциска в крестовом походе веет духом приключений из рыцарских романов и восточных легенд «Тысячи и одной ночи» — достаточно вспомнить известную историю о Франциске и султанине Мелек-аль-Камиле. Франциск, рыцарь в душе и потомок французских рыцарей, из всех сокровищ султана, предложенных ему в подарок, выбирает рыцарский рог, которым он впоследствии будет сзывать на молитву своих последователей, следуя рыцарскому ритуалу. Вообще многие чудеса, совершенные Франциском, напоминают подвиги странствующего рыцаря. Характерный пример — известнейший эпизод из «Цветочков» — укрощение свирепого волка из Губбио.²² По мнению Х. А. Мерино, имеются очевидные параллели между укрощением волка Франциском и сценой укрощения львов Дон Кихотом.²³

У этики и эстетики Франциска и Дон Кихота есть и общий литературный источник — рыцарские романы.

Д. С. Мережковский, видевший в фигурах средневековых мистиков воплощение своей религиозной философии (в первую очередь во Франциске Ассизском), в работе «Испанские мистики» пишет о своеобразном «донкихотстве» св. Терезы Авильской, также воспитанной на рыцарских романах, о параллели между рыцарским служением и религиозным подвижничеством, имеющими общую основу — мистическую любовь, о родстве донкихотства и донжуанства, «рыцарства любви небесной и любви земной», сливающихся в одно — «в безумную преданность невозможной мечте», в «Небесное рыцарство».²⁴

Нравственное перерождение Франциска начинается после многолетнего чтения рыцарских романов и размышлений над ними. Именно отсюда — его сны о чудесных дворцах и рыцарских доспехах, его мечты стать великим и прославиться, «стать великим владыкой». Франциска, как и Дон Кихота, обуревают стремление к земной славе: «Знайте, что весь мир будет почитать меня», — говорит он своим сверстникам.

И Франциску, и Дон Кихоту свойственны ощущение своей избранности, тайны, миссионерства, «героизм» по Унамуно,²⁵ стремление к вечной жизни и желание запечатлеть свою индивидуальность и, как ни парадоксально это звучит, — великая горды-

²² FF, Fioretti, XX. О символическом значении укрощения волка см.: Capretti G. P. San Francesco, il lupo, i segni. Torino, 1974.

²³ Мережковский Д. С. Испанские мистики. Брюссель, 1988. С. 46. См. об этом также: Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса. М., 1988. С. 384—400.

²⁴ FF, LegTriumSoc, II, 4, 5.

²⁵ Unamuno M. de. Vida de Don Quijote y Sancho. Madrid, 1975. P. 38—39.

ня.²⁶ Вспомним знаменитое восклицание Дон Кихота — «Я знаю, кто я такой!» (I, 5).

Франциск при этом обладает и неожиданной для своей эпохи религиозной терпимостью, на которую не раз обращали внимание исследователи.²⁷

Допущение множественности взглядов на мир на фоне господствующего единого менталитета, диалогичность и внутренняя свобода — все это свойственно и духу романа Сервантеса, что подчеркивает А. Кастро.²⁸ С этим связана и одна из немногих прямых аллюзий на францисканские жизнеописания в тексте романа — мы имеем в виду вымышленную историю нахождения Сервантесом окончания романа. Здесь, очевидно, обыгрывается один из известнейших моментов биографии Франциска, неоднократно описанный различными биографами и последователями. Речь идет о глубоко уважительном, почти мистическом отношении Франциска к письменной культуре — почти хрестоматийными являются рассказы францисканских писателей о том, что Франциск старательно собирал все написанное, включая даже «языческие писания» (под которыми тогда подразумевались *арабские* тексты), при этом тщательно собирая даже малейшие *обрывки бумаги*, запрещал своим ученикам уничтожать их и благоговейно хранил, а на вопрос учеников, зачем он это делает, отвечал, что из всех букв можно составить Имя Бога.²⁹

У Сервантеса читаем: «Забрел я однажды на улицу Алькана в Толедо и случайно увидел мальчика, который предлагал одному торговцу шелком купить у него старые тетради и бумаги, а так как я большой охотник до чтения и читаю даже *обрывки бумаги*, валяющиеся на улице, то, влекомый своей естественной склонностью, я взял одну из тетрадей, которые мальчик продавал, и увидел, что она исписана *арабскими* (курсив мой. — М. С.) буквами» (I, 9). Здесь, как мы видим, у Сервантеса появляются те же написанные арабскими буквами «обрывки бумаги», что и у Франциска, — якобы случайно им найденные и содержащие окончание романа.³⁰

Франциска роднит с Дон Кихотом и рыцарское происхождение. Франциск, полуфранцуз и билингв от рождения, происходил

²⁶ О своеобразной трактовке понятия гордости у Унамуно см.: *Valdes M. Death in the Literature of Unamuno. Urbana, 1964. P. 100.*

²⁷ О Франциске и исламском мире см.: *Gabrieli F. San Francesco e l'Oriente islamico // Espansione del francescanesimo tra occidente e oriente nel secolo XIII: Atti del VI Convegno internazionale. Assisi, 1979. P. 106—122.*

²⁸ *Castro A. El pensamiento de Cervantes. Barcelona, 1972. P. 85.*

²⁹ О сакральном отношении Франциска к письменному слову см.: *Baldelli I. Il Cantico: Problemi di lingua e stile // Francesco d'Assisi e il francescanesimo dal 1216 al 1226. Assisi, 1977. P. 77—79.*

³⁰ То, что Сервантес находит текст на арабском языке именно в Толедо, понятно — этот город являлся крупнейшим переводческим центром, где на арабский язык

по материнской линии из аристократического рода. Ряд исследователей причисляют мать Франциска к древнему и могущественному провансальскому роду Бурлемон.³¹ Само имя его — Франческо (француз) — уже говорит о многом. При рождении он был крещен именем Джованни Баттиста, но затем у него появилось необычное имя, скорее прозвище, Франческо, ставшее впоследствии одним из самых распространенных имен в мире. Вероятно также, что билингв от рождения Франческо сам себе придумал такое прозвище из-за своего преклонения перед французской культурой. Подобно Дон Кихоту, после «экзистенциального кризиса» он берет себе новое имя. Именно под этим именем-прозвищем, а не под именем, данным при крещении, он и был канонизирован — редчайший случай в истории церкви.

То, что Франциск постоянно называет себя именно так, а не своим настоящим именем, чрезвычайно симптоматично и говорит о его стремлении к самовыражению и индивидуальности, а также о полном осознании Франциском значимости собственного пути. О глубоком значении нового индивидуального и «говорящего» имени для Франциска в эпоху всеобщего коллективного сознания пишет Ле Гофф в своей известной работе о Франциске Ассизском.³²

Дон Кихот был создан Сервантесом на закате рыцарства, реальный Франциск Ассизский родился в эпоху расцвета рыцарства, в век трубадуров и куртуазной любви. XIII век — эпоха оформления и кодификации рыцарских идеалов поведения и морали. В этом столетии Раймунд Луллий напишет «Книгу о рыцарском ордене».³³ Тогда же неотъемлемой частью раннего францисканства станет христианизированная культура трубадуров.

Молодого Франциска, выросшего в атмосфере культа Франции, привлекала утонченность провансальской культуры, и до своего обращения он вел «куртуазный» образ жизни, участвуя в качестве предводителя в блестящих празднествах, — его биограф Томмазо да Челано сообщает о том, как молодой Франциск, одетый в роскошные одежды, целые ночи напролет при свете факелов в обществе своих сверстников разгуливал по улицам Ассизи,

переводились те самые «языческие писания» греческих философов, которые и проникали в Европу в авверронистском истолковании. Сам греческий язык был малоизвестен в Европе до падения Константинополя в 1453 г., поэтому Франциск в XIII в. под «языческими писаниями» мог понимать только арабские тексты.

³¹ О происхождении Франциска и о связях его семьи с Францией и Провансом см.: *Englebert O. Saint Francis of Assisi: A biography*. Chicago, 1965; *Jogensen J. St. Francis of Assisi*. New York, 1955; *Smith J. H. Francis of Assisi*. London, 1972.

³² *Le Goff J. San Francesco d'Assisi*. Milano, 2000. P. 29.

³³ Об этом см.: *Багно В. Е. Трубадур Христа*. С. 241—243.

с жезлом предводителя в руках возглавляя шествие.³⁴ Согласно свидетельствам всех без исключения его биографов и современников, Франциск обладал подчеркнуто рыцарскими и «куртуазными» манерами и был хорошо знаком с литературой трубадуров. В новом ордене была принята рыцарская фразеология и рыцарские ритуалы. Себя он называл «герольдом царя небесного», монахов своего ордена — «рыцарями Круглого Стола» и созывал их на молитву звуком рыцарского рога, подаренного ему султаном во время крестового похода — рог этот до сих пор хранится в монастыре Ассизи.

Ле Гофф рассматривает «куртуазность» Франциска как стремление к слиянию рыцарского и религиозного идеала — Франциск таким образом оказывается продолжателем линии своего великого предшественника рыцаря-монаха Бернара Клервоского, избравшего своей прекрасной дамой Деву Марию.³⁵

Вся жизнь Франциска, подобно жизни Дон Кихота, подчинена правилам странствующего рыцарства, и первейшее из них — служение Прекрасной Даме. Для Франциска это аллегорическая «Дама Нищета», с которой он символически обручен, но в его жизни присутствует и реальная прекрасная дама — св. Кьяра Ассизская, его мистическая возлюбленная, дочь знатных и могущественных феодалов, отказавшаяся ради него от всего и последовавшая за ним по пути отречения и служения, личность историческая, яркая и своеобразная. Вся история мистической любви Франциска и Кьяры напоминает рыцарский роман — и сама манера куртуазного поведения Франциска по отношению к Кьяре, которая принадлежала к ассизской аристократии, и некоторые эпизоды — в особенности похищение Франциском Кьяры из дома родителей.

Именно с мыслями о Кьяре Франциск работал над созданием «Гимна творениям», первого литературного произведения на итальянском языке, открывшего историю итальянской литературы. Именно ей послал свою рукопись вместе со словами «Гимна» и мелодией для музыкального сопровождения умирающий, но не отрекшийся от своих идеалов Франциск.

И Франциску, и Дон Кихоту свойственны врожденный оптимизм и жизнелюбие, оба находятся в созданной ими самими игровой ситуации (для обоих рыцарство — объект игры), однако читателя не покидает, пользуясь выражением Унамуно, «трагическое ощущение жизни», происходящее из неразрешимого противоречия их личностей с окружающим миром, и предчувствие драмы, так как оба они смешны и обречены на осмеяние, повторяя путь

³⁴ FF, 3 Cel. III.

³⁵ *Le Goff J. San Francesco d'Assisi. P. 69, 160.*

Христа, подвергнутого насмешкам и издевательствам. «Величие Дон Кихота в том, что он был осмеян и побежден, ибо, будучи побежденным, он был победителем — он властвовал над миром, предоставляя ему смеяться над собой».³⁶

³⁶ Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни // Унамуно М. де. Избранное. Л., 1981. С. 297. См. также: Корконосенко К. С. Кихотизм — индивидуальная религия Мигеля де Унамуно // Унамуно М. де. Житие Дон Кихота и Санчо. СПб., 2002. С. 313—332.

Е. В. Хворостьянова

«ДОН КИХОТ» ПРОТИВ ДОН КИХОТА В ОБЩЕСТВЕННОМ РОМАНЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА («ДНЕВНИК ПРОВИНЦИАЛА В ПЕТЕРБУРГЕ»)

«Дон Кихот», как всякое абсолютное открытие, до сих пор выглядит наиболее впечатляющим образцом собственно романной эстетики. Утонченные и дерзкие игры Сервантеса со старой литературой породили новую и стали не столько признаками собственно сервантесовского романа, сколько признаками жанра. Любой хороший роман литературно «самосознателен» и является собственной теорией, как и «Дон Кихот». Любой подлинный роман склонен, как и «Дон Кихот», к играм с читателем и формированию особого типа условности — размыванию границы между литературой и реальностью. В этом смысле влияние романа Сервантеса на становление европейского романа трудно переоценить; оно является предметом исследования самой динамичной и плодотворной части мировой сервантистики.

Русская романная традиция испытала это влияние главным образом опосредованно. Иными словами, связь русского романа с романом Сервантеса — связь в большей степени генетическая, нежели контактная. В то же время образ заглавного героя стал в русской литературе и публицистике XIX в. одним из самых популярных, а его противоречивые интерпретации возникали преимущественно в произведениях остропублицистических, обсуждающих проблемы, связанные с активной общественной позицией человека в современном обществе, осознанием пути России и специфики русского национального характера. В прозе Тургенева, Достоевского, Лескова, Гончарова исследователи находили, помимо оригинальных истолкований образа Дон Кихота, творческое использование антитез, на которых строится роман Сервантеса, — здравого смысла и безумия, реального и иллюзорного, непознанного

и стереотипа, личности и социума. Между тем интертекстуальные связи русской прозы с «Дон Кихотом» редуцированы, а в интерпретации заглавного образа контекст романа Сервантеса, расставляющий этические и идеологические акценты, как правило, оказывается факультативным. На это обстоятельство указывала уже современная критика. Так, А. Львов, обращаясь к тургеневскому истолкованию образов Гамлета и Дон Кихота, справедливо отмечает, что автор слишком далеко отходит от текстов трагедии Шекспира и романа Сервантеса, не учитывает специфики эпохи, в которую они были созданы.¹

Первым русским романистом, для которого актуальной становится именно структура претекста, а не заглавный герой, следует назвать М. Е. Салтыкова-Щедрина.² Именно он ощутил громадный потенциал романного жанра, предложенного Сервантесом, который лишь отчасти был реализован русской и европейской литературой. Замысел двух романов Щедрина — «Дневник провинциала в Петербурге» (1872) и «Современная идиллия» (1878) — оказался типологически близок к замыслу Сервантеса, написавшему своего «Дон Кихота» как энциклопедию современного общества.

Новая гетерогенная форма, которую автор назвал «общественный роман», воспринималась современной критикой как «сборник» или «цикл». В щедриноведении вопрос о специфике этой романной структуры является одним из самых сложных и малоизученных. Действительно, и «Дневник провинциала», и «Современная идиллия» «вырастают» из цикла, но при этом сам писатель отчетливо ощущает границу между циклом и романом. В письме к А. Н. Пыпину по поводу рецензии К. К. Арсеньева «Новый щедринский сборник» Щедрин писал: «„Современная идиллия“ названа „сборником“, но почему — совершенно не понимаю. Это вещь совершенно связанная, проникнутая от начала до конца одной мыслью, которую проводят одни и те же герои <...> Ежели статья на точку зрения „Вестника Европы“, то и „Записки Пиквикского клуба“, и „Дон Кихота“, и „Мертвые души“ придется назвать „сборниками“».³

¹ См.: Львов А. Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них И. С. Тургенева. СПб., 1862.

² Трудно объяснить, почему исследователи рецепции «Дон Кихота» в России, как правило, проходили мимо Щедрина. Пожалуй, лишь В. Е. Багно указывал на наличие в ранней повести «Противоречие» и отрывке «Дворянские мелодии» некоторых ассоциаций с образом Дон Кихота, отмечая при этом, что они не несут «сколь-ко-нибудь значительной нагрузки» (см.: Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 382).

³ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1986. Т. 19, кн. 2. С. 246. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках римскими цифрами тома, арабскими — страницы.

Остроактуальный публицистический материал несколько затеняет в «Дневнике провинциала» и «Современной идиллии» их сложную внутреннюю организацию, делающую эти «циклы» частью общей истории романного жанра. В то же время контекст, в котором появляются романы Щедрина, максимально активизирует их интертекстуальный план. Противоречивому образу Дон Кихота русской романистики и публицистики Щедрина противопоставляет «Дон Кихота» как особый принцип изображения современности, предполагающий «многомерность» образа мира, которая возникает в результате многократных «взаимоотражений» образов героев, населяющих романное пространство. Именно поэтому главным аргументом в полемике с русскими трактовками образа Дон Кихота становится для Щедрина поэтика сервантесовского романа. В настоящей статье мы проследим лишь основные смыслообразующие переключки первого «общественного романа» писателя с «Дон Кихотом» Сервантеса.

В «Дневнике провинциала» внешними «опознавательными знаками» претекста становятся свободные мотивы, главными из которых следует назвать мотив «рыцарства», «испанские эпизоды» и мотив «бессмысленного чтения». Симптоматично, что все эти мотивы отсылают одновременно и к роману Сервантеса, и к современной Щедрина российской реальности.

Мотив «рыцарства», появляющийся в разных местах сюжетной перипетии, не связанный непосредственно с фабульной линией романа, маркирует фрагменты остросатирические и/или пародийные. Так, свершение «рыцарских подвигов», по мнению Провинциала, придавало особый «символический» смысл «бушеванию» дедушки Матвея Ивановича: «Что может быть глупее, как сдернуть скатерть с вполне сервированного стола, и, тем не менее, для человека, занимающегося подобными делами, это не просто глупость, а молодечество и даже, в некотором роде, рыцарский подвиг, в основе которого лежит убеждение: *другие* мимо этого самого стола пробираются боком, а я подхожу и прямо сдергиваю с него скатерть!» (X, 291). Другой «ветхий человек» — Петр Иванович Дракин — не мыслит своего существования без подобных ритуальных подвигов «тыканья руками»: «Если нет предмета, которого благополучие оправдывало бы совершение подвигов, то есть воспоминание о подвигах, есть привычка к ним; есть, наконец, сознание, что ему, Дракину, ни при чем больше и состоять невозможно, кроме как при подвигах» (X, 539). Формульные выражения «рыцари современной русской журналистики», «ряды странствующих консерваторов» не раз выступают у Щедрина в качестве узнаваемых цитат из русской периодической печати, использовавшей сравнение с Рыцарем Печального Образа как одно из наиболее эффектных. Среди проектов и статей, которые приходится про-

честь и выслушать Провинциалу, особое место занимает статья «Как мы относимся к прогрессу?», представляющая собой пародию на статью кн. В. П. Мещерского «Вперед или назад». Напомним, что после нее герой, «обезумевший от скуки», напивается до бесчувствия. Характерно, что одновременно со Щедриным и, очевидно, независимо от него А. С. Суворин в фельетоне на ту же статью назвал кн. Мещерского «точкой печального образа» (X, 741).

Наиболее развернутый «испанский эпизод» включен во вторую часть «Дневника» — «В больнице для умалишенных». Здесь Провинциал встречает племянника Ваню Поцелуева, помешанного на королеве Изабелле II и уверенного в том, что именно он совершил в 1868 г. «гишпанскую революцию». Свой рассказ о дипломатической миссии в Испанию Ваня завершает бормотанием: «Титул хронического сумасшедшего — это почти равно титулу испанского гранда! Ах! Очень тяжело носить такое бремя, дядюшка!» (X, 604). Находясь в больнице, племянник ежедневно ходит в «манеж» для поездки; конь — жеребец Исполнительный — представляет собой «деревянную, обшитую кожей и утвержденную на двух треножниках кобылу, служившую для каких-то гимнастических целей. Но он очень серьезно принимал ее за настоящего коня, потому что потрепал ее рукою и даже слазил посмотреть, что у нее под брюхом» (X, 609). Испанская тема появляется также в сцене «сборища пенкоснимателей» у Менандра Прелестного. Основные положения компаративистской диссертации Петра Сергеевича Болиголова «Русская песня: Чижик! чижик! где ты был? — перед судом критики», являющейся пародией на работы А. Н. Веселовского, кратко изложены в беседе автора с участниками вечера: «В мавританском подлиннике именно сказано: „на Гвадалквивире воду пил“. Всю Европу, батюшка, изездил, чтобы убедиться в этом! <...> Ведь до сих пор никто и не подозревал, что Испания была покорена при звуках песни „Чижик, чижик! где ты был?“!» (X, 406, 408).

Мотив «бессмысленного чтения» реализован в «Дневнике провинциала» двояким образом: как непонимание прочитанного и как чтение бессмысленного текста. Подобно герою Сервантеса, который не понимал оборотов речи рыцарских романов,⁴ Провинциал приходит в отчаяние от «многословной краткости» проектов. Живое представляя себе практическую реализацию этих проектов, герой Щедрина сжигает их, однако проект «О переформировании де сиянс академии» остается нетленным. В первом параграфе проекта сформулировано назначение академии — «рассмотрение наук, но отнюдь не распространение оных» (X, 340); президенты при

⁴ См.: *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. под ред. Б. А. Кржевского, А. А. Смирнова. М., 2003. Т. 1. С. 33. (Сер. «Литературные памятники»). В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках тома, главы и страницы арабскими цифрами.

этом наделяются правом «некоторые науки временно прекращать, а ежели не заметит раскаяния, то отменять навсегда» (X, 342). Оба варианта репрезентации мотива, безусловно, выступают в качестве свободных, однако они отчетливо корреспондируют с сюжетообразующим мотивом сумасшествия, поскольку именно чтение бессмысленных статей и проектов становится одной из причин помешательства Провинциала. Деятельность, «не отягощенная» пониманием прочитанного, как и «необязательность» здравого смысла для любого рода деятельности, становится у Щедрина показателем состояния современного общества. Гротескное описание такого рода деятельности полемически направлено против интерпретации образов Гамлета и Дон Кихота, предложенной Тургеневым. Противопоставляя их как «выражение двух коренных особенностей человеческой природы»,⁵ Тургенев отмечает в Дон Кихоте «высокое начало самопожертвования», которое и определяет деятельный энтузиазм героя. Способностью размышлять, анализировать свои и чужие поступки наделяется в этой интерпретации Гамлет. Дон Кихот, по словам Тургенева, «при всем своем невежестве имеет определенный образ мыслей о государственных делах, об администрации», «он знает мало, да ему и не нужно много знать: он знает, в чем его дело, зачем он живет на земле, а это — главное знание».⁶ Роман Щедрина населен именно такими героями, которым «не нужно много знать», для того чтобы заниматься активной деятельностью, в том числе и интеллектуальной: «... что такое, в сущности, русский публицист? — это не что иное, как простодушный обыватель, которому попалась под руку „книжка“ (всего лучше, если маленькая) и у которого есть твердое намерение получить по пятиалтынному за строчку. Нет ли на свете других таких же книжек — он этого не знает, да и знать ему, собственно говоря, не нужно, потому что, попадись под руку „другие“ книжки, они только собьют его с толку, загромождают память материалом, с которым он никогда не справится, — и статьи не выйдут никакой» (X, 492). Освоив преимущества свободы от необходимости знать и мыслить, Провинциал берется за писание статей для «Старейшей Российской Пенкоснимательницы».

Не последнюю роль в актуализации структуры сервантесовского романа играют у Щедрина герои произведений Тургенева, Гоголя, Гончарова, подобно тому как в «Дон Кихоте» есть «чужие» герои и «чужие» жанры во вставных новеллах. Более десятка героев романов Тургенева «Отцы и дети», «Рудин», «Дворянское гнездо», присутствуя в романе Щедрина в качестве персонажей, не только пародийно заостряют литературную условность, ставшую реаль-

⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1964. Т. 8. С. 172.

⁶ Там же. С. 172, 188.

ностью, не только продолжают идеологическую полемику между двумя русскими писателями, но и дополнительно акцентируют переключки между концепцией «Дон Кихота» в знаменитой статье Тургенева и романом Щедрина. «Ветхого человека», по мысли сатирика, сменяет не «новый человек», воплощающий в себе донкихотское служение идеалу, а «новый ветхий» человек, который лишь играет в бунт, зная и значение этой игры, и «способ ее производства» (X, 656). Характерная особенность современной российской жизни, воплощенная как в самом укладе, так и в деятельности отдельно взятого человека, состоит в отсутствии «содержания», которое только и предполагает осмысленную деятельность: «Старый „ветхий человек“ умирает или в тоске влачит свои дни, созная и в теории, и в особенности на практике, что предмет его жизни... фью! Новый „ветхий человек“ выступает на сцену и, сохраняя смысл традиций, набрасывается на подробности и выказывает неслыханную, лихорадочную деятельность...

Но жизнь не делается краше вследствие этой усиленной деятельности. Никакая лихорадка, никакое кипение не в состоянии дать жизни содержание, которого у нее нет. Напротив того, чем кипучее бессодержательная деятельность, тем более она утомляет и обессиливает. <...> Итак, скучает старый ветхий человек, скучает и новый ветхий человек. Что делает другой — „новый человек“, — пока неизвестно, да не он и дает тон жизни.

А тон этот — или уныние, или мираж, вследствие которого мнимые интересы поневоле принимаются за интересы действительные» (X, 551, 553).

Снимая романтический ореол с фигуры русского Дон Кихота, Щедрин обращается к тем нарративным приемам, которые были мастерски использованы Сервантесом, но оказались чуждыми русскому психологическому роману. Это в первую очередь совмещение разнообразных (нередко — стилистически полярных) жанров, позволяющее даже в пределах одной сцены объединять объективное нейтральное повествование с пародией, пафос с гротеском сатирических инвектив, рефлексии самооценки с неадекватными поступками, которые совершает герой. В основе такого совмещения лежит несовпадение оценочной, психологической и лингвистической точек зрения. Речь героя-повествователя гетерогенна по своей природе; объединяя объективную и субъективную точки зрения на себя и окружающий мир, она обнаруживает эффект кривых зеркал, взаимоотраженных изображений человека и мира. Не случайно в качестве героя Щедрин выводит «среднего человека» — Провинциала, лишенного имени. Характерное для самого жанра романа противопоставление героя его окружению, формирующее основной конфликт, становится в «Дневнике» конфликтом с самим собой как составляющей этого мира. Герой — «стадный че-

ловек» и «стадность» как форма общественной жизни неразрывно связаны. Бессодержательность современной жизни оказывается ничем иным, как бессодержательностью и скукой существования отдельного человека, а потому сумасшедший — лишь один из многих, составляющих общество. Не случайно, попадая в сумасшедший дом, Провинциал обнаруживает здесь всех, с кем ранее общался в Петербурге, причем те, кто признан «хроническим сумасшедшим», продолжают заниматься прежней деятельностью. Так, Менандр Прелестнов продолжает редактировать «Старейшую Российскую Пенкоснимательницу», а адвокат Нескладин в сопровождении больничного сторожа ездит в суд, поскольку, как объясняет доктор, «требуется только нравственные гарантии, да еще чтоб курс юридических наук был пройден, а насчет умственных гарантий ничего не упомянуто. Так что окончившая курс юридических наук и ни в чем предосудительном не замеченная лошадь может действовать совершенно свободно, ежели клиент вверяет ей свои интересы» (X, 593—594). Конструктивным началом, позволяющим максимально связать как взаимообусловленные разные точки зрения на мир, выступает также повествование от лица героя. Отвечая на одно из обвинений в «развязности приемов и тона» «Дневника провинциала», Щедрин подчеркивает, что ведет «Дневник» «от третьего лица, которого мнения суть выражения мнений толпы, а не моих личных» (X, 607). Формально перед нами повествование от первого лица, однако на протяжении романа отчетливо прослеживаются совмещения и расхождения точек зрения, особенно ярко — в психологическом и оценочном плане. Рассуждения о современной беллетристике и призыв к читателю видеть в действующих лицах «Дневника» «нечто второстепенное, несущественное, около чего лепится главное и существенное: рассказ о положении минуты и общих тонах современной русской жизни» (X, 531) психологически контрастируют с предваряющими их рефлексивными рассуждениями героя-повествователя: «Я проснулся в больнице для умалишенных. Как попал я в это жилище скорби — я не помню. Быть может, находясь в припадках лунатизма, я буйствовал, бросался из окна, угрожал жизни другим. Но может быть также, что я обязан моим перемещением квартальному поручику Хватову...» (X, 523). Очевидно здесь и расхождение лингвистических точек зрения: «действующие лица», «персонажи» («я» автора) и реальные люди («я» героя-повествователя). Форма повествования от первого лица, избранная Щедриным, не имеет источником «Дон Кихота» Сервантеса, однако именно она позволяет органично воплотить те специфические особенности претекста, которые связаны с его архитектурикой. Для иллюстрации этой связи остановимся на трех основных смыслообразующих аспектах «Дневника провинциала», отчетливо корреспондирующих

именно с «Дон Кихотом»: парность героя, эмблематика идеи служения и структурообразующий хронотоп дороги.

Как и у Сервантеса, герой «Дневника» на деле является парным: рассказчик — Провинциал и Александр (ср.: Санчо) Прокофьич Ляпунов, его сосед, помещик, преуспевающий обормот, шут и хитрец, герой и дурак. Отправившись в Петербург с той же, что Провинциал, «бессознательной уверенностью», что именно там удастся обнаружить «чего подходящего» (X, 271), Ляпунов, по примеру прочих, пытается заполучить какую-нибудь железно-дорожную концессию, но после очередной неудачи решает: «Хочу в губернаторы!» (X, 299). Исследователи и комментаторы Щедрина традиционно сосредоточивали свое внимание на социально-историческом и идеологическом аспекте романа, усматривая в его эпизодах, аллюзиях и даже поименовании героев отсылки к злобе дня. Тем самым многоплановая метафоричность образов Щедрина сводилась к конвенциональной перифрастичности или аллегоричности эзопова языка в его единственной функции — преодоления цензурных препятствий. Но «Дневник провинциала» при всей своей яркой публицистичности остается романом, и присущий роману объем и сложность смысловых акцентов можно обнаружить на самых разных его уровнях. Так, спутник Провинциала именуется в дальнейшем на всем протяжении романа «Прокоп Ляпунов», получая, таким образом, имя известного политического деятеля XVII в. Прокопа Петровича Ляпунова. Комментаторы Щедрина, отталкиваясь от таких характерных черт героя, как «беспринципность, наглость, лукавство» и т. д., заключают, что «уподобление Прокопу Петровичу Ляпунову ... подчеркивает преемственность традиций <...> „высшего в империи сословия“» (X, 732). Однако, как исторический деятель, П. П. Ляпунов — думный дворянин, вождь Рязанского ополчения, отражавшего нападение польской интервенции в 1611 г., — фигура неоднозначная. «История государства Российского» Н. М. Карамзина, трагедия В. К. Кюхельбекера «Прокофий Ляпунов» ставят под сомнение столь определенную и жесткую характеристику. Семантика имени у Щедрина гораздо сложнее. От своего исторического прототипа Прокоп получает активность, решительность и уверенность в себе вплоть до полного исчезновения рефлексивного начала. В русской истории можно найти немало имен, более значимых для русского культурного сознания, актуализирующих именно эти качества. Однако Щедрин выбирает имя, призванное вызвать комплекс именно разнонаправленных ассоциативных связей — важных не только для характеристики героя, но для структуры романа. Греческое проколе (успех, преуспевание) в оксюморонном сочетании с русским «Ляпунов» дает эффект того же типа, что и «святое пузо», Санчо Панса. Функционально Прокоп выступает в той же роли,

что и Санчо, — роли медиатора, проводника от героя-рассказчика к социуму, от созерцания к действию — но действию облегченно воображаемому. Подобно Дон Кихоту, «все задуманное считающему сделанным», Прокоп дает воображению рисовать перед ним одну картину за другой, «и в глазах его появляется какой-то блудящий огонь» (X, 341). Заботясь о Провинциале, Прокоп-Санчо его обманывает, а опекая, обкрадывает; их взаимоотношение и взаимоотношение хранят тайну их родства так же, как у сервантесовского парного героя. Возможно, в романе Щедрина дело осложняется одновременным сходством Прокопа с «благожелателем» и палачом Дон Кихота, Самсоном Карраско. Прокоп со своим «загадочным, расстраивающим нервы хохотом» (X, 318) вряд ли стал бы простодушно бичевать себя, хотя бы и вполсилы, ради расколдования Дульсинеи, и совсем невозможно представить его правителем острова Баратария — как невозможно представить подлинную раблезианскую поэтику, пусть в качестве оспариваемого тезиса, в романе XIX в. Карнавально организованные сцены суда над участниками статистического конгресса и судов над Прокопом так же далеки от народно-смехового, как отчаяние — от беспричинной и безотчетной радости жизни; это карнавал, в котором главное — мистификация, и он кончается безумием: все герои оказываются в доме для умалишенных, где вновь становятся участниками судебного разбирательства.

Между тем значение парного героя — аналогии сервантесовской паре — Дон Кихот / Санчо Панса — выявляется на фоне персонажного поля текста, в котором парность героя продублирована. У племянника Провинциала Вани Поцелуева также был ординарец, носящий имя Прокофий (X, 600). В сумасшедшем доме эту роль «добровольно принимает на себя» меланхолик, юнкер Потапенко (X, 608). Функционально такую же роль «помощника» играет в романе арендатор Иван Парамоныч, вор и мошенник, разоряющий «идеалиста» Петра Ивановича Дракина. Парный герой Щедрина во всех персонажных реализациях неизменно связан с оппозицией «идеализм—практицизм» и «безумие—здравый смысл», причем, как и у Сервантеса, эти характеристики обратимы. Иными словами, пара персонажей «обменивается» своими качествами, идеалист становится прагматиком, а прагматик идеалистом, здравомыслящий начинает вести себя как сумасшедший, а безумец проявляет вполне здравый взгляд на вещи и — более того — оказывается способен к рефлексии.

Не только в рыцарском романе — пародийном тексте-источнике «Дон Кихота» — но и вообще в романе нового времени любовная интрига является константным признаком. Щедрин сам указывал на отсутствие любовной линии в своем «общественном романе». Но именно этим трактовка Дульсинеи у Салтыкова схо-

жа с сервантесовской: Дульсинеи собственно нет ни у того, ни у другого. Это не парадокс. Салтыков понял в сервантесовской мысли главное: Дульсинея — не героиня романа и, конечно, не женщина, а отвлеченный идеал служения, эмблема и проблема, точка приложения усилий в подвиге веры, а также усилий разума, размышлений, в которых, однако, «не следует доходить до самого дна», как предостерегает герцогиню Дон Кихот. В литературном отношении Дульсинея равна «сюжету стихотворения» или объекту вдохновения, которым может быть в житейском плане что угодно или ничего. «Уж не думаешь ли ты, Санчо, что все эти Амариллис, Филиды, Сильвии, Дианы, Галатеи, Алиды и прочие дамы, которыми полны книги, романсы, лавки цирюльков и театры, были действительно женщинами из плоти и крови?..» (1, 25, 179) — спрашивает Дон Кихот, растолковывая своему спутнику природу Дульсинеи. В качестве одной из таких эмблем выступает у Салтыкова Маланья (анаграмма «Ламанчи»), героиня ранней повести Провинциала, произведения, «одно воспоминание о котором может извлечь токи слез из глаз его автора» (X, 385).⁷ Видя во сне героев своей повести, Провинциал с умилением думает: «Добрый я, добрый!» (X, 345).⁸ «Идеалом», символом служения, персонифицированным в женском образе, наделен у Щедрина не только главный герой. Ваня Поцелуев избирает «дамой сердца» испанскую королеву Изабеллу, дедушка Матвей Иванович вдохновляется в своем бушевании девкой Палашкой. В Петербурге объектом поклонения «странствующих провинциалов» становится Шнейдерша. Изнывая от скуки, главный герой чувствует себя участником плохого театрального представления: «И вино не настоящее, и Шнейдерша не настоящая, и песни не настоящие, и любовь не настоящая, и авгуры не настоящие, и их речи не настоящие» (X, 289). Петр Иванович Дракин, крепостник, страдающий от потери идеалов, сознает, что предмет его жизни... фью!» (X, 551), он «утратил в крепостном праве» свою Эвридику; утрату идеала Щедрин описывает как утрату символа служения, без которого, «чем кипучее бессодержательная деятельность, тем более она утомляет и обессиливает» (X, 550). В пореформенную эпоху миром начинают править практичные циники — «хищники» и «пенкосниматели», среди которых Дракин выглядит наивным идеалистом; он неизменно терпит поражение, вступая в бой с «ветряными мельницами». Старый идеал безвозвратно утрачен, но им определялся для Дракина весь жизненный уклад, а потому «новоявленным ли-

⁷ Во второй части «Дневника» Провинциал вспоминает о том, что в «годы детской незрелости» он уже писал стихи, в том числе послания на манер Бенедиктова «К Даме, Очаровавшей Меня Своими Глазами» (X, 630).

⁸ Ср. у Сервантеса: «Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанчским, а ныне, повторяю, я — Алонсо Кихано Добрый» (2, 74, 403).

бералам надлежало <...> припасти для Петра Ивановича новую Эвридику. Он малый покладистый, и художественные его требования в этом смысле очень умеренны. Была бы Эвридика, а там, вышла ли она рылом или не вышла — это для него несущественно. <...> И зажил бы себе наш Петр Иванович на славу, в полном удовольствии от новой Эвридики и позабыв о старой, и жил бы таким образом до той минуты, когда, одряхлев и обессилев, сам пришел бы к заключению, что ему не об Эвридиках думать надлежит, а о спасении души» (X, 534). Важно, что Эвридика в романе — опереточная; оперетта становится здесь заместителем подлинных мифа и искусства: это даже не кукольный театр Сервантеса, а нечто сниженное до дурацкой и безумной иллюзорности вообще, которая тем не менее способна ставить эмблемы, так же как рыцарский роман — эмблему Дульсинеи. Таким образом, мотив оперетты, сквозной для романа, оказывается одновременно темой Эвридики, утраты ценностей, и темой безумия, утраты реальности — фундаментальной сервантесовской философии.

Указывая на громадное значение романа Сервантеса в истории освоения исторического времени, М. М. Бахтин усматривал специфику пространственно-временной организации «Дон Кихота» в том, что здесь задано «пародийное пересечение хронотопа „чужого чудесного мира“ рыцарских романов с „большой дорогой по родному миру“ плутовского романа».⁹ Роман Щедрина строится на пересечении мира Петербурга и мира провинции, причем Петербург дан не как локус, а как «чудесный чужой мир», где чего только нет — салоны, редакции, театры, — большой мир, в который выходит Провинциал. Мотив «слоняния по свету» в его специфически романном метафорическом смысле «слоняния по жизни» сопровождает каждый выход героя из гостиницы, маркируя очередной вояж. Провинциал «совершенно свежий и трезвый» выходит на улицу «с твердым намерением идти на все четыре стороны» (X, 299), точно так же как Дон Кихот «в ранний час, так что косые лучи солнца его не беспокоили», останавливается у «места, где перекрещиваются четыре дороги», и думает, по какой из них ехать, «чтобы последовать примеру странствующих рыцарей» (1, 4, 48). Особое значение при этом обретают «случайные встречи» и «случайный выбор направления». Так, уже в самом начале романа, усевшись в вагоне Николаевской железной дороги, Провинциал неожиданно обнаруживает в нем «губернию» — все то, от чего он «бежал и от лицезрения чего стремился отдохнуть» (X, 271). Тайком сбегаая из Grand Hôtel'a, где поселилась «губерния», герой переезжает в меблированные комнаты на Гороховой и

⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 314.

решает еще раз самостоятельно отправиться «на поиски жизни» (X, 280), посещая с этой целью товарищей по школе. Однако несколько дней этой «новой» жизни оставляют у Провинциала ощущение, что все это время он «провел в одиночном заключении» (X, 287). Обман и самообман формируют основную интригу романа, в котором жажда «жизни» — деятельности, свободной от необходимости мыслить, — заставляет героя пройти через испытания на самоидентичность. Лишь попав в сумасшедший дом, он вынужден признать, что болен: «...мое *официальное*, календарное здравомыслие представлялось мне очень сомнительным» (X, 646—647). Сумасшествие героя имеет подчеркнуто социальное происхождение. Став добровольной жертвой жестоких мистификаций, навязанных «правил игры», он начинает сознавать, что не равен самому себе: «Меня самого до крайности мучило это беспрерывно теряющееся смещение кажущегося с действительным. В самом деле существует то, что я сознаю существующим, или только мне кажется, что оно существует? — вот в чем весь вопрос» (X, 645—646). Гамлетовский вопрос российского Дон Кихота, полемически направленный против тургеневской трактовки образов, прочно связывает проблему бытия человека в мире с проблемой бытия «мира» как сообщества людей.

Плутовской хронотоп путешествия воплощен у Щедрина также в форме сна героя о том, как его обворовал Прокоп, отныне доказывающий свои права на эти деньги в судах всех городов России, объезжая их в алфавитном порядке. Он осложнен агиографическим мотивом «путешествия души» и фантазмагорией в гоголевском духе: «Душе моей предстояло продолжительное путешествие, последствия которого могли иметь даже некоторую назидательность» (X, 496). Путешествие души Провинциала по вечности пересечется с путешествием Прокопа «из Архангельска в Астрахань», когда тот «разом потерял все зубы и оказался неспособным принимать какую-либо иную пищу, кроме каши» (X, 515).

Бесконечно длинный сон о собственной смерти и созерцании бессмертной душой «подвигов» Прокопа сменяется сном-воспоминанием о детских и юношеских годах. Фарсовые сцены глумления, которыми изобилуют и сны, и реальность, снимают у Щедрина дистанцию между воображаемым и действительным. Современная жизнь, лишённая здравого смысла, отчетливо корреспондирует с бессмысленным существованием отдельного человека. Не случайно лейтмотивом, сопровождающим жизнь-путешествие Провинциала, становится риторический вопрос «зачем я в Петербурге?» (X, 280, 652 и др.). В финале романа, наблюдая за другими сумасшедшими, герой с горечью вынужден признать, что «сумасшествие есть не что иное, как продолжение обыденной человеческой жизни <...>. Человек вовсе не сходит с ума в буквальном

значении этого слова и ни на йоту не делается глупее против того, чем он был в здоровом состоянии. Вся разница между здоровым человеком и помешанным заключается в том, что первый полагает известную границу между идеалами и действительностью, а второй никакого различия в этом смысле не признает. <...> У каждого человека имеются свои идеалы, но в то время, как один, соответственно с своей жизненной обстановкой, мечтает о вечном движении, другой — о бесконечно великом и бесконечно малом, третий — о судьбах, ожидающих человечество в отдаленном будущем и т. д. — Ваня (тоже соответственно с *своей* жизненной обстановкой) мечтал об идеальной посадке на коне, об идеальных формах лошади и о том идеальном житье, когда, по щучьему веленью, по моему хотенью, к услугам человека является все, о чем тоскует его сердце, то есть рысаки, карты, вино и женщины» (X, 604—605).

В гротескной сатире Щедрина парадоксальным образом воплощена именно историческая точка зрения, тот принцип связи вещей, который выявляет онтологический смысл романного конфликта. Сатира, обращенная в прошлое и настоящее, сформировавшаяся как образ жизни человека, так и его идеалы, призвана упразднить «иллюзии будущего». Эти «иллюзии» русской романистики и публицистики, полностью принадлежащие прошлому и настоящему, становятся у Щедрина главным объектом сатирического осмеяния. Так тема Дульсинеи (умозрительного идеала) совмещается с темой чудесного обретения «здешнего мира», в котором укоренен человек. Подобно «Дон Кихоту» Сервантеса, в «Дневнике» Щедрина «положительный», оптимистический смысл сатирического изображения оказывается связан не с обнаружением сути внешнего конфликта, положенного в основу сюжета, но с особой объективной позицией видения мира. Этот мир, при всей своей узнаваемости, эмпирической близости к реальности, явлен читателю одновременно как плод воображения, достойный осмеяния. Иными словами, обретение самотождественности возможно не для героев, но для читателя, способного увидеть мир и самого себя в комическом свете; смеховое начало пародийно-сатирического изображения приобретает тем самым жизнеутверждающий смысл. Именно это роднит замысел «Дневника» и «Современной идиллии» с «Дон Кихотом»; именно поэтому до сих пор одной из главных загадок для сервантистов и щедриноведов остается «авторская позиция» в романе, где дистанционное, ироническое отношение распространяется и на самого автора-повествователя. Автобиографические аллюзии, тесно связывая автора с изображаемым миром, становятся специфическим приемом, с помощью которого читатель вовлекается в роман в качестве действующего лица, обретая при этом свободу выбора, недоступную его героям.

И. В. Ершова

ЭПИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Р. МЕНЕНДЕСА ПИДАЛЯ В КОНТЕКСТЕ «УСТНЫХ» ТЕОРИЙ ЭПОСА XX ВЕКА

Ссылки на работы Рамона Менендеса Пидалья (1869—1967) остаются неперменным и обязательным условием любого исследования по испанской литературе Средних веков уже в течение почти столетия. Да и сам ученый — фигура почти культовая в испанистике. Причин тому несколько. С одной стороны, как и многие его современники — а это целая плеяда маститых филологов, подобных его коллегам и постоянным оппонентам Г. Парису и Ж. Бедье, — испанский ученый отличался блистательной эрудицией и поистине широчайшими интересами. А потому нет такого явления в средневековой испанской словесности, которое бы прошло мимо его внимания. К тому же, как и все древники, Менендес Пидаль много занимался текстологией, подготовив и опубликовав и первые факсимильные, и первые собственно научные издания испанских средневековых памятников. С другой стороны, издательская и комментаторская деятельность Менендеса Пидалья сопровождалась основательными теоретическими изысканиями ученого, определившими пути исследования испанской литературы на многие десятилетия как при его жизни, так и после его смерти. Тем не менее непререкаемый авторитет ученого внутри Испании — сам по себе вполне заслуженный и обоснованный — в какой-то момент стал почти непреодолимым барьером на пути распространения в Испании новых теорий и методов исследования и их приложения к испанским памятникам первой величины. Если до середины 1970-х гг. испанские медиевисты практически единодушно (исключения носили единичный характер) и с немалым рвением развивали в своих писаниях почти сплошь идеи Менендеса Пидалья начала XX в., то начиная с последней трети прошедшего столетия редкая работа стала обходиться без столь же яростных нападок на «сомнительные гипотезы» испанского ученого. Началась основательная, хотя и достаточно умеренная по тону, ревизия и корректировка многих выработанных им положений, исправление и переиздание опубликованных им текстов. За

пределами страны критика учения Менендеса Пидалья носила, естественно, более всеохватный и более резкий характер. Тем самым если раньше считалось почти неприличным не ссылаться на статьи Менендеса Пидалья, то теперь стало столь же неприличным соглашаться с ним или следовать ему. В итоге были пересмотрены или признаны не вполне обоснованными почти все главные положения его исследований — начиная с даты создания тех или иных памятников, а также принципов публикации источников и заканчивая его реконструкциями утерянных текстов и концепцией историчности раннесредневековой испанской литературы. Естественно, что крайности и в том и в другом подходе были неизбежны. Не пытаясь представить целостный анализ воззрений Р. Менендеса Пидалья, мы хотели бы остановиться лишь на одной его составляющей, а именно на эпической теории, вошедшей в историю науки под наименованием «традиционалистская теория». При этом наиболее важным нам представляется вопрос о ее соотношении с иными наиболее авторитетными эпосоведческими концепциями XX столетия. Традиционалистская теория Менендеса Пидалья сложилась в основных своих чертах в самом конце XIX в. — первой трети XX в. в длительной и яростной полемике испанского ученого с так называемыми индивидуалистами (или «унитариями»), отстаивавшими идею *книжного* и *авторского* происхождения первых национальных памятников европейской литературы, в частности великих эпических поэм Средневековья. Оппонируя последователям позитивизма XIX в. в лице Ж. Бедье и ученых его школы, Р. Менендес Пидаль вслед за Г. Парисом, Милá-и-Фонтанальсом, О. Лоньоном, Ф. Лотом настаивал на признании принципиальной традиционности литературы древности, понимая ее как особый способ формирования и эволюции отдельных литературных жанров, в частности эпоса, письменной фиксации и формальному закреплению которых предшествовала «длительная традиция, созданная памятниками, тексты которых утрачены».¹ Героический эпос — главная сфера интересов испанского ученого-медиевиста, а потому сама его концепция призвана была объяснить прежде всего вопрос происхождения и функционирования испанских эпических сказаний. Сужая угол зрения на теоретические построения Р. Менендеса Пидалья, мы хотим рассмотреть его теорию не в контексте битвы «индивидуалистов» и «традиционалистов» в терминологии Пидалья, а в соотношении с другими эпическими теориями XX в., стоящими, при всех внутренних различиях, по одну сторону баррикад с испанским ученым, — речь идет о двух наиболее авторитетных теориях «устной» (oral) или «устно-традиционной» (oral-traditional) поэзии — о теории Перри—

¹ Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. М., 1961. С. 87.

Лорда и концепции Сесила Боуры; обе они оформляются примерно в одно и то же время, в 30—50-х гг. XX в., хотя теория Перри—Лорда благодаря многолетним исследованиям А. Лорда будет развиваться и корректироваться на протяжении почти всей второй половины прошлого века. Надо заметить, что и идеи Менендеса Пидалья продолжали развиваться в течение всей долгой жизни ученого, заставив его на склоне лет вернуться к темам своей юности и побудив начать подготовку итогового изложения своей традиционалистской концепции. Исследование это не было до конца завершено и увидело свет только в 1992 г. благодаря усилиям внука Менендеса Пидалья, известнейшего специалиста по средневековой испанской литературе, Диего Каталаны.² Однако прежде чем рассматривать основные положения концепции Пидалья остановимся чуть подробнее на теориях С. Боуры и Перри—Лорда, что позволит яснее представить особенности построений испанского ученого.

В центре внимания С. Боуры оказывается все, что так или иначе касается героической поэзии, — ее предмет, язык, структура повествования, ее сложение, исполнение и бытование в традиции. При этом С. М. Боура делает в своих размышлениях тот важнейший шаг, который выводит его за рамки схем как ритуалистов, так и приверженцев исторической школы, несомненно повлиявших на его взгляды — в отличие от них он не упускает из виду фольклорную основу эпической поэзии, устные условия ее сложения и функционирования.³ По сути, С. М. Боура предпринял уникальную попытку создания синтетической теории — теории, которая объясняла бы весь процесс генезиса, формирования и бытования героической поэзии, все стороны существования интересующего его явления — как оно зародилось, что собой представляет, о чем рассказывает, как складывается, из чего складывается, кто складывает, как передается знание в традиции и т. д. Конечный текст, кото-

² Посмертное издание труда Р. Менендеса Пидалья (*Menéndez Pidal R. La épica medieval española: Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Madrid, 1992) включает три тома и содержит систематический анализ испанской эпической традиции от момента ее зарождения до XX в.

³ Идея С. М. Боуры о том, что героическая поэзия стадильно следует за поэзией шаманского типа — ее герой обычно наделен магическими способностями, а сами события несут отпечаток культовых представлений того или иного народа, — отчасти обязана своим происхождением идеям ученых ритуалистической, или так называемой кембриджской, школы, обнаруживших в ритуале генетическую основу всей древней культуры (сходные представления разрабатывал и А. Н. Веселовский, выводивший словесное искусство из элементарных форм народного обряда). Несомненное влияние на подход Боуры оказал и опыт Х. и Н. Чэдвиков, авторов трехтомного компендиума «Становление литературы» (1932—1940), предпринявших систематическое компаративное исследование огромного материала ранних форм устной и письменной литературы. См.: *Боура С. Героическая поэзия*. М., 2002.

рый мы имеем, — результат его долгого бытования в рамках традиции. Традиция поддерживается певцом, и Боура уделяет немало места особенностям его воспитания, формирования его техники, приемам импровизации и характерным чертам «семейных» и «местных» сказительских школ. Естественно, что одним из главных вопросов здесь становится проблема «анонимности», в анализе которой Боура, всегда испытывавший глубокое почтение к поэтическому таланту в любых его проявлениях, стремится всячески подчеркнуть все, что говорит в пользу реальности предполагаемых авторов эпических поэм — и Гомера, и мистического Турольда — создателя «Песни о Роланде», и исполнителей различных версий «Манаса». По сути, он пытается разграничить, ни в коем случае не противопоставляя, индивидуального певца, исполняющего, а значит, творящего ту или иную поэму, и анонимную, а точнее, коллективную, или «многоименную», традицию, на которую тот опирается. Тот же двойственный, или, скорее, взаимодополняющий, подход Боура исповедует и в трактовке отражения исторических событий в героической поэзии. Ставя во главу угла внутренние особенности поэтической техники и стоящего за ней мировоззрения, он подчеркивает неактуальность для поэзии четких датировок, а потому естественность всяческих «анахронизмов», главенство героического образа как такового над любыми личностными характеристиками реальных прототипов персонажей, и потому с уверенностью утверждает, что цена героическим сказаниям в качестве исторического источника невелика, но она передает, быть может, куда более главное — дух народа или эпохи, ее создавших. Тем самым героическая поэзия все же оказывается «историчной», пусть и в ином, высшем смысле слова. Важнейшим пунктом теории Боуры является представление об устности героической поэзии. Как мы уже отмечали, Боура не был одинок в своих взглядах. Помимо параллельно формирующейся теории Перри—Лорда, существовал и обширный корпус исследований ученых-фольклористов второй половины XIX—первой трети XX в., изучавших творчество современных «живых» сказителей, или «устных поэтов», как именует их Боура. Среди них, в частности, исследователи русских былин А. Ф. Гильфердинг, П. Н. Рыбников и А. М. Астахова, тюркского эпоса — В. В. Радлов, сербских песен — М. Мурко, М. Перри. Наблюдения и записи этих ученых — непосредственных очевидцев процесса сложения и исполнения героической поэзии — представляли для С. М. Боуры особый интерес. Именно фольклористический подход определяет исходную позицию исследователя, а также частично и используемую им терминологию: здесь и частое обращение к понятию «вариант» в главах о традиции и передаче; категории «импровизации» и «формулы» — ключевые понятия в его анализе языка эпической поэзии.

«Устный поэт» не просто декламирует свое произведение, но складывает его «путем импровизации». Импровизация — это «фундаментальный принцип исполнительской техники», это «не безудержный и необдуманный поток слов, истекающий из уст певца, но упорядоченное течение речи, понятное и близкое его слушателям как с точки зрения лексического состава, так и метрической схемы».⁴ «Инструменты производства» (здесь Боура использует выражение Радлова) носят формальный и традиционный характер. Тем самым импровизация — не безбрежное и широкое понятие, а вполне конкретно трактуемый Боурой способ сложения героической поэзии, самый древний и самый распространенный. По сути дела, импровизация — это сам процесс исполнения и сложения. Обучение ремеслу включает для поэта разучивание сюжетов и заучивание формул, а дальше вступает в свои права импровизация. Ссылаясь на примеры из Рыбникова, Гильфердинга, Перри и Радлова, он понимает импровизацию как, с одной стороны, варьирование одного и того же сюжета с определенными изменениями — его сужение, расширение и видоизменение, а с другой — умение создать песнь на новый сюжет с опорой на традиционный материал. Импровизация, таким образом, затрагивает в первую очередь сюжетно-тематическую сферу эпической поэзии.

Здесь видна очевидная близость построений Боуры и теории Перри—Лорда, оперирующей сходными терминами и понятиями. Обе теории указывают на важнейший момент сложения поэзии в момент ее исполнения и импровизацию как способ обращения с традиционным материалом. И там и там специально оговаривается, что импровизация допустима лишь в строго определенных рамках и границах. Однако тотчас становится заметна большая конкретность, узость и точность терминологического инструментария Лорда. Если Боура с его сосредоточенностью на певце с его особым мастерством и дарованием в значительной степени трактует импровизацию как способность поэта сложить новую песнь (на новый сюжет или на старый сюжет, но по-другому) по первому зову его слушателей (как, например, гомеровский Демодок), то Лорд особенно акцентирует внимание на том факте, что сказитель всегда складывает песнь как бы заново, и импровизация есть процесс выкладки традиционного материала (формул и тем) в новом порядке. Противоречия нет, есть лишь смещение акцента. То же самое касается и самого традиционного материала — формул. Формула по Боуре — это «сочетание слов, которое используется (с незначительными изменениями или без них) всякий раз, когда возникает подходящая для этого ситуация».⁵ Формулы облег-

⁴ Там же. С. 293.

⁵ Там же. С. 294.

чают задачу и певцу, и его слушателям. Боуре остается, по сути, один шаг до «формульной теории» Перри—Лорда. «Подходящая ситуация», как уточняют американские ученые, это строго определенные метрические условия, в которых возникает та или иная формула или формульное выражение. Боура несомненно замечает существующую зависимость метра и формулы, но не везде и не столь строго и жестко, как Перри и Лорд. Боура трактует формулу более расширительно, называя формулами не только повторяющиеся словосочетания, полустихи и стихи, но целые группы стихов — повторы, выделяя их разные функции в эпическом повествовании. В то время как привязка формулы к метру как раз и помогла авторам «формульной» теории провести четкую грань между формулой как единицей эпического поэтического языка и повторами как повествовательной фигурой. Пристальное внимание к самому механизму сложения эпического стиха позволило им и в вопросе «тем» (в особом лордовском смысле) — как блоков, конструирующих сюжетно-повествовательную структуру, — пойти на шаг дальше наблюдений Боуры над общими местами, характерными мотивами и темами героической поэзии. Речь идет и на сей раз вроде бы об одном и том же, но разность подхода — стремление проанализировать общие закономерности героической поэзии у Боуры и желание постичь сам механизм ее сложения у Перри—Лорда — влечет за собой и разность в интерпретации терминов и понятий. Все, что представлено в виде наблюдений у Боуры, сформулировано в виде закона у Лорда. Правда, надо заметить, что сам Лорд и его последователи чем дальше, тем больше стремились показать, что выстроенная в «Сказителе» жесткая схема — это только каркас, на который необходимо наложить конкретный анализ разнообразных форм проявления этой схемы.⁶ Не случайно Лорд постоянно подчеркивал, что под «устной поэзией» он понимает «традиционную поэзию», то же понятие «традиции» главенствует и у Боуры, определяя непрерывность бытования героической поэзии.

Сходным способом формировалась и эпическая теория испанского ученого. Менендес Пидаль отталкивается от фольклористических изысканий — путь, который прошли многие адепты «устной теории» эпоса. Полевые экспедиции, посвященные собиранию романсов, прояснили для исследователя механизм передачи и функционирования устных жанров в традиции. И в объяснении этого механизма понятия традиционной поэзии и традиции сыграли ключевую роль в концепции Менендеса Пидалья. Возникший однажды романс передается от поколения к поколению, «из уст в уста», претерпевая изменения у каждого последующего его рас-

⁶ Лорд А. Б. Сказитель. М., 1994.

сказчика, делая его очередным соавтором романса. Так, сравнение сотен версий устного исполнения одного и того же романса показывает, что не существует двух одинаковых вариантов. Исполняя романс перед слушателями, певец не извлекает его из памяти в первозданном виде, но каждый раз перерабатывает в соответствии со своей фантазией, своими чувствами и желаниями.⁷ По сути этот способ ничем не отличается от того, как представляли себе процесс бытования героической поэзии Боура и Лорд. Есть, однако, несколько существенных расхождений. Менендес Пидаль сосредоточивает свое внимание именно на процессе функционирования традиционной поэзии, а не на способе его сложения — сам этот термин в его словаре отсутствует. И Боура, и Лорд говорят о традиционном «словаре» сказителя — сюжетах, темах, формулах, которые используются для создания песни, а потому речь идет не о передаче готовой песни, а о передаче навыка и умения. Между тем Менендес Пидаль считает, что в начале пути всегда лежит некий один текст, а соответственно и один автор (вдохновленный эпической песнью, хроникой, легендой и т. д.), и все его последующие обработки и исполнения — это варианты изначального текста. А потому особую актуальность приобретает категория памяти, а не импровизации. Тем самым Менендес Пидаль по сути обходит стороной главную проблему — сам механизм сложения, а ведь именно он обеспечивает возможность долгого существования в традиции романсного искусства.

Однако если случай с романсами понятен и проверяем на практике, то с эпическими поэмами сложнее. Возникает вопрос: можно ли каждую отличную от других письменную редакцию эпической песни рассматривать аналогичным способом или речь идет о той ситуации, в которой оказывается всякий средневековый литературный текст в его различных копиях и редакциях? Согласно рассуждениям Менендеса Пидалья, кажущаяся разница в способе распространения романсов и поэм не так категорична. Да, романс передается скорее и по преимуществу устно, а не письменно, тогда как большая песнь как устно, так и письменно. Но все же хуглар поет по памяти, а не читает, и заучивает он текст на слух. В эпоху, когда грамотность была вещью редкой, материалы для письма — дорогими, а процесс переписывания — долгим, основным инструментом передачи являлся процесс запоминания текста. Когда письмо стало более распространенным, песнь могла быть записана и начинала свой «книжный» путь (а порой сам изначальный текст мог быть создан письменно), однако процесс ее воспроизведения для публики все равно оставался устным и без чтения с готового текста, а потому продолжался процесс устной переработки

⁷ Menéndez Pidal R. La épica medieval española. Vol. 1. P. 133.

(refundición) песни, ее варьирования и приспособливания к вкусам и пристрастиям аудитории.⁸ Естественно, что и письменная, и устная традиция передачи эпической песни находятся в постоянном взаимодействии, более того, по мнению Менендеса Пидалья, «когда несколько рукописных списков одной и той же поэмы очень заметно отличаются друг от друга, представляя собой уже не более или менее неточные копии, а переработки, мы сталкиваемся с явлением, которое можно назвать письменной традиционной литературой (*literatura tradicional escrita*), совершенно аналогичным устной традиции (*tradición oral*)».⁹

«Формульная теория» Перри—Лорда (как и типологическое исследование Боуры) под давлением авторитета Менендеса Пидалья, долгое время оставалась невостребованной и не прокомментированной как самим Менендесом Пидальем, так и его последователями. Причина этого, как кажется, кроется именно в «слабых местах» обеих концепций.

В контексте общей теории Лорда есть несколько проблем, которые приобретают особую актуальность применительно к памятникам средневековой литературы. Прежде всего это вопрос взаимоотношений и границ пересечения и взаимовлияния устной и письменной литературы, так называемая проблема «переходного текста». Определив понятие устной традиции и устного текста, с одной стороны, и письменной литературы, с другой, — Лорд в поздних своих работах много внимания уделяет различным стадиям движения от одного полюса к другому, отмечая момент их встречи, их пересечения в пространстве одного текста.¹⁰ Заметим сразу, что поначалу термин «переходный текст» вызывает у Лорда, скорее, неприятие и настороженность. И хотя он будет довольно часто обсуждать эту проблему в работах последних лет, настороженность и неуверенность, а отсюда, как кажется, и некоторая размытость и непоследовательность термина останутся. Переходный текст — это текст, в котором базисная формульная система уже нарушена, но еще просматривается, в то время как она уже начинает меняться под влиянием авторского литературного стиля. Чтобы определить меру взаимодействия устного и письменного начала, надо, по мнению Лорда, хорошо знать и ту традицию, и эту. А в случае с большинством средневековых памятников такой диахронический анализ провести сложно. Механический подсчет формул, немедленно ставший главным критерием устности, давал в случае средневековых эпических памятников весьма ограниченный процент, выводя их во многом за пределы устной традиционной поэзии.

⁸ Ibid. P. 132—135.

⁹ Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. С. 537.

¹⁰ Lord A. B. *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca; London, 1995. P. 212—239.

Менендес Пидаль, будучи медиевистом, сложность и уязвимость этой проблемы осознавал очень хорошо. С другой стороны, его собственный анализ «Песни о моем Сиде» и других эпических сюжетов во многом демонстрировал применение принципов анализа литературного текста (проблема авторства, а соответственно и вычленение особенностей авторского стиля, сказавшегося, в частности, на степени историчности тех или иных эпизодов поэмы; невнимание к мотивно-формульной структуре; авторский характер переработок и т. д.). В одной из своих последних работ, в статье, посвященной сопоставлению техники югославских певцов и западноевропейских жонглеров (или хугларов), Менендес Пидаль настаивает на существовании принципиальной разницы между теми и другими: а именно на приоритете для средневековых сказителей механизма памяти, а не импровизационной техники. «В Югославии перерабатывающий поэму певец, владея столь ценным там искусством виртуозной импровизации, полностью трансформирует традиционную тему, мгновенно наряжая ее заново в декоративные одежды, состоящие из формул и общих мест. То, что обновляется, значительно превышает то, что сохраняется. <...> На Западе, хуглар-переработчик, так же как и исполнитель романсов, никак не импровизирует: их цель — сохранить спетую историю, потому что она древняя, и они мало обновляют ее, сохраняя по большей части старое. Они редко прибегают к формулам и общим местам, предпочитая объективное и прямое изложение событий».¹¹

Приведенная цитата показывает, что Менендес Пидаль воспринимает описанный Лордом процесс импровизации (сложения в момент исполнения) слишком буквально и несколько искаженно. Сам механизм сложения эпоса он воспринимает как декоративно-орнаментальный, а значит, избыточный процесс. С другой стороны, несомненно, что в случае с поэмами небольшого объема (например, 3000—4000 строк) запоминание играет существенную роль, хотя — и об этом пишет сам Менендес Пидаль — среди многих десятков версий одного и того же романа не найдется и двух одинаковых, а ведь здесь речь идет о совсем небольшом объеме.

Подводя итоги, заметим, что теория эпоса у испанского ученого имеет в отличие от теорий Боуры и Перри—Лорда совершенно иной вектор развития. Отталкиваясь от конкретного материала, последние двигались в сторону создания общей теории эпоса, а именно вычленения единых принципов становления и функционирования эпической модели (С. Боура) и объяснения через особенности повествовательно-формульной структуры механизма

¹¹ *Menéndez Pidal R. Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales: El Mio Cid y dos refundidores primitivos // BRABLB. T. 31. P. 195—225.*

сложения и исполнения эпических песен (А. Лорд). Традиционалистская теория Менендеса Пидалья направлена в конечном счете на конкретный материал — испанский и французский эпос — и имеет своей целью объяснить прежде всего специфику собственной национальной традиции. Соответственно, выстраивая в общих чертах теоретический каркас для своих рассуждений, он накладывает его на конкретный историко-литературный материал, что неизбежно порождает к жизни целый ряд гипотез и не всегда убедительное их обоснование.

Так, например, по мнению Менендеса Пидалья, эпическое сказание о том или ином герое начинается складываться непосредственно по следам произошедших событий (теория «приграничных песен»), по мере же удаления от них сюжет песни все больше отходит от исторической правдивости и приобретает преимущественно вымышленный характер.¹² Следующий шаг заключается в утверждении исключительной историчности «Песни о моем Сиде», что приводит ученого к выводу о ранней датировке песни, а соответственно заставляет искать все новые доказательства реальной исторической подоплеки всех ее событий и персонажей. Со временем стало ясно, что сплошная историчность «Песни о моем Сиде» — не более чем видимость, и на самом деле почти всякий исторический факт, попадая в поэму, претерпевает неминуемую трансформацию. В результате сам Менендес Пидаль скорректировал свою идею ранней датировки имеющегося текста поэмы, утверждая, что мы, видимо, имеем дело не с оригинальным текстом, а с переработкой, в которой наиболее историчная, т. е. достоверная, часть принадлежит одному автору, а добавления вымышленного характера — другому. Так родилась гипотеза двойного авторства поэмы,¹³ сомнительная как с точки зрения аргументации (то, что кажется историчным, таковым является лишь в самых общих чертах), так и с точки зрения методов анализа эпического текста.

Многие гипотезы Менендеса Пидалья в силу тех или иных причин (а среди них, например, не последнюю роль играет и технический прогресс) нуждаются в уточнении и корректировке, однако общий взгляд исследователя на эпическую традицию в Испании и ее особенности, несомненно, содержит целый ряд необычайно плодотворных и точных положений. В первую очередь это касается идеи взаимовлияния и соотношения устной и письменной традиции в процессе функционирования эпического текста: записанный однажды текст продолжает существование как устно, так и письменно, при этом обе линии могут вполне естественным обра-

¹² *Menéndez Pidal R. La épica medieval española. Vol. 1. P. 115—117.*

¹³ См. статью: *Menéndez Pidal R. Dos poetas en el «Cantar de Mio Cid» // Romania. 1961. T. 82. P. 145—200.*

зом взаимодействовать друг с другом, что в частности демонстрирует и сохранившийся текст «Песни о моем Сиде».

Необычайно ценны наблюдения Менендеса Пидалья и над целостным процессом развития эпической традиции в Испании (включая хроники и романсы). Не случайно его посмертная книга озаглавлена следующим образом: «Средневековая испанская эпика. От истоков до ее реализации в романах». Именно это направление исследований представляется, на наш взгляд, очень продуктивным. Складывание сказания о Сиде происходило в несколько этапов: начало было положено хрониками и легендарным материалом, продолжено «Песнью о моем Сиде»; далее — присоединение к истории Родриго целого сюжетного цикла историко-легендарного характера, предания о кастильском короле Санчо II, осаде Саморы и трагической гибели короля (этот сюжет содержится в хроникальных сочинениях, в частности в прозаической хронике Альфонса Мудрого «Первая всеобщая хроника» и в «Рифмованной хронике о Сиде», XV в., являющейся переложением более ранней поэмы «Юношеские подвиги Родриго»);¹⁴ следующий этап связан с процессом так называемой вторичной эпизации, или вторичной фольклоризации, сказания, когда закреплённый в письменной форме сюжет (а соответственно и герой) снова попадает в фольклорную среду и продолжает свое развитие — так произойдет и с Сидом в романской традиции. Романсы завершают сложение сказания об испанском герое, добавляя к его биографии вымышленные эпизоды «героического детства и юности», женитьбы на Химене. При этом происходит не просто «расширение» жизненного пути Сиды, но и изменение характера персонажа в сторону его большей типизации и сказочно-эпической обобщенности. Сходные процессы происходят и с другими испанскими эпическими сюжетами — о семи инфантах Лары, о последнем готском короле Родриго, о графе Фернанде Гонсалесе.

Как кажется, весьма многие идеи Р. Менендеса Пидалья заслуживают подобного, пусть критичного, научного развития и продолжения. Если есть повод для полемики, то это значит, что исследование еще не стало хотя и авторитетной, но мертвой «вехой» в истории науки. По нашему мнению, труды Р. Менендеса Пидалья в полной мере отвечают такому взгляду, и потому, несмотря на яростный пафос многих современных оппонентов, их еще рано «сдавать в архив».

¹⁴ Здесь мы расходимся с мнением Менендеса Пидалья, который полагал каждую прозаическую переработку сказания о Сиде (и других эпических сказаний) фиксацией нового этапа в устной истории поэмы. Менендес Пидаль считал, что составители поздних хроник использовали не прозифицированные версии поэмы из более ранних хроник, но заменяли их «прозификациями» поэмы в их новой редакции (*Menéndez Pidal R. La épica medieval española. Vol. 1. P. 143—148*).

КОНЦЕПЦИЯ ПРИРОДЫ ЛУИСА ДЕ ГРАНАДЫ И РАННИЙ ИСПАНСКИЙ НАТЮРМОРТ

На раннем этапе формирования искусства Золотого века в Испании сложился тип натюрморта, который Э. Ороско Диас называл «аскетическим».¹ В творчестве Хуана Санчеса Котана, Франсиско Сурбарана, Франсиско Рамиреса и ряда других мастеров проявился особый способ изображения действительности, сочетающий натуралистическую манеру письма и одухотворенное трансцендентное чувство реальности. Параллель к этому явлению можно найти в произведениях испанской литературы второй половины XVI—первой половины XVII в.

Основную роль в появлении натюрморта сыграло новое отношение к природе в эпоху Ренессанса, признание значимости окружающего мира. На Иберийском полуострове этот процесс приобрел специфически национальные черты. В испанском искусстве произведения, направленные на познание и отражение природы, в значительной степени воспринимались сквозь призму религиозного сознания, что отражалось на особенностях и способе восприятия предмета. Истоки этого явления следует искать в испанской культуре предшествующего столетия и в первую очередь во второй половине XVI в. Для этой эпохи характерно сложное переплетение средневековых традиций и новых тенденций, отвечающих требованиям современности. В стране не сложилось последовательного гуманистического мировоззрения. Став опорой Контрреформации, Испания играла основополагающую роль в реформе католической церкви. Католическое мировосприятие определяло все стороны духовной жизни, сказываясь и на характере взаимоотношений с внешним миром, определяя специфику его трактовки в литературе и искусстве.²

В этот период необычайного расцвета достигла духовная литература, представленная прежде всего творчеством св. Тересы де Хесус, св. Хуана де ла Круса, Луиса де Леона, Хуана де лос Анхелеса, Франсиско де Осуны, Педро Малона де Чайде, Луиса де Гранады. Испанская аскетика и мистика, рожденные поздним Возрождением, — явление, в котором элементы средневекового миросозерцания неразрывно связаны с ренессансным мировосприятием. Важное место в учениях испанских духовных авторов отведено связям Бога с миром и самому окружающему миру. Их

¹ Orozco Díaz E. Temas del barroco. Granada, 1947. P. 18—19.

² Ваганова Е. О. Ренессанс и Контрреформация в испанской культуре // Культура эпохи Возрождения и Реформация. М., 1981. С. 247.

взгляды позволяют лучше понять характерные особенности ранних испанских натюрмортов, глубже постичь скрытый смысл, заключенный в этих произведениях.

К вершинам кастильской духовной литературы XVI в. принадлежит творчество фрая Луиса де Гранады (настоящее имя и фамилия Луис де Сарриа; 1504—1588) — монаха-доминиканца, выдающегося религиозного писателя и проповедника, «кастильского Цицерона», одного из первых испанских классиков. Проблемы познания природы занимают видное место в его трудах, но особенно большое внимание уделено им в трактате «Введение в символ веры», апологетическом произведении, созданном в конце жизни (1582).³ В этом сочинении наиболее ярко проявились исключительная любовь автора к природе, его необыкновенные способности наблюдателя.

Для фрая Луиса видимый мир является творением Бога. Он сравнивает его с огромной, полной чудес книгой, служащей человеку для познания Творца. В природных созданиях сверкает искра Божия, но так как они несовершенны, их сотворено множество, чтобы вся совокупность давала представление о красоте и мудрости Создателя. От этого происходит красочность и многоголосие мира, в котором все создания связаны между собой в стройную и гармоничную структуру. Гранада сравнивал ее с музыкальной симфонией из множества дивных голосов, поющих хвалебную песнь Творцу.⁴ Порядок, закономерность, красота и гармония Универсума являлись для Гранады доказательством присутствия Бога в мире. Мир оказывался упорядоченной иерархией существ, распределенных по своим «естественным местам». Структуру Вселенной Гранада начинал описывать с основных частей, которые ее образуют: неба, солнца, звезд и планет. Затем он переходил к четырем элементам, из которых создан видимый мир: огню, воде, воздуху и земле. На следующую ступень иерархии поставлена несовершенная неживая природа: снег, дождь, ветры и другие стихии. Затем следовала совершенная неживая природа (камни, металлы, жемчуг), т. е. те творения, которые существуют, но «не имеют жизни».⁵ Следующую ступень в структуре мироздания занимают растения, являющиеся живыми существами, но лишенными чувств и движения. Среди живых существ чувствующие стоят выше не

³ Для настоящей работы было использовано издание, хранящееся в отделе полиграфии Российской национальной библиотеки: *Granada Luis de*. Primera [segunda, tercera, cuarta y quinta] parte de la Introduccion del símbolo de la fê en la qual se trata de la creacion del Mundo, para venir por las criaturas al conocimiento del Criador y de sus divinas perfecciones // Compuesto por el Muy reverendo padre maestro Fray Luis de Granada de la Orden de Santo Domingo. Impresso en Gerona. Ano M.DC.XX. 1620.

⁴ *Granada Luis de*. Primera parte de la Introduccion... P. 8.

⁵ *Ibid.* P. 34.

чувствующих. Животный мир разделен на несовершенных животных, не имеющих способности к движению, и совершенных, которые чувствуют и движутся.⁶ Следующий уровень в иерархии Универсума занимает человек, который разделяет с другими творениями способность существовать, жить и чувствовать, но обладает разумом. Человек представляет собой малый мир, микрокосм, столь же целостный и завершенный, как и макромир. Человек — венец творения, видимый мир создан ради него.⁷ Выше человека находится невидимый мир небесной иерархии, а над ним — Бог.

Концепция иерархического строения мира восходит к неоплатонизму. Как справедливо заметил П. Лаин Энтральго: «Теологическая мысль ранних отцов церкви образует интеллектуальную кайму всей космологии и космографии фрая Луиса, для которого причина творения заключается в содержании прогрессирующего сияния Бога из самого себя».⁸ Вселенная для Луиса де Гранады является зеркалом, которое отражает божественное совершенство. Этот образ — наследие средневекового мирозерцания. В Средние века «природа виделась огромным хранилищем символов. Элементы различных природных классов — деревья в лесу символов. Минералы, растения, животные — все символично. За каждым явлением видели отражение незримого».⁹ Но для Луиса де Гранады видимый мир, явленный в его зримой чувственной красоте, воспринимаемый органами чувств, ценен еще и сам по себе, является объектом страстного восхищения и любви. Природа в его описании словно пульсирует, активно живет, переливается множеством красок. Он обращается к индивидуально-свободному языку образов, внося в них страстное религиозное чувство. Он восхищается красотой гор и долин, яркостью и разнообразием цветов, совершенством форм и свойств живых существ. Современник эпохи позднего Возрождения, Гранада ставит человека в центр мироздания, но вместе с тем он гораздо большее внимание уделяет окружающему миру, рассматривая его, конечно, в связи с человеком, но так же и как объект, имеющий самостоятельное значение. Животные, растения, цветы и плоды изображаются им с восторженной любовью. Его описания явлений и форм природы основываются на непосредственных наблюдениях, отличаются детальностью и конкретностью. Замкнутый мир монастырского садика давал возможность фраю Луису рассмотреть создания природы с близкого расстояния, в их непосредственной и изменчивой жизни. Он с одинаковым интересом описывал, как распускается цветок, как

⁶ Ibid. P. 42.

⁷ Ibid. P. 122.

⁸ *Lain Entralgo R.* El mundo visible en la obra de Fray Luis de Granada // *Revista de Ideas Estéticas.* 1946. Т. 4. P. 160.

⁹ *Ле Гофф Ж.* Цивилизация Средневекового Запада. М., 1992. С. 309.

созревает плод, как кошки охотятся на воробьев и даже как гусеница поедает лист.¹⁰ Для религиозного писателя не существовало «не значащих» предметов или явлений природы, но была важна всякая деталь творения. С упоением он описывает красоту лугов, усыпанных цветами разных оттенков, прелесть темно-лиловых фиалок, чистоту белоснежных лилий, великолепие роз. Вот, например, чудесное изображение лилии: «Посмотрите на лилию и полюбуйтесь на белизну этого цветка и на изящество, с которым ее стебель поднимается вверх, сопровождаемый мелкими листочками, и затем сверху распускается в форме чаши, внутри которой золотистые гранулы расположены таким способом, что ни от чего не могут получить повреждение. ... Сам Господь восхвалял их, когда сказал, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них».¹¹ По словам Луиса де Гранады, яркость цветов, во множестве покрывающих благоуханные долины и зеленые луга, сравнима со сверканием звезд, которые в ясные ночи осыпают небесный свод. Они были сотворены, с одной стороны, для того чтобы радовать взор человека красотой и разнообразием форм, переливами оттенков цвета и сладостными запахами, а с другой — чтобы пробуждать в нем хвалу Творцу, который создал все это.

«Применим это на практике...», — пишет он, увидев среди других цветов прелестный кустик гвоздики, сорвав один цветок и размышляя над его совершенством. «Для какой цели создал Творец этот цветок, такой красивый и ароматный..? Разумеется, не для питания человека, не для медицины и не для подобной вещи. Ибо к какой иной цели мог стремиться здесь, как только развлечь наш взор красотой этого цветка и обоняние приятностью его запаха?».¹²

Познание Бога для Луиса де Гранады совершалось не только через зрение и обоняние, но также посредством других телесных чувств. Он не устает восхищаться разнообразием фруктовых деревьев: слив, смоковниц, яблонь и груш, с плодами разнообразнейших цветов и форм, обладающих тонким и нежным вкусом. Он видит проявление Божественного провидения в том, что эти деревья разделены на разные роды, в пределах которых насчитывается множество видов. В качестве примера Луис де Гранада при-

¹⁰ *Granada Luis de*. Primera parte de la Introducción... P. 38.

¹¹ *Ibid*. P. 35. (Здесь и далее перевод мой. — Е. К.) «Poned los ojos en la açucena, y mirad quanta sea la blancura desta flor, y de la manera q̃ el pie della fube a lo alto, açoñado con sus hogicas pequeñas: y despues viene a hazer en lo alto vna forma de copa, y dẽtro tiene vnos granos como de oro, de tal manera cercados que de nadie puedan recibir daño. ...el mismo criador las alabo quando dixo, que ni salomon en toda su gloria se vistio tan ricamente como vna destas flores?»

¹² *Ibid*. P. 37. «Pongamos agora esto en pratica... Para que fin crió el hazedor desta flor tã hermosa y olorosa...? No cierto para mantenimiento del hombre, ni tampoco para medicina, o cosa semejante. Pues que otro fin pude aqui pretẽder, sino recrear nuestra vista con la hermosura desta flor, y el sentido del oler con la suauidad de su olor?»

водит различные сорта лимонных деревьев, на которых созревают и лимоны, и лаймы, и цитроны. С упоением описывает он красоту яблонь и кальвильей, восхищается зарослями виноградных лоз, среди зеленых листьев которых свисают чудесные тяжелые грозди, похожие на драгоценные украшения. Особого мастерства Луис де Гранада достигает в изображении граната, чья совершенная форма, по его мнению, неопровержимо свидетельствует об искусстве Творца. «...Создатель одел его снаружи в одежду <...> защищающую от непостоянства солнца и ветра: которая снаружи несколько жесткая и твердая, но внутри более мягкая: чтобы не повредить нежный плод, который в ней заключается: а внутри ее распределены и уложены зерна таким образом, чтобы ни одно место, сколь бы малым оно ни было, не осталось бы незанятым и пустым. Внутри он весь разделен на различные отсеки, между одним отсеком и другим протянута пленка, более тонкая, чем сендаль, та, которая разделяет их между собой. Поскольку эти зерна являются столь нежными, они сохраняются лучше, разделенные этой пленкой, чем если бы они находились вместе. И, кроме этого, если один из отсеков загноится, эта пленка защищает соседний... Каждое из этих зерен имеет внутри белую косточку... и у его основания расположен черешок, столь же тонкий, как нить, по которому поступает живительная сила и сок снизу от корня к верху зерна, так как этим черешком оно питается и растет, и поддерживается, подобно тому как ребенок в материнском чреве пуповиной. И все эти зерна распределены внутри мягкого ложа, сделанного из той же материи, из которой выполнена и внутренняя оболочка, покрывающая весь гранат. И для того чтобы ничто не отсутствовало в изяществе этого фрукта, он увенчан королевской короной, от которой кажется, Короли взяли форму своей. Этим, по-видимому, Создатель хотел показать, что (гранат) является королем среди плодов».¹³

¹³ Ibid. P. 39, 40. «...El la vistió por defuera como una ropa ... y la defiende de la deftemplança de los soles y ayres: la qual por defuera es algo tiefía y dura, mas por dedentro mas blanda: porque no exaspere el fruto que en ella se encierra que es muy tierno: mas dentro della estan repartidos y affentados los granos por tal orden que ningun lugar por pequeño que sea queda defocupado y vazío. Esta toda ella repartida en diuerfos calcos, y entre calco y calco se estiende vna tela mas delicada que vn cendal la qual los diuide entre si. Porque como estos granos sean tan tiernos, conferuanse mejor diuididos con esta tela, que si todos estuuieran juntos. Y allende desto, si vno destes calcos se pudre, esta tela defiende a su vezino... Cado vno destes granos tiene dentro de si vn offezito blanco..., y al pie tiene vn peçoncico, tan delgado como un hilo, por el qual fube la virtud y xugo dende lo baxo de la raiz, hasta lo alto del grano: porq̃ por este peçoncico se cena el, y cresce, y se mantiene, afsi como el niño en las entrañas de la madre por el ombligullo. Y todos estos granos estā affentados en vna cama blanda, hecha de la misma materia de q̃ es lo interior de la bolfa que viste toda la granada. Y para que nada faltasse a la gracia desta fruta, rematafe toda ella en lo alto con vna corona real, de donde pareçe que los Reyes tomaron la forma de la fuya. En lo cual pareçe auer querido el criador mostrar que era esta reynana de las frutas».

Удивительная наблюдательность проявляется в описании животных, их нравов и повадок. Эти создания также служат выражением чудесной мудрости и провидения Божьего, которое в них проявляется еще ярче, чем в растениях, как в более совершенных творениях, умеющих двигаться и обладающих органами чувств. Гранада живописует искусство, с которым ласточка строит гнездо, находчивость щегленка, в клетку которого забыли поставить чашечку с водой.¹⁴ Он восхищается ловкостью, с которой крабы нападают на устриц, удивительной изобретательностью лис и других хищников в добывании пищи.¹⁵ Луис де Гранада приводит множество примеров материнского инстинкта, заставляющего собаку отыскивать убитых щенков, овцу среди тысячи звуков различать голос именно своего ягненка, курицу защищать цыплят от врагов, а аистов оберегать птенцов от палящих лучей солнца, держа над ними раскрытые крылья.¹⁶ Особенно яркое проявление этого инстинкта он находит у пеликана, который, как считали в ту эпоху, извлекает птенцов из яиц мертвыми, и, рана себя в грудь острым клювом, орошает их своей кровью и воскрешает к жизни, аллегорически уподобляя его Иисусу Христу, который своей смертью даровал человеку спасение.¹⁷

Говоря о животных, Луис де Гранада цитирует Священное Писание, Псалтирь, Послания пророков и апостолов, Писания Святых Отцов, труды Фомы Аквината, Аристотеля, Плиния, Сенеки и других теологов и философов. А. В. Ахутин в исследовании, посвященном понятию «природа» в различные эпохи, справедливо заметил: «...описательный или символический натурализм XVI в. любое существо или факт природы помещает в значимый текст, подлежащий буквальному или символическому чтению».¹⁸

Весь мир для Луиса де Гранады, как и для чтимого им св. Фомы, есть «искусство божественного мастерства».¹⁹ Все сотворенное Богом прекрасно, даже самое малое его творение.²⁰ Именно фрай Луис в своем трактате «Введение в символ веры» рассказал, на-

¹⁴ Ibid. P. 43, 51.

¹⁵ Ibid. P. 49, 50.

¹⁶ Ibid. P. 44, 45, 49, 53, 54.

¹⁷ Ibid. P. 67.

¹⁸ Ахутин А. В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). М., 1988. С. 37.

¹⁹ Там же. P. 28.

²⁰ Мастерство Луиса де Гранады в описании мельчайших существ отмечал Ф. Гарсиа Лорка: «Когда испанская проза достигает блестящего расцвета — пространный период и богатство словаря указывают на зрелость языка, — когда в связи с этим расширяются возможности для выражения оттенков объемов и перспектив, когда испанский язык становится пригодным для описания стихий Природы и столь гибким, что на нем уже можно излагать высокие мысли и мистические переживания, — тогда Фрай Луис де Гранада начинает наслаждаться описанием

T A B L A D E L O S ⁰²

Capitulos que contiene esta fa-
mosa Historia del valeroso cau-
allero don don Quixote de
la Mancha.



Rimera patte del ingenioso don Qui-
xote de la Mancha.

Fol. 1

- Capitulo primero que trata de la condicion, y exercicio
del famoso y valiente hidalgo don Quixote de la
Mancha.* 1
- Capitulo segundo, que trata de la primera salida que
de su tierra hizo el ingenioso don Quixote.* 4
- Capitulo tercero, donde se cuenta la graciosa manera
que tuvo don Quixote en armarse cauallero.* 7
- Capitulo quarto, de lo que le sucedio a nuestro cauallero
quando salio de la venta.* 11
- Capitulo quinto, donde se prosigue la narracion de la
disgracia de nuestro cauallero.* 15
- Capitulo sexto, del donoso escrutinio que el cura y el bar-
bero bizeren en la libreria de nuestro ingenioso
hidalgo.* 18
- Capitulo septimo, de la segunda salida de nuestro buen
cauallero.* 22

Capit-



O C H O
COMEDIAS, Y OCHO
ENTREMESES NVEVOS,

Nunca representados

COMPUESTAS POR MIGUEL
de Cervantes Saavedra.

DIRIGIDAS A DON PEDRO FER-
nandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade,
y de Villalva, Marques de Sairia, Genilhombr
de la, Camara de su Magestad, Comendador de
la Encomienda de Peñafiel, y la Zarca, de la Or-
den de Alcantara, Virrey, Governador, y Capi-
tan general del Reyno de Napoles, y Presi-

dente del supremo Consejo

de Italia.

Fue libro fue de Don Diego de Salazar y Cabrera

LOS TITVLOS DESTAS OCHO COMEDIAS

Y sus entremeses van en la quarta hoja.

Año



1615.

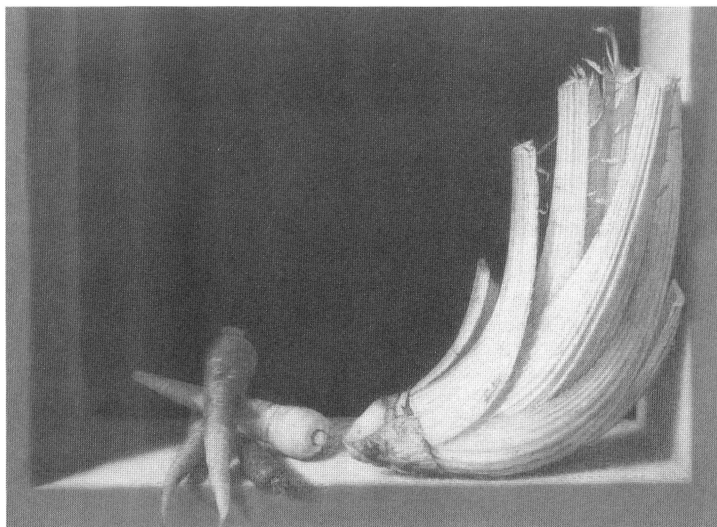
CON PRIVILEGIO

EN MADRID, Por la Viuda de Alonso Martin.

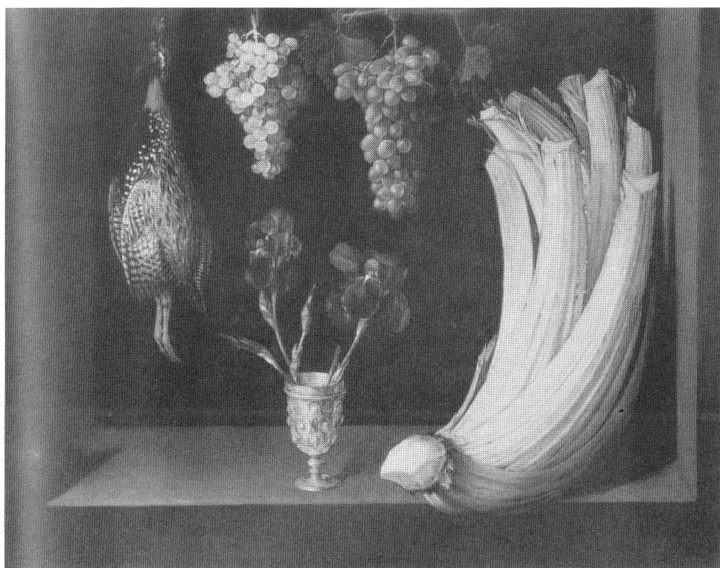
A costa de Juan de Villarroel, mercader de libros, vendense en su casa
a la plazuela del Angel.



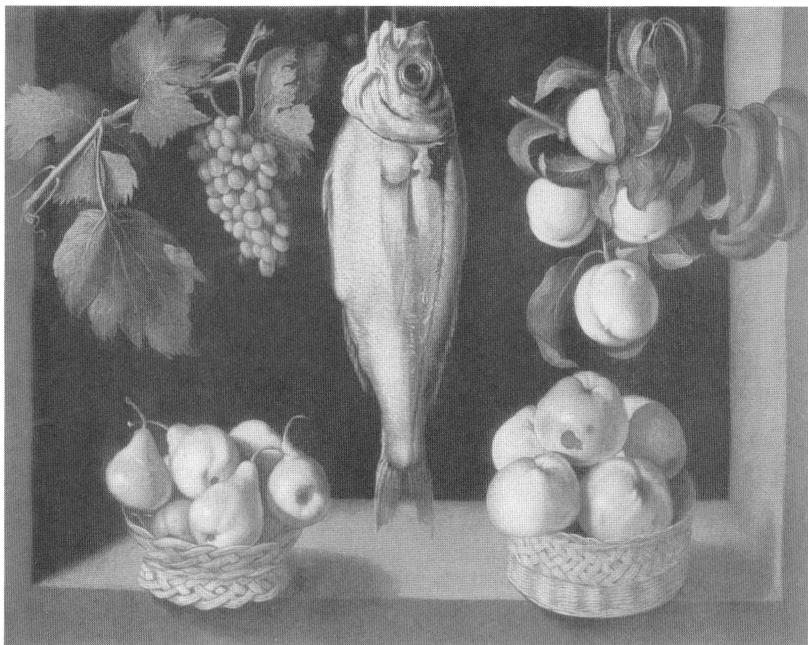
Титульный лист первого издания
«Восьми комедий и восьми интермедий»
Сервантеса. 1615 г.



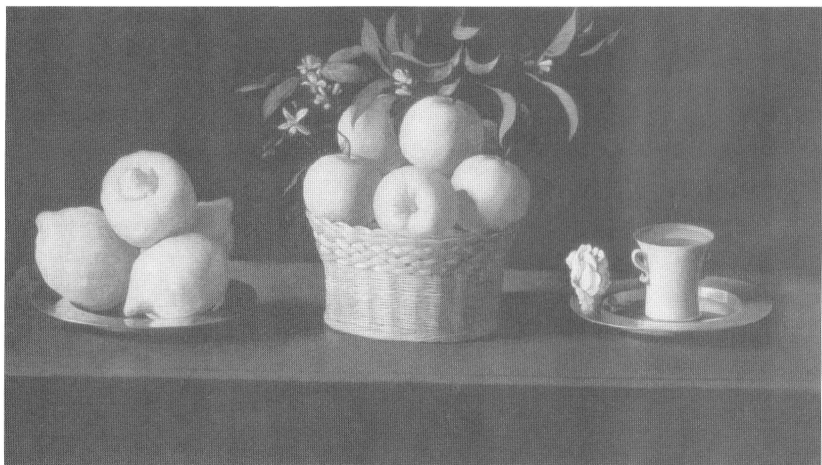
Хуан Санчес Котан.
Натюрморт с кардоном и морковью.
Холст, масло (Гранада, Музей изобразительных искусств). После 1603 г.



Фелипе Рамирес.
Натюрморт с кардоном, турачом, гроздьями винограда и ирисами.
Холст, масло (Мадрид, Прадо). 1628 г.



Неизвестный художник (Алехандро де Лоарте?).
Натюрморт с подвешенной рыбой и корзинами с фруктами.
Холст, масло (Вашингтон. Коллекция Х. Дж. Хейнза III).
Около 1615—1625 гг.



Франсиско де Сурбаран.
Натюрморт с корзиной апельсинов.
Холст, масло (Пасадена, Калифорния. Фонд Н. Симона). 1633 г.

сколько ослепительнее мудрость и провидение Божие проявились в маленьких вещах, чем в больших: «Я спрашиваю, с какой целью этот высший художник создал вещь столь малую и столь искусно сделанную как эта? ...Он ее создал для того, чтобы она являла нам, что создана для прославления бесконечного могущества и мастерства Того, кто мог сотворить в столь малом тельце столь восхитительное строение. ...Итак, в этом обнаруживается, что мы не менее обязаны Богу за то, что он создал существа столь маленькие, чем за большие: потому что большие служат для того, чтобы обеспечивать наши тела, но малые существуют для того, чтобы наставлять наши души. И хотя как одни, так и другие восхваляют величие и провидение Божие, но более свидетельствуют об этом малые, так как ни для какой иной цели не были созданы».²¹ Хотя в этих словах речь идет о насекомых: муравье, комаре и существах мельчайших, в них можно видеть признание ценности малого мира природы вообще. Малое осмысливается им в общей гармонии универсума с указанием его места и назначения в структуре мироздания. Любопытно, что сходную мысль выразил Мигель де Сервантес в романе «Дон Кихот», утверждая, что мудрость Божественного промысла проявилась в том, что «Он не оставляет и мошек, кружащихся в воздухе, и червей, живущих под землею, и головастиков, плавающих в воде <...> повелевает солнцу восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных».²²

Стремление признать ценность мира природы нельзя объяснить только символическим видением Натуры, имеющим глубокие корни в средневековой культуре. Испанские духовные писатели той эпохи старались через точное описание природных объектов прийти к постижению скрытых законов, управляющих миром, структуры, по которой устроена Вселенная, понять замысел Создателя, заключенный в единичном творении. Они, подобно Луису де Гранаде, стремились к проникновенному и смиренному созерцанию

мельчайших предметов и явлений» (цит. по: *Федерико Гарсиа Лорка. Об искусстве* // Сост. А. Грибанов; вступ. ст. Л. Осповата; Пер. В. Биbihина, В. Чернышовой, А. Грибанова. М., 1971. С. 128, 129).

²¹ *Granada Luis de. Primera parte de la Introducci3n...* P. 72, 73. «Pregũto pues para q̃ fin aquel artifice soberano crio vna cofa tã subtil, y tã artificofa como eſta? ... la hizo para lo que ella nos representa, que es para declarar el infinito poder y ſaber de quien pudo hazer en vn cuerpezillo tan pequeño, vna fabrica tan admirable ...

Pues en eſto parece q̃ no menos deuemos a Dios por auer formado criaturas tan pequeñas, q̃ por las grandes: porque las grandes ſiruen para proueer nueſtros cuerpos, mas las pequeñas para doctrinar nueſtras animas. Y aun que las vnas y las otras predican la gloria y prouidencia del criador, pero mas teſtifican eſto las pequeñas, pues para ningun otro fin fueron criadas».

²² *Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Часть первая* // Пер. с исп. Н. Любимова. М., 1988. С. 180—181.

природных созданий в их непосредственной жизни. Св. Хуан де ла Крус испытал мистический экстаз, наблюдая за игрой рыбок в водах реки Хениль в Гранаде.²³ Францисканский монах Франсиско де Осуна описал в «Третьем духовном словаре» одного человека, который, «увидев однажды, как петух расправляет крылья и взмахивает ими, чтобы петь, почувствовал, что душа его поистине раскрылась и обратилась к Богу, чтобы любить Его сладчайшей любовью; подобные состояния случались с ним много раз и при созерцании других созданий, и он извлекал из всякой вещи порыв любви к Богу».²⁴ В сочинениях Осуны образы растений: спаржи, каштанов, дыни, часто изображавшиеся мастерами испанских натюрмортов, служили метафорами или аллегориями для объяснения человеческих слабостей, скрытой веры и тайн любви. Писатель-мистик фрай Антонио Феррер сравнил человеческую душу, находящуюся в состоянии греха, с лимоном, который вымачивают в воде несколько дней, чтобы извлечь горечь.²⁵ Мир обыденной природы в сочинениях испанских аскетиков и мистиков оказывается связанным с самыми глубокими вопросами духовной жизни. По словам св. Тересы: «...и среди горшков ходит Господь».

Об этом же стремлении передать незримое, глубинный смысл, скрытый за внешней оболочкой вещей, свидетельствуют и работы некоторых мастеров испанских натюрмортов конца XVI—начала XVII в. В них, без сомнения, нашли отражение идеи, характерные для культуры эпохи. Трансцендентное переживание реальности проявилось в натюрмортах Хуана Санчеса Котана (1560—1627), одного из основоположников жанра, оказавшего значительное влияние на развитие этого вида искусства.²⁶ Первоначальный период творчества живописца был связан с толедской художественной традицией, с кругом Бласа дель Прадо. Затем, в связи с вступлением в картезианский орден, он переехал в Гранаду, родной город фрай Луиса. Нет никаких сведений об их знакомстве, однако вполне вероятно, что Санчесу Котану были известны основные произведения выдающегося теолога-доминиканца, пользующиеся в ту

²³ Orozco Díaz E. *Manierismo y Barroco*. Madrid, 1975. P. 92.

²⁴ Цит. по: Ibid. P. 92. «...Que viendo una vez un gallo que abría las alas y las sacudía para cantar, sintió verdaderamente que sus entrañas se movieron y se abrieron a Dios para lo amar dulcísicamente y, cosas semejantes le acaecían muchas veces con otras criaturas, ca sacaba de toda cosa movimiento de amor a Dios».

²⁵ Ibid.

²⁶ Orozco Díaz E. 1) *Temas del barroco*. Granada, 1947. P. 18—19; 2) *Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán* // Goya. 1954. N 1; 3) *Cotán y Zurbarán* // Goya. 1965. N 64—65. P. 224—231; 4) *Cotán y la tradición artística toledana* // *Studies in the history of Art*. 1984. Vol. 13. P. 125—130; *Don Deny*. Sánchez Cotán: Still life with Carrots and a Cardon // *Pantheon*. 1972. N 1. Vol. 30. P. 48—53; *Gudiol Ricart J. Natures mortes de Sánchez Cotán (1561—1627)* // *Pantheon*. 1977. Hf. 4. Oct./Nov./Dec. P. 311—318; Orozco Díaz E. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada, 1993.

эпоху популярностью и, несомненно, их объединяет общность мировоззрения. Х. Санчес Котан изображал на холстах обычные огородные овощи и плоды: спаржу, морковь, капусту, огурец, дыню, яблоки, орехи. Но в его интерпретации они приобретали поистине монументальные формы и величие. Поражает скрупулезная точность в передаче предметов, осязаемо рельефных, представленных во всем богатстве фактурных характеристик. Вместе с тем предметы «увидены» как бы на границе реального. Этому в немалой степени способствует метафизический однонаправленный свет, вырывающий из мрака предметы, размещенные в абстрактном пространстве. Его натюрморты вызывают мистическое чувство также благодаря ощущению многозначности изображенных на холсте творений природы. Живописец интерпретирует их не как съестные припасы, но как уникальные творения, через созерцание которых можно познать Создателя.

Неоднократно делались попытки раскрыть символизм его произведений. Х. Кавестани обнаружил среди описи полотен Санчеса Котана 1603 г. указание на «одиннадцать работ с изображением фруктов, овощей, птиц и цветов, являющихся приношением Богоматери».²⁷ Дон Дени видел в натюрморте с изображением моркови и кардона (исп. разновидности артишока) (Гранада, Музей изобразительных искусств) символическое изображение орудий Страстей Господних.²⁸

В натюрморте с изображением дыни, капусты, яблока и огурца (Сан-Диего, Музей изобразительных искусств) предметы помещены на условной плоскости, напоминающей оконную нишу. Здесь отсутствует стена в обычном представлении, так же как и бытовая мотивировка изображенных предметов. Мгла непроницаемого фона усиливает отвлеченность мотива, сообщая ему мистическую окраску. Скрытый смысл композиции заключен не только в выразительности самих предметов, в композиционно-пространственном ритме, контрастах светотени. Здесь, как и в других его работах, есть стремление проникнуть в самую душу вещей. Возможно, в этой работе заключена скрытая символика. Франсиско де Осуна в одном из своих сочинений говорит о познании благодати, которая дается человеку «закрытой как дыня», но которую затем Бог раскрывает и кладет «на губы его души».²⁹

Единственный известный подписной натюрморт Фелипе Рамиреса из музея Прадо (1628) отражает сильное влияние Кота-

²⁷ *Cavestany J. Floreros y bodegones en la pintura española: Catálogo de la exposición. Madrid, 1935 (цит. по: Gallego J. Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro. Madrid, 1984. P. 204).*

²⁸ *Don Deny. Sánchez Cotán. P. 49.*

²⁹ Цит. по: *Orozco Díaz E. Manierismo y Barroco. P. 92. «...cerrada como melón... y se la metiera Dios en la boca de su ánima».*

на.³⁰ На картине Рамиреса предметы также помещены в условной оконной нише, выделены резким направленным светом на темном, почти черном фоне. В центре в золоченом бокале помещены два сине-фиолетовых ириса, над ними висят две грозди светлого и темного винограда. Справа внизу изображен кардо с огромными колючими листьями, у которых обрублены концы. Вверху в левой части композиции находится подвешенный на веревке мертвый турач (птица из семейства фазановых). Обе последние детали являются «цитатами» из натюрмортов Котана (из частного собрания Принстона и из Музея изобразительных искусств Гранады). Полотно Рамиреса отмечено высоким уровнем исполнения, демонстрирует особое мастерство в передаче пластических свойств изображенных объектов, их форм и объемов, фактуры, цвета, игры света. Вместе с тем изъятые из окружающего мира предметы вступают в неожиданные связи друг с другом, наполняясь при этом новым смыслом, одухотворяющим их и возвышающим над повседневной жизнью. В натюрморте Фелипе Рамиреса, несомненно, использована традиционная религиозная символика. Ирис наряду с лилией в христианской символической системе являлся одним из наиболее важных атрибутов Девы Марии. Он напоминал о непорочном зачатии и о том, что Богородица была Царицей Небесной.³¹ Если белоснежная лилия олицетворяла непорочность, девственность Марии, то ирис воспринимался как указание на скорбь Богородицы во время Страстей Господних, как меч, вонзающийся в ее сердце во время страданий Христа. Отсюда и название ириса — «мечевидная лилия», меч-лилия, как аллегория Ее страданий.³² Виноград в христианском искусстве — символ евхаристического вина и потому крови Христа Спасителя. Две грозди белого и черного винограда на картине Рамиреса, вероятно, намекают на рассказ св. Иоанна о ране Христа на кресте: «И тотчас истекла кровь и вода» (Ин. 19 : 34).³³ Птица — древний символ души. В этом значении она фигурирует во многих натюрмортах XVII в. В натюрморте Рамиреса мертвый турач, возможно, служил аллегорией смерти. «Смерть скрыта во всем, что живет, во всем том, что есть свежесть и красота, барочный художник эпохи с тоской и горьким наслаждением не устает напоминать об этом».³⁴ Изобра-

³⁰ Calvo Serraller F. El Bodegón español : De Zurbarán a Picasso: Catálogo de la exposición. Bilbao, 2000. P. 77.

³¹ Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1998. С. 280; Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа. М., 1997. С. 67.

³² Цоффка В. Ирисы во все времена // Декоративное искусство. 1988. № 4. С. 40.

³³ Холл Д. Словарь сюжетов и символов... С. 197.

³⁴ «La muerte está oculta en todo lo que vive, en todo lo que es frescor y belleza, y el artista barroco siente ansia, y también el amargo deleite, de recordarlo sin cesar» (Agui-

женный на картине справа гигантский кардо не имеет аналогов в традиционной символике. Дон Дени считал, что на картине Санчеса Котана эта деталь представляет плеть, которой бичевали Христа.³⁵ Но Д. Ангуло Иньигес и А. Перес Санчес отвергли такую интерпретацию, отметив, что в произведениях испанских духовных писателей не встречается указаний на подобное иконографическое прочтение.³⁶ Однако необходимо иметь в виду, что в XVII в. существовал язык растений, почти полностью забытый к настоящему времени.³⁷

Темная ниша в картине Рамиреса создает особое пространство, замкнутое и недоступное для зрителя, придавая сакральный смысл расположенным в ней предметам. Но символическое значение передано при помощи реальных объектов, взятых из повседневной жизни, изображенных во всей полноте природных свойств. Обыденная реальность преобразуется, приобретает иное качество, становится отражением незримого.

Подобный подход к передаче предметов природного мира, своего рода «символический натурализм» отличает и другие испанские натюрморты первой половины XVII в. Натюрморт неизвестного мастера (1615—1625, Вашингтон, частная коллекция) с изображением рыбы, винограда, ветви с плодами персика и корзинок с фруктами включает на первый взгляд не сочетаемые предметы.³⁸ Композиционная схема произведения сходна с работами, рассмотренными выше. Предметы размещены в условной нише. В центре изображена подвешенная на веревке рыба. По ее сторонам симметрично расположены: в верхней части холста виноградная лоза с гроздью и ветка с листьями и плодами персика, в нижней — корзины с грушами и яблоками. С эпохи раннего христианства рыба являлась символом Христа и напоминала о таинстве крещения.³⁹ Виноградная лоза — общепризнанный символ Христа и христианской веры. Луис де Гранада, описывая плодородность виноградной лозы, приводит евангельскую метафору, в частности притчу, в которой Он говорит своим ученикам: «Я есмь лоза, а вы ветви. Как ветвь не может приносить плода

ar e Silva V. M. de. Teoría de la literatura. Madrid, 1972. P. 289). Цит. по: Mora Valcarcel C. de. Visión de la Naturaleza en Domínguez Camargo // Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica. Madrid, 1982. N 4. P. 15.

³⁵ Don Deny. Sánchez Cotán. P. 49.

³⁶ Calvo Serraller F. El Bodegón español... P. 92.

³⁷ Например, фрай Хуан де лос Анхелес в сочинении «Духовный сад» (Мадрид, 1620) привел символические значения различных растений. См.: Gallego J. Visión y símbolos... P. 199.

³⁸ Jordan B. W., Cherry P. Spanish still life from Velazquez to Goya: Exhibition at the National Gallery. London, 1995. P. 33.

³⁹ Холл Д. Словарь сюжетов и символов... С. 489.

сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне» (Ин. 15 : 1—7).⁴⁰ Виноградная лоза являлась для испанского писателя символом человеческого спасения. Он отмечал, что это дерево является столь малым, что не может само подняться к небу, но при помощи своих вьющихся побегов оно прикрепляется к ветвям больших деревьев и поднимается к их вершинам. «Потому что таким образом поднимаемся и мы, люди, <...> опираясь на этот высокий кедр горы Ливан, который есть Христос, наш Спаситель, соединяясь с ним <...> узами любви <...> воскресаем с Ним и поднимаемся с Ним на небо».⁴¹

Груша в традиционной христианской символике являлась знаком воплощения Христа и его любви к человечеству, означала страдание.⁴² Яблоко было символом греха, на многих натюрмортах XVII в., в том числе и на рассматриваемом, оно изображалось с червоточиной. Персик означал добродетель и любовь к ближнему. Плод с одним листом на стебельке в античности символизировал сердце и язык и воспринимался в XVI—XVII вв. с тем же значением в качестве атрибута истины.⁴³ В испанской религиозной живописи персик часто изображался в руках Богородицы, как антипод греховному яблоку.⁴⁴ Таким образом, странный на первый взгляд набор предметов рассматриваемого натюрморта может быть связан с их смысловым содержанием.

Испания всегда была богата фруктами и цветами. Х. Кавестани указывал на почти религиозный аспект некоторых натюрмортов с изображением цветов и плодов, расставленных симметрично по обе стороны от священного образа. Они кажутся приношениями божеству.⁴⁵ В 1642 г. Томас Йепес (ок. 1600—1674) создал натюрморт с изображением стола, напоминающего алтарь, или жер-

⁴⁰ *Granada Luis de*. Primera parte de la Introducción... P. 40. «Yo foy vid, y vofotros los farmientos. Por donde afsi como el farmiento no puede fructuficar, fino esta vnido con la vid, afsi tampoco vofotros fino estuuietedes en mi».

⁴¹ *Ibid*. «Porque desta manera fubimos los hombres ... arrimádonos a aquel alto cedro del monte Libano, que es Chrifto nueftro redemptor vñendonos con el, no cõ los ramales de la vid, fino con lazos de amor ... refucitamos con el, y fubimos al cielo con el».

⁴² Холл Д. Словарь сюжетов и символов... С. 172.

⁴³ Там же. С. 426; см. также эмблему Камерария «CONCORDIA CORDIS ET ORIS» с изображением персикового дерева и блюда с плодами: *Camerarius J. Symbolorum et Emblematum ex re Herbaria desumtorum centuria una* Nurnberg. 1590. T. 1. N XLIV; эмблема воспроизведена в кн.: *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта... Между с. 64—65.

⁴⁴ *Sançionero español popular: Испанская народная поэзия* / Сост., примеч. Н. Р. Малиновской, А. М. Гелескула. М., 1987. С. 640. Ср. с трактовкой Ю. Н. Звездиной натюрморта Я. Фейта с изображением двух гирлянд, составленных из винограда, яблок, персиков, слив и груш, подвешенных на лентах над столом со стоящим на нем блюдом с рыбами. См.: *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта... С. 55.

⁴⁵ *Gallego J.* Visión y símbolos... P. 197.

твенника, покрытого белой с кружевным окаймлением скатертью, на котором поставлены два огромных расписных блюда, одно, доверху наполненное яблоками, а другое — грушами (Испания, частная коллекция).⁴⁶ Это произведение представляет собой хвалебный гимн созидательным силам природы. Художник словно приносит лучшие плоды Земли на алтарь Богу — Творцу всех вещей и явлений природы.

Стремление передать духовную сущность, скрытую за внешними формами вещей, отличает натюрморты крупнейшего испанского живописца XVII в. Франсиско де Сурбарана (1598—1664). Известно сравнительно небольшое их число. По своим художественно-выразительным свойствам они обнаруживают много общего с произведениями Х. Санчеса Котана. Видимо, причина заключается в общности религиозно-художественной концепции. Немногочисленные предметы на полотнах Сурбарана расставлены небольшими группами на узкой плоскости стола. Они выделены ярким направленным светом на непроницаемо-темном фоне. Единственный подписной натюрморт Сурбарана 1633 г. (фонд Нортон—Симона, Пасадена, Калифорния) изображает корзину с апельсинами и цветущей апельсиновой ветвью, круглое металлическое блюдо с лимонами, чашечку с водой и розой, лежащей на блюде.⁴⁷ Х. Гальего интерпретировал его как аллегорическое приношение Деве Марии. Плоды, изображенные на блюде, он считал цитронами, которые использовались в пасхальном богослужении. Корзина с апельсинами, увенчанная цветущей ветвью апельсинового дерева, является, по его мнению, символом непорочности Богоматери и указывает на плод Ее чрева, чашечка с водой символизирует плодородную чистоту, а роза, лежащая на серебряном блюде, — Божественную любовь.⁴⁸ Кроме того, в ряду христианских символов роза считалась райским цветком и была посвящена Деве Марии. Она являлась символом чистоты Девы, которую называли «розой без шипов», т. е. безгрешной, и говорила об ее милосердии.⁴⁹ Вода в христианстве есть символ крещения, символ очищения. Таким образом, по мысли автора, натюрморт Сурбарана обладает религиозным значением. Символический подтекст накладывается на реалистический характер изображаемых предметов, которые кажутся живыми, столь же монументальными, что и человеческие фигуры на полотнах Сурбарана. Среди его произведений имеются натюрморты, которые Э. Ороско Диас называл «*bodegones a lo*

⁴⁶ Jordan B. W., Cherry P. Spanish still life... P. 119. F. 90.

⁴⁷ Calvo Serraller F. El Bodegón español... P. 38—39.

⁴⁸ Gallego J. Visión y símbolos... P. 201, 202.

⁴⁹ Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Минск, 1994. С. 12, 13 (репринт); Холл Д. Словарь сюжетов и символов... С. 485.

divino» — натюрморты Божественного.⁵⁰ Наиболее яркий пример — натюрморт с изображением ягненка со связанными ногами (1631—1640) (Сан-Диего, Галерея изобразительных искусств).⁵¹ Ягненок в христианстве является символом жертвы Спасителя, Божественного Агнца, принесшего себя на алтарь за грехи мира. Об этом упоминал и Луис де Гранада.⁵² На картине Сурбарана голова ягненка окружена нимбом, а внизу имеется надпись «TAN-QUAM AGNUS», что не оставляет сомнений в религиозной символике произведения. Хосефа де Айала, португальская последовательница Сурбарана, изобразила ягненка с нимбом среди цветов на алтаре, как священный образ. В «Поклонении пастухов» из Гренобля ягненок изображен в двух ипостасях: как реальный дар и как символ Христа. Сурбаран, соединяя естественное и ирреальное, добивается ощущения сакрализации предметов окружающего мира, за обликореалистично переданной вещи сквозит иная реальность.

Язык цветов был в большой моде в Испании XVII в. Трактровка цветочных натюрмортов во многом осложнена тем, что один и тот же цветок мог иметь различные значения в зависимости от контекста. В XVII в. прочтение символического содержания не могло быть столь однозначным, как в прошлые столетия. Вместе с тем некоторые испанские натюрморты с изображением цветов можно интерпретировать в значениях традиционных христианских символов. Рассмотрим натюрморт Хуана Фернандеса Лабрадора «Ваза с цветами» (1630—1640) из музея Прадо.⁵³ В вазе помещены роза, пять белых лилий, пять красных гвоздик и ирисы. Натюрморт является фрагментом картины, которая ранее находилась в коллекции маркиза де Эличе в Мадриде. Как указано в описи, на полотне были изображены «ваза с розой, гвоздиками, лилиями и другими цветами, несколько кистей винограда и разрезанные гранаты».⁵⁴ Белые лилии и роза в ряду традиционных символов также означали крестные муки и победу Христа, пять ярко-красных гвоздик напоминали о крови пяти ран, а также о том, что красная гвоздика являлась символом смерти и страданий Христа.⁵⁵ Любопытно, что такие же цветы изображены на переднем плане картины «Поло-

⁵⁰ Gallego J. Visión y símbolos... P. 199.

⁵¹ Zurbarán. 1598—1664: Biografía y análisis crítico por Julián Gallego; Catálogo de las obras por J. Gudiol. Barcelona, 1976. P. 292, fig. 283. Cat. N 281.

⁵² Granada Luis de. Primera parte de la Introducción... P. 48.

⁵³ Согласно А. Паломينو, Хуан Лабрадор являлся учеником Луиса де Морале-са. Современная историография отвергает это утверждение. Ранее это произведение приписывали Ф. де Сурбарану. См.: Zurbarán. P. 381, fig. 486; Jordan B. W., Cherry P. Spanish still life... P. 77. F. 24; Calvo Serraller F. El Bodegón español... P. 81.

⁵⁴ Jordan B. W., Cherry P. Spanish still life... P. 77.

⁵⁵ Такую трактовку натюрморту привела Ю. Н. Звездина, считавшая его работой Сурбарана. См.: Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного... С. 72.

жение во гроб» неизвестного кастильского мастера конца XV в. из Государственного Эрмитажа.

На многих испанских натюрмортах встречается изображение граната. Гранат — христианский символ Воскресения, а также жертвенной крови Спасителя. Множество зерен, содержащихся под его твердой кожурой, сделало его также символом единения многих под одним началом — символом Церкви.⁵⁶ Художники помещали гранат в центральной части композиции, часто изображали плод разрезанным, с отсеками, заполненными ярко-красными зернами, уподобляя его «небесному кубку, полному Священной кровью».

В заключение хочется упомянуть небольшой натюрморт А. Переды (1611—1678) из частной коллекции Испании (1634).⁵⁷ На нем изображены целый орех, орех, надломленный в нескольких местах, орех, у которого отломана половина скорлупы, извлеченная сердцевина с перегородками, фрагмент сердцевины, половинка пустой скорлупы с фрагментами перегородок. Живописец тщательно передает фактуру жесткой скорлупы, детально изображает «внутреннюю архитектуру» с перегородками, разделяющими внутреннее пространство. Он показывает нам «сокровище», сердцевину, заключенную, подобно драгоценному камню, в прочную оправу, уподобляется внимательному анатому, во всех подробностях исследующему и передающему особенности природных свойств плода, совершенство внешней формы и внутренней структуры, соразмерность его частей. Грецкий орех в христианстве имел сложную символику, разработанную Блаженным Августином: внешняя зеленая оболочка — это плоть Христа, скорлупа — дерево его креста, ядро — его Божественная природа.⁵⁸ На многих картинах Переды на тему «Суeta суeta» грецкие орехи, разбитые или изъеденные червями, являлись символами бренности. Однако прочтение скрытого смысла данного произведения затруднено отсутствием сюжетной мотивировки.

Натюрморт А. Переды сопоставим с описанием каштанов и грецких орехов, приведенным в трактате «Введение в символ веры» Луиса де Гранады. Он восхищается «чудесным мастерством», с которым выполнены плоды каштанов, их мякоть надежно укрыта снаружи колючей скорлупой, внутри ее имеются еще две оболочки, одна более жесткая и другая мягкая, подобные «*la dura mater y pia mater*», твердой и мягкой оболочкам, окружающим и сохраняющим мозг человека. «И почти то же самое, — добавляет он, — мы можем сказать о грецких орехах, которые также рождаются

⁵⁶ Холл Д. Словарь сюжетов и символов... С. 171, 197.

⁵⁷ Calvo Serraller F. El Bodegón español... P. 146.

⁵⁸ Холл Д. Словарь сюжетов и символов... С. 197.

хорошо одетыми и защищенными от ущерба, наносимого солнцем и ветрами».⁵⁹

Как справедливо заметил Х. Гальего, реализм и простота испанской живописи Золотого века являются в большинстве случаев кажущимися. Необходимость передавать сверхчувственную реальность при помощи выразительных средств видимого мира приводит к такому реализму живописи, который по сути своей является ключом к самому глубокому и скрытому идеализму.⁶⁰ В реалистической и тщательно выписанной картине присутствует трансцендентное чувство, материальное возвышается до духовного и идеального. Эти же особенности присущи и произведением испанской духовной литературы той эпохи. Изображенная в них реальность многообразна и неоднозначна.

При внешней простоте, лишенный сюжетных «подсказок», испанский натюрморт представляет собой сложное явление в искусстве эпохи. Рассмотренные выше произведения отражают одно из направлений в развитии жанра, не исчерпывая многообразия его тенденций. Мы рассмотрели произведения, созданные в первой трети XVII в. по преимуществу художниками — монахами либо художниками, работавшими по заказам церковью и монастырей. В этих натюрмортах ярко отразились особенности восприятия предмета и в конечном счете мировоззрение своего времени. Проникнуть в своеобразие их смыслового подтекста помогают сочинения испанских духовных писателей второй половины XVI—начала XVII в.

⁵⁹ *Granada Luis de*. Primera parte de la Introducción... P. 39. «Y casi lo mismo podemos dezir de las nuezes, que también nascen bien arropadas, y guardadas de las injurias de los soles y ayres».

⁶⁰ *Gallego J.* Visión y símbolos... P. 270.

А. Ф. Кофман

СУДЬБЫ ЖАНРА: КОСТУМБРИСТСКИЙ ОЧЕРК В ИСПАНИИ И ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Цель этой статьи — проиллюстрировать отнюдь не новую, но всегда актуальную мысль о том, что в различных культурных контекстах одни и те же жанры, направления и даже отдельные произведения функционируют по-разному и способны накапливать в себе ряд специфических характеристик. Эта закономерность (в парадоксальной форме воплощенная в рассказе Борхеса «Пьер Ме-

нар, автор „Дон Кихота“) проявляется с тем большей силой, если речь идет о разных типах литератур, находящихся на разных уровнях развития — таких как многовековая литература Европы и формирующаяся — Латинской Америки. Учет функциональности литературного явления в данном культурном контексте позволяет избежать далеко не изжитого крайне поверхностного взгляда на всякое литературное заимствование как на чистое эпигонство, недостойное исследовательского внимания. Именно такой взгляд на заимствование еще в недавнем прошлом позволял некоторым историкам культуры относиться с небрежением к латиноамериканской литературе колониальной эпохи и XIX в. и начинать историю латиноамериканской литературы чуть ли не с Р. Дарио. В масштабе национального или регионального литературного процесса заимствование, как правило, носит избирательный характер и тем самым приобретает внутреннюю обоснованность и осмысленность, а главное, оно всегда сопряжено с тем или иным преобразованием исходных моделей.

Для доказательства этих положений вряд ли отыщется более благодарный материал, чем жанр костюмбристского очерка. Действительно, этот жанр, с одной стороны, демонстрирует очевидную ориентированность латиноамериканской литературы на испанскую и представляет собою чистого рода заимствование. Но, с другой стороны, на фоне полной сохранности в Новом Свете основных жанрообразующих черт костюмбристского очерка особенно ясно выделяются различного типа «отклонения» от заданной модели, прежде всего в сфере функционирования, обусловленные иным культурным, историческим, социальным контекстом.

Разговор о костюмбризме по необходимости придется начать с разъяснения терминов. Дело в том, что в испанской критике устоялось два понимания этого явления, что нередко приводит к путанице и досадным недоразумениям. Широкое понимание костюмбризма синонимично категориям «нравоописание» или «бытописание», и в этом смысле костюмбризм существует как одна из важнейших констант литературы со дня ее сотворения. В данной статье речь пойдет о костюмбризме в узком смысле — как об определенном литературном течении, представленном совокупностью четко очерченных жанров и чрезвычайно популярном в Испании в первой половине XIX в., а в Латинской Америке — вплоть до начала XX в.

Важно отметить, что костюмбристское течение не зародилось в Испании. Жанр бытописательного нравоучительного очерка сформировался в первой четверти XVIII в. в литературе раннего английского классицизма — его основателями стали Аддисон и Стиль, издатели газет «Татлер» и «Спектэйтор». Их работы имели широчайший резонанс, породив к началу XIX в. волну журналистики просветительского направления, критически описывающей обще-

ственные нравы. Традиции бытописательного очерка были творчески продолжены во Франции: Л. С. Мерсье, автором 12-томных «Картин Парижа» (1781—1788), и В. Жозефом Этьенном, выступавшим под псевдонимом Жуи, автором популярнейшей книги очерков «Пустынник с Шоссе д'Антен» (1812—1814). В 1830-е гг. костюбристский очерк перекочевал из Франции в Испанию, где обрел своих крупнейших представителей — М. Х. де Ларру, Р. Месонеро Романоса и С. Эстебанеса Кальдерона. Влияние французских костюбристов на испанских несомненно, что последние и не думали отрицать: исследователи установили, что из 109 очерков Месонеро Романоса 64 непосредственно восходят к работам Жуи.

Уже из Испании в конце 1830-х гг. костюбристский жанр переходит в Латинскую Америку, где быстро распространяется и культивируется во всех без исключения странах континента в течение семи десятилетий писателями всех направлений, в том числе даже модернистами. Не будет преувеличением сказать, что костюбризм стал магистральным направлением латиноамериканской литературы XIX в. Разумеется, было бы крайне наивно объяснять столь необычную жизнеспособность заимствованного жанра только подражательностью и следованием литературной моде. Безоговорочное признание жанра в Америке, его исключительно быстрое и повсеместное распространение, длительность и интенсивность его бытования показывают, что он как нельзя более кстати отвечал потребностям, возможностям, художественному уровню формирующейся литературной традиции.

Сопоставительный анализ бытования костюбристского очерка во Франции, Испании и Латинской Америке ясно указывает на существование общей закономерности, которая выражается в том, что одни и те же заимствованные жанры (направления, школы) по мере перехода в более «слабые» литературы начинают играть большую роль. Связано же это прежде всего с тем, что в менее развитых литературах заимствованный жанр принимает на себя новые, изначально ему не свойственные функции.

Действительно, даже беглый перечень французских изданий костюбристских очерков показывает, что это был очень значительный пласт массовой литературы, впоследствии, в силу ее художественной ограниченности, канувшей в забвение. Поскольку в XIX в. культура страны находилась на взлете, костюбризм остался на периферии и не сыграл заметной роли в литературном процессе.

Иное дело — в Испании, которая переживала эпоху тяжелого культурного застоя, социальной деградации, гнета цензуры и с XVIII в. не дала ничего значительного в литературе, в том числе ни одного романа. Здесь костюбристский очерк попал в самый центр литературного процесса, здесь он безраздельно царил по-

чти три десятилетия, став как бы основным «строительным материалом» для восстановления национального романа. Испанская литература нуждалась в такого типа инструменте первичного освоения национальной действительности, а художественная ограниченность костюмбризма вполне отвечала общему низкому уровню испанской литературы начала XIX в. К тому же в условиях жесточайшего цензурного гнета костюмбристский очерк мог стать единственным проводником социальной критики. Не удивительно, что в Испании очерк получил наибольшее развитие по сравнению с другими европейскими странами, что здесь он приобрел устойчивость и завершенность и оформился в целостное направление со своим названием. В Испании функциональность жанра изменилась, стала богаче и разнообразнее. Функция развлекательная перестала быть главенствующей; на второй план отошли и чисто эстетические задачи. Свою основную цель испанский костюмбрист видел в том, чтобы способствовать исправлению нравов, а для этого считал необходимым изображать нравы объективно, правдиво и критически: т. е. на первый план выдвигаются функции просветительная, воспитательная, критическая (не случайно Месонеро называет свои очерки «критико-моральными»). В новом социально-культурном контексте в костюмбристской «картине нравов» в качестве важнейших выдвинулись темы и идейные установки, ранее не известные или несуществующие, такие как защита традиционализма, ностальгия по былому величию Испании, противопоставление прошлого настоящему, осуждение иноземных влияний (прежде всего галломании) и др.

В Латинской Америке функциональность костюмбристского жанра стала еще более богатой и разнообразной, что было обусловлено различного рода факторами: историческими, этническими, общекультурными и литературными.

Исторические факторы. Социально-политическая обстановка Латинской Америки резко отличалась от той, что сложилась в 30-е гг. XIX в. в бывшей метрополии, где после поражения революции 1820—1823 гг. реакция и застой наблюдались во всех сферах духовной и политической жизни. Только что отгремела потрясшая континент Война за независимость, происходил активный процесс образования наций, общественная жизнь характеризовалась крайней политической нестабильностью. Общество находилось в эпически-напряженном состоянии, в процессе структуризации, формообразования; история творилась «прямо на глазах» и требовала немедленного осмысления. В этих условиях традиционная историография, требующая для анализа дистанцирования во времени, оказывалась бессильной. Об этом прямо говорится в первых фразах одного из очерков чилийца Р. Виалья: «События и подробности, которые я не мог бы отыскать в исторических архи-

вах и в собраниях мемуаров, мне были изложены сразу и в живом исполнении». ¹ Закономерным стало рождение своеобразных синтетических документально-художественных форм типа знаменитой книги Д. Ф. Сармьенто «Факундо. Цивилизация и варварство»; закономерным было и то, что костюмбристский очерк принял на себя историографическую функцию, хотя, разумеется, далеко не в полном объеме.

Испано-американскому костюмбризму присуща совершенно иная концепция времени, истории, чем испанскому. Для испанского костюмбриста история как бы развернута назад, в прошлое: настоящее исторично только в том смысле, что оно противостоит (со знаком минус) прошлому; в самом же настоящем царит статика. Латиноамериканский костюмбрист воспринимает прошлое со знаком минус, а чаще со знаком ноль, т. е. оно для него как бы и не существует, а настоящее он видит как динамический изменчивый поток событий, которые намеревается запечатлеть в деталях, недоступных взору историка-профессионала. При этом латиноамериканский костюмбрист очень ясно осознает историографическую функцию жанра, о чем свидетельствует, например, высказывание колумбийского писателя Х. Кайседо Рохаса: «Очерки нравов, будучи необходимым дополнением историографии, имеют огромное значение для выявления во всех деталях внутренней жизни общества и народа». ² Столь же ясно латиноамериканские писатели осознавали критическую и дидактическую установку жанра, характерную и для испанского костюмбризма.

Этнические факторы. Этническая ситуация Латинской Америки также коренным образом отличалась от испанской. Здесь даже в рамках отдельных стран наблюдалось гораздо большее этническое разнообразие, чем в Испании; главное, что этнические различия здесь существовали не столько на уровне диалектном, как в бывшей метрополии, сколько на уровне языковом, общекультурном: в отношениях креол—индеец—негр и в отношениях между различными индейскими племенами и народностями. Кроме того, своеобразие американской этнической ситуации определялось наличием специфических «нецивилизованных» слоев населения, а также процессами этнокультурного взаимодействия, протекавшими очень интенсивно после Войны за независимость. Креольские обычаи и фольклор также находились в процессе активного формообразования. Примечательно, что некоторые латиноамериканские писатели понимали и учитывали этот факт: так, ведущий перуанский костюмбрист Ф. Пардо-и-Альяго отмечал: «Новые нра-

¹ Los costumbristas chilenos. Santiago de Chile, 1957. P. 130.

² Caicedo Rojas J. Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos. Bogotá, 1945. P. 7.

вы находятся еще в том состоянии неопределенности и неустойчивости, какое характерно для всяких нововведений. Есть ли более благоприятные условия улучшить их?».³ Важно учитывать, что в Латинской Америке первые серьезные труды по этнографии появились лишь в начале XX в., когда костюмбризм уже сходил с литературной сцены. В этих условиях костюмбристский очерк взял на себя функции этнографической науки.

Отметим в этом отношении одну существенную деталь. Функции исследовательская и информативная, кажется, также вполне присущи испанскому костюмбризму, однако реализуются они совершенно иначе — на уровне условном, игровом. Правила этой «игры» состоят в том, что писатель изображает знакомую читателю среду, но в необычном ракурсе: взгляда отстраненного, взгляда иностранца. Действительно, многочисленные мадридские очерки Месонеро Романоса наибольшим успехом пользовались именно в Мадриде и в конечном счете именно для мадридского жителя и писались. Узнаваемость объекта (типажа, пейзажа, ситуации) является одной из основополагающих черт испанского костюмбризма. А для того чтобы взглянуть на этот узнаваемый объект отстраненно, писатель вынужден прибегать к различного рода условным приемам: либо он заявляет, что пишет для иностранцев, сетуя на их поверхностные представления об Испании, либо сам служит гидом иностранцу или приезжему простачку-провинциалу, либо представляет себя в роли неосведомленного путешественника и т. п. Исследовательская и познавательная функции испанского костюмбризма оказываются в значительной степени фиктивными.

Латиноамериканскому костюмбристу не надо прибегать к подобного рода приемам: его отстраненный «этнографический» взгляд не наигран, поскольку писатель и впрямь познает и исследует действительность. В Латинской Америке, где существовали кастовые, культурные, языковые барьеры между различными стратами общества, где в силу неразвитой экономики контакты между городом и селом, между отдельными провинциями были крайне затруднены, где одни слои населения могли почти ничего не знать о жизни других, костюмбристский очерк становится подчас своего рода первопроходцем и первым источником информации о тех или иных сферах национальной действительности. Характерны в этом смысле очерки колумбийцев М. Ансисара и Х. М. Анхеля Гайтана, созданные по образцу географических сочинений А. Гумбольдта, с научным описанием ландшафта и населения отдельных районов страны. Венесуэльский костюмбрист Д. Мендоса ввел в сферу литературы жителя равнин — льянеро, ставшего впоследствии одним из важнейших героев национального романа. Тен-

³ Pardo y Aliaga F. El espejo de mi tierra. Paris, 1869. P. 320.

денция к «каталогизации» явлений национальной действительности ярко запечатлена в очерке «Рынок» венесуэльца Н. Болета Перасы, где перечисляются плоды, произрастающие в стране. По сути дела латиноамериканский костюмбризм выполнял задачу целостного эпического освоения своего мира, что функционально роднит его с хроникальной литературой XVI—XVII вв. Тем самым костюмбризм способствовал формированию национального сознания в странах континента, которое в середине XIX в. находилось еще на стадии структурирования.

Общекультурные факторы. Латиноамериканская культура в целом представляет собой совершенно иной тип культуры, чем испанская (шире — европейская). Несмотря на свою многослойность, испано-американская культура производна от испанской, связана с ней общностью исторических судеб и языком, развивалась за счет усвоения и переработки ее влияний, занимала маргинальное положение по отношению к западноевропейскому «центру» и долгое время считалась несамостоятельной. В силу этих обстоятельств ее развитие подчинялось трем взаимосвязанным задачам, незамеченным ранее, а после Войны за независимость получившим политическое обоснование: задачам отделения, самоопределения и самоутверждения в духовной сфере. Перед испанской культурой стояла совсем иная цель — восстановление былого величия, что наложило соответствующий отпечаток на тонус и проблематику ее костюмбризма. Разумеется, слабой маргинальной культуре, не имеющей ни прочной традиции, ни обширного фонда первоклассных произведений, ни разработанных художественных средств, решить эти задачи в короткий срок было не по силам. Еще столетие она будет развиваться в большой мере за счет европейских моделей, приспособлявая их к своим потребностям. В самом деле, в первой половине XIX в. эти задачи при учете возможностей латиноамериканской культуры могли решаться только в первом приближении, в основном на уровне внешнего освоения этнокультурной среды, без глубокого проникновения в историческую, социальную, психологическую проблематику. Свою «особенность» латиноамериканцы еще не могли доказывать ни в терминах культурологических, ни в терминах этнопсихологических — так как культура и философская мысль были неразвиты, индейский и негритянский субстраты игнорировались, а социальные структуры дублировали европейские. Поэтому на первых порах стоявшие перед латиноамериканской культурой задачи отделения, самоопределения и самоутверждения приходилось решать только в терминах этнографических, которые и составляли фокусировку костюмбристского взгляда на внешних отличительных объектах. В рамках своей эстетики латиноамериканский костюмбрист решает эти задачи в следующих подразумеваемых установках: «наши нравы —

иные, чем испанские» (отделение); «наши нравы есть исключительная принадлежность нашей страны» (самоопределение); «наши нравы столь же интересны, как нравы других народов» (самоутверждение). Эти установки были вполне сознательными и неоднократно декларировались. Относительно первой из них приведем ясное высказывание Х. Б. Альберди, которое к тому же показывает, что латиноамериканские костюмбристы считали себя восприимчивыми испанских, но не подражателями и понимали свои специфические задачи: «Ларра нам полезен, поскольку наше общество наполовину испанское; но Ларра не смог бы предугадать американские проблемы, даже если бы взялся писать для Америки. Ларры оказалось недостаточно для Испании — тем более его недостаточно для Америки».⁴ Установки на самоопределение и самоутверждение постулированы в статье анонимного кубинского критика о костюмбризме, появившейся в газете «Ла картера кубана» в 1838 г., т. е. в самом начале костюмбристского движения. Критикуя кубинских костюмбристов за то, что они не выполняют свою главную задачу — не отражают «индивидуальность своей страны», автор утверждает: «У нас также есть собственный облик и есть в наших обычаях, образе жизни, социальной структуре, воспитании нечто, что отличает нас от людей других стран и составляет основу наших нравов».⁵ Обратим внимание, что это писалось в испанской колонии. Итак, важнейшей функцией латиноамериканского костюмбризма была функция культуuroобразующая; в этом смысле костюмбризм был важным звеном в пятисотлетнем процессе формирования концепции латиноамериканской самобытности. Следует отметить значительную роль костюмбризма и в формировании национального самосознания народов континента: ведь костюмбристы стали первыми латиноамериканскими писателями, которые систематически мыслили в масштабах провинции или страны; получилось так, что сформированную после Войны за независимость политическую карту континента и административные карты государства они перевели в план культуры и национального самосознания.

Общекультурные факторы определили и специфическую направленность воспитательной функции латиноамериканского костюмбризма. Речь идет о коренной проблеме латиноамериканской идеологии XIX в. — дихотомии «варварство/цивилизация», нашедшей свое отражение прежде всего в художественно-документальных жанрах, в том числе и в «картине нравов». Умозрительный и расплывчатый постулат испанского костюмбризма — «способство-

⁴ Цит. по: *Marín G. Orígenes del costumbrismo ético-social*. Miami, 1983. P. 122.

⁵ *Roig de Leuchering E. La literatura costumbrista cubana de los siglos XVIII y XIX*. La Habana, 1962. Vol. 3. P. 147—148.

вать исправлению нравов» — в латиноамериканском культурном контексте обрел конкретную направленность. Особенно ясно она обозначилась в Аргентине, где пресса выдвинула лозунг «вышвырнуть варварство из дома». В произведениях костюбристов других стран эта специфическая цивилизаторская функция, также отчетливо осознаваемая, проявляется в настойчивом осмеянии грубости, неотесанности, необразованности; некоторые очерки выглядят как пособия по правилам хорошего тона.

Литературные факторы. Принципиальное отличие испаноамериканской литературной ситуации от испанской состояло в том, что испанцы имели за плечами многовековую традицию и три века высочайшего литературного взлета. Латиноамериканцы не имели ни того, ни другого, в том числе не имели своего романа. Испанцам приходилось восстанавливать утраченное, используя при этом наработки предшествующей традиции; латиноамериканцам — создавать новое. Это обстоятельство неизбежно должно сказаться на системе оценок двух вариантов костюмбризма. Действительно, почти все эстетические принципы этого течения в том или ином виде разрозненно были разработаны в предшествующей испанской литературе, а костюбристы их объединили и закрепили в достаточно жесткой жанровой структуре. То, что в испанском костюмбризме является повторением сделанного ранее в иной художественной системе, в литературном контексте Латинской Америки можно считать открытием: например, обращение к изображению средних и низших слоев населения не было в новинку для испанской литературы; для латиноамериканской — такой ракурс был внове. То же самое можно сказать о принципах изображения героя, использования диалектной и просторечной лексики и т. д. Неважно в данном случае, что эти открытия были заимствованы — изменив свою тематику, проблематику и функциональность, костюмбризм стал фактом латиноамериканской литературы и в контексте ее развития должен рассматриваться.

Расцвет костюмбризма в Америке и его значительная роль в литературном процессе в немалой степени обусловлены тем особым положением, какое в XIX в. занимала журналистика в формирующейся культуре континента. Из-за ограниченных возможностей книгопечатания основным средством публикации и распространения художественной литературы в Латинской Америке вплоть до начала XX в. оставались периодические издания; они же изначально служили рупором передовых идей, распространителями знаний, школой воспитания публичных вкусов. Можно без преувеличения сказать, что если испанская культура вырастала на книге, то латиноамериканская — на периодике. Уже само по себе соседство на газетных и журнальных полосах художественной литературы с костюбристской «картиной нравов», эссе, очерком

как бы уравнивало их в правах; притом практически все латиноамериканские писатели XIX в. интенсивно занимались журналистикой. Поэтому в Латинской Америке журналистика не противопоставлялась художественной литературе как ремесло творчеству, что в принципе свойственно мышлению европейского писателя. Будучи одним из наиболее репрезентативных жанров журналистики XIX в., костюмбристский очерк не воспринимался латиноамериканской общественностью, в том числе и писательскими кругами, в качестве периферийного второстепенного жанра. Его огромная значимость в литературе той поры в полной мере осознавалась, о чем, помимо многочисленных высказываний, свидетельствует немалое число работ по теории костюмбризма, например известная книга колумбийца Х. М. Маррокина «Риторика и поэтика» (1889).

Костумбристский очерк оказался в центре латиноамериканского литературного процесса XIX в. также и за счет своего особого положения в системе различных типов словесности. Будучи «промежуточным» жанром, стоящим на границе литературы факта и литературы вымысла, костюмбристский очерк с легкостью мог совмещать и замещать функции как документально-художественной, так и художественной литературы.

Органически присущие жанру фактологичность, описательность, высокая степень объективности, сочетание изобразительности с выразительностью (дидактизм) позволили «картине нравов» восполнить пробелы в еще очень небогатой латиноамериканской художественно-документальной литературе 30—70-х гг. XIX в. Потребность в объективном описании латиноамериканской действительности, первоначально воплощенная в хрониках конкис-ты, получила дополнительный стимул после Войны за независимость. Всякая революция в плане национального самосознания есть в какой-то мере открытие заново действительности и себя в ней. Тем более это относится к антиколониальной революции, которая перекроила карту континента, коренным образом изменила государственный уклад, заложила основы самостроительства новых наций. Революционное «переоткрытие» действительности совершается как бы в два этапа: сначала в плане внешнего изучения, каталогизации и систематизации явлений, затем в плане аналитическом — проникновение в глубинную суть явлений и их обобщение. Литература факта с органически присущим ей преобладанием изобразительного начала по своей эстетической природе как нельзя более соответствует первому этапу послереволюционного художественного освоения действительности; литература идеи — второму. Разумеется, точных градаций здесь быть не может, и все же показательно, что расцвет латиноамериканской литературы идеи наступит вслед за расцветом костюмбризма — в пос-

ледней четверти XIX—начале XX в., когда появятся блистательные эссе Монтальво, Остоса, Дарио, Марти, Родо, Энрикеса Уреньи и др. Итак, в качестве литературы факта костюбристский очерк взял на себя функцию первичного художественного освоения действительности, какую в литературе ранней колониальной эпохи выполняли хроники.

В то же время при отсутствии прочной традиции литературы вымысла он взял на себя и ее функции и непосредственно стимулировал ее развитие. Костюбристский очерк воссоздает реальные типы в реальных ситуациях при абсолютно достоверном детализированном изображении среды — но воссоздает в художественном слове, пользуясь богатым набором художественных средств. Он в гораздо большей степени условен, чем другие жанры документально-художественной литературы — мемуары, биографии, дневники; по своей тематике он практически неограничен и пользуется большой художественной свободой. Он развивается в русле романтизма, от которого воспринял увлечение местным колоритом, декоративизм и в какой-то мере экзотизм; но тенденция к типизации, к выявлению наиболее характерного (а не исключительно, как в романтизме), наконец, открытая социальная направленность роднят его с реализмом. Отмеченные особенности позволяли костюбристскому очерку функционировать в Латинской Америке в качестве реалистической художественной литературы, отчасти восполняя ее отсутствие. Показательно, что костюбристский очерк отходит на второй план именно после появления первых романов реалистической ориентации. Но и эти романы взрастали на почве костюбризма, включали «картины нравов» в ткань повествования и опирались на выработанные костюбризмом принципы изображения среды.

В Испании костюбристский очерк как устоявшийся жанр довольно быстро стал обнаруживать черты консерватизма. На фоне предшествующей великой литературной традиции особенно заметна была его художественная ограниченность, поверхностность, подчас искусственность. В незрелой формирующейся латиноамериканской литературе этот жанр куда в большей степени выявил свои эволюционные возможности и открытость художественной системы для различного рода инноваций. В Латинской Америке изменения жанра шли в нескольких направлениях: тематическое расширение, углубление проблематики, расширение выразительной сферы, взаимодействие с другими жанрами, прежде всего с романом и рассказом. Интенсивность и результативность этого процесса собственно и определили столь ощутимое и своеобразное присутствие документального начала в латиноамериканской литературе XIX в.

«РЫЦАРЬ ИЗ ОЛЬМЕДО» ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ
И ПРОБЛЕМА ТРАГЕДИИ В ИСПАНСКОМ ТЕАТРЕ
ЗОЛОТОГО ВЕКА

Одна из самых лирических пьес Лопе де Веги «Рыцарь из Ольмедо» («El Caballero de Olmedo», 1622?), соединяющая комическую фабулу с трагической развязкой, по своему строению является на первый взгляд трагикомедией в механистическом понимании этого жанра. В основе пьесы лежит легенда о некоем рыцаре, убитом в день свадьбы. Разрабатывая ее, Лопе обращается к привычным «общим местам комедии»: герои встречаются в первый раз на празднике, потом в церкви, после чего дон Алонсо тайно передает Инес записку, на которую она отвечает. Обыгрывается неоднократно использованный в испанской комедии ход тоже вполне узнаваемо: во время условленного ночного свидания по случайности под окна к Инес приходит и соперник героя, так что знак привязанности достается не тому, кому он предназначен. Воодушевленный дон Родриго немедленно сватается и встречается у отца героини благосклонный прием. Чтобы выиграть время, Инес вдруг обнаруживает невероятную набожность; в качестве учителя латыни к ней пристраивается слуга дона Алонсо — Тельо, а благочестивую даму изображает сводня по имени Фабия. Наконец, сам дон Алонсо спасает сопернику жизнь во время корриды и на волне всеобщего восхищения проявленной им доблестью становится официальным женихом Инес. Рисунок событий, строй мышления и действий героев, их легкий имморализм — все это вписывает пьесу в контекст скорее комический, чем трагический.

Финальная катастрофа разражается внезапно, и пьеса в целом могла бы служить наглядной иллюстрацией к высказанной Лопе в «Новом искусстве писать комедии...» рекомендации сохранять интригу до самого конца, откладывать развязку до последней сцены, если бы не тот факт, что ядро легенды о рыцаре из Ольмедо (то, что рыцарь погибнет) было прекрасно известно зрителям Лопе. Существуют указания на то, что в XVI в. бытовали некие романсы на эту тему, а в самом начале XVII в. появляются и сценические ее воплощения; одно из них — «Baile del Caballero de Olmedo» («Балет о рыцаре из Ольмедо») — связывается с именем Лопе, однако атрибуция эта остается сомнительной. Впрочем, сюжет комедии вырастает на достаточно скудной почве. Событие, послужившее толчком к складыванию легенды, произошло в 1521 г., и в современной рассматриваемой пьесе источнике описывается таким образом: «Дон Хуан де Виверо, рыцарь ордена Сантьяго, сеньор Кастрону-

эво и Алкараса, был убит на пути из Медина-дель-Кампо, с боя быков, встретившим его на дороге вблизи Ольмедо Мигелем Руи-сом из-за случившейся между ними размолвки». ¹ Зритель, знавший эту версию или знакомый с фрагментом романа:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo...²

(А. III. 561—564)

перенесенным из упомянутого выше балета в пьесу Лопе, мог получать удовольствие от вполне аристотелианского «узнавания», наблюдая развертывание сюжета и оценивая найденные Лопе цепочки причинно-следственных связей. До самого конца мог сохраняться интерес к решению судьбы Инес, которая не принадлежала легенде, хотя и в малой степени, но связывавшей руки автору. Свободу авторской трактовки подчеркивает и перенос действия во времена Хуана II — в XV в.

Само по себе использование комических ходов в пьесе с трагическим финалом не было экстраординарным для того времени, при этом трагикомические пьесы во всех своих вариантах тяготели в Испании XVII в. к «серьезности». Основное различие между пьесами «легких» и «серьезных» жанров в эпоху барокко лежит не в области тематики или выбора персонажей, а в их отношении к аллегорически-тематическим структурам. Серьезная пьеса обязательно содержит более или менее внятный второй понятийный план, а также «моральный урок». При этом образный строй пьесы в целом и речи персонажей в частности обычно содержат в себе ключ к пониманию «второго плана». При построении комедии драматурги точно так же обращались к популярным идеологическим моделям и парадигмам эпохи. Однако здесь эти модели выступали как отправная точка, логическое обоснование и до некоторой степени оправдание выстраиваемого сюжета. Показательным примером подобного подхода может служить «Дурочка» Лопе де Веги, в которой автор отталкивался от неоплатонической концепции любви для построения сюжета, не стремясь при этом раскрыть саму концепцию во всей глубине или обнаружить в ней какие-то новые грани. Соответственно, если в серьезных пьесах действие

¹ Цит. по: Zamora V. A. Lope de Vega: Su vida y su obra. М., 1961. P. 268.

² *Lope de Vega Carpio. Caballero de Olmedo* / Prol., notas de Mauro Almino. Barcelona, [1974]. Здесь и далее приводятся ссылки на это издание с указанием в скобках акта и стихов. Подстрочный перевод О. А. Светлаковой.

Убили однажды ночью
кабальеро,
красу Медины,
цвет Ольмедо...

служит раскрытию некоей идеи, то в легких комедиях оно является самоцелью.

Недостатка в «ключках» к иносказательному плану действия в «Рыцаре из Ольмеда» не наблюдается, скорее, имеет место их избыток, поскольку отсылают они не к одной, а к нескольким идеям, которые в целостный, непротиворечивый «второй план» не складываются. Так, событийная канва пьесы несет в себе возможность моралистического прочтения судьбы дона Родриго: ослепленный ревностью, он убивает человека, спасшего ему жизнь. Постигшие его позор и наказание справедливы, а вся история в целом иллюстрирует представление о губительности для души плотской любви и несет в себе очевидный моральный урок.

Однако главным героем пьесы, как о том свидетельствует не только ее название, но и все сюжетное построение, является не дон Родриго, а дон Алонсо. К его судьбе в том виде, в каком она представлена у Лопе, из традиционных общих мест приложимо, пожалуй, лишь представление о несбыточности в земном несовершенном мире великой, идеальной любви. На первый взгляд именно эту тему задают возникающие в самом начале любовного приключения мотив благородства намерений «рыцаря из Ольмеда» и недобрые предчувствия, связанные так или иначе с этой любовью. Так, сам дон Алонсо говорит:

...Llegó mi amor basilisco,
y salió del agua misma
templado el veneno ardiente
que procedió de su vista...³

(A. I. 143—146)

и далее:

...Vime sentenciado a muerte,
porque el amor me decía,
«Mañana mueres, pues hoy
te meten en la capilla».⁴

(A. I. 155—158)

Особую выразительность и значимость этим образам придает контекст: они вплетаются в монолог дона Алонсо, повествующий о первой встрече с Инес и об овладевшей им любви. В дальнейшем разнообразны страхи и опасения по поводу судьбы дона

3

Любовь моя явилась василиском,
из тех же вод явился
жгучий яд ее взгляда...

4

Я уже приговорен к смерти,
ибо любовь моя мне сказала:
«Ты завтра умрешь; сегодня
прочтут над тобой отходную».

Алонсо выражают и Фабия, и Тельо. Поддержано подобное прочтение и классическими аллюзиями: вложенное в уста дон Алонсо упоминание о Геро и Леандре — и само по себе «работает» на образ неотвратимого и непостижимого слепого рока, преследующего влюбленных, и вызывает у Тельо мысли об опасности, которую таят в себе подозрения дон Родриго. В «двуплановом», объемном контексте трагикомедии актуализируется и символическое значение корриды (в данном случае ее появление обосновано легендой, но в целом испанские драматурги той эпохи охотно использовали ее в качестве яркого и эмоционального эпизода, украшающего комедию): в традиционных представлениях бык связан со слепой стихией — роком. Победив рок в его природном олицетворении, дон Алонсо оказался бессилен перед его высшим, надмирным проявлением. Структурно эту тематическую парадигму подкрепляет и то, что большая часть пьесы отведена рассуждениям о любви и восторженным любовным излияниям, определяющим тональность и настроение текста, и сам перенос действия в более далекий исторически, «куртуазный» XV в. Финальный штрих в историю о роковой любви вносит загадочная фигура встреченного на дороге «земледельца» (*labrador*), поющего приведенные выше строки из романса и предостерегающего дон Алонсо перед самым убийством, а также ответ дон Алонсо — честь не позволяет ему повернуть назад:

A l o n s o.	En mi nobleza, fuera ese temor bajeza.
L a b r a d o r.	Muy necio valor tenéis. ⁵

(A.III. 597—599)

Однако, еще до того как начинается эта парадигма прочтения сюжета, в пьесе возникают мотивы «Селестины» с появлением во второй сцене сводни Фабии, явственно напоминающей героиню Рохаса. В дальнейшем Лопе де Вега вводит в текст прямые аллюзии на раннеренессансную трагикомедию. Так, в словах дон Алонсо:

...yo adoro
a Inés, yo vivo en Inés;
todo lo que Inés no es
desprecio, abortezco, ignoro⁶

(A.II. 101—104)

⁵ А л о н с о.	Благородство мое осудило бы страх как низость.
З е м л е д е л е ц.	Глупо ваше благородство.

⁶ ...обожаю
Инес, живу ею;
Всё, что не Инес, —
меня гнетет и отвращает.

звучит парафраз реплики Калисто: «Melibeo soy y a Melibea adoro». Тельо, подходя с доном Алонсо к дому Инес, уподобляет влюбленных Калисто и Мелибее, и самого его служанка Инес включает в заданный им литературный контекст:

Tello.

..¿Está en casa Melibea?

Que viene Calisto aquí.⁷

(A.II. 116—119)

Трагический конец героев «Селестины» вроде бы органично включается в череду недобрых предчувствий персонажей «Рыцаря из Ольмедо», однако Рохас связывает недоступность счастья для своих влюбленных не только с несовершенством земного бытия, но и с греховной природой человека. Отсылки к «Селестине», благодаря ее мощному философско-моралистическому заряду, создают контрапункт к легкомысленному, комедийному по видимости, развитию сюжета, тем самым подкрепляя «серьезное», моралистическое восприятие обмана и интриг, к которым прибегают герои «Рыцаря из Ольмедо» ради своей любви. Если «легкие» жанры испанского театра XVII в. были весьма снисходительны к средствам, используемым во имя «подлинной любви», то жанры серьезные обязательно требуют наказания за нарушение правил морали или искупления греха. В этой перспективе судьба дон-Алонсо, само изложение замыслов которого начинается со слова «обман» — «engaño», впоследствии неоднократно звучащего и из уст других персонажей, должна восприниматься как вполне закономерная и несущая в себе совершенно определенное моральное назидание. В той же ключевой второй сцене, в которой впервые появляется Фабия, зритель слышит от дон-Алонсо слова, отражающие религиозно-философский аспект темы:

Un deseo
es dueño de mi albedrío.⁸

(A.I. 53—54)

Подчинив свою волю желанию, герой отверг должный путь, потерял подлинную перспективу. Очень важные для развития этой темы слова произносит Инес, утверждая, что любовь не бывает благоразумной:

Leonor.

Necia y atrevida estás.

Inés.

¿Cuándo el amor no lo fue?⁹

(A.I. 527—528)

⁷ Тельо.

Дома Мелибея?

Сюда идет Калисто.

⁸

Моей свободной волей
управляет желание.

⁹ Леонор.

Глупа ты и дерзка.

Инес.

Когда любовь была иной?

и далее о себе:

Inés. ...ya que a mi padre, a mi estado
y a mi honor pierdo el respeto...¹⁰
(A.I. 807—808)

Страстность, темную сторону чувств героев подчеркивает участие в их судьбах Фабии; с самого своего появления в пьесе фигура сводни ассоциируется с дьяволом:

Alonso. ¿Con qué te podré pagar
la vida, el alma que espero,
Fabia, de esas santas manos?
Tello. ¿Santas?
Alonso. ¿Pues, no, si han de hacer
milagros?
Tello. De Lucifer.¹¹
(A.I. 197—201)

Кажущаяся шутилой реплика Тельо (хотя в «серьезных» жанрах эпохи случайных упоминаний дьявола не бывает) приобретает иное звучание, когда сама Фабия апеллирует к сатане в разгар эпизода с тайной запиской:

Fabia. ¡Apresta,
fiero habitador del centro,
fuego accidental que abrase
el pecho de esta doncella!¹²
(A.I. 393—396)

Из этой фразы становится также ясно, что Фабию связывает с дьяволом не только сомнительная профессия сводни и готовность прибегнуть к любым средствам для достижения цели — зритель уже видел, как она притворно плачет и, не задумываясь, бросает тень на доброе имя отца Инес, — но и колдовство, которым не гнушалась и Селестина. Краски всерьез сгущаются, когда наме-

¹⁰ Инес. Семья, отец и честь
теперь мне безразличны...

¹¹ Алонсо. Чем отплатить тебе, Фабия, за жизнь
и душу, что ожидаю
получить из этих
святых рук?

Тельо. Святых?
Алонсо. Да — ведь чудеса они творят.
Тельо. То чудеса Люцифера.

¹² Фабия. Пусть в груди этой девушки
вспыхнет недобрый твой огонь,
о беспощадный, тот,
кто в центре!

тившийся в контексте буффонного ухаживания грасьосо (Тельо) за Фабией ночной поход за зубом повешенного осуществляется на практике. Характерно, что в этом новом контексте Лопе в одной из реплик Тельо подтверждает связь Фабии с дьяволом:

Tello. Tú, Fabia, enseñada estás
a hablar al diablo.[...]
¿Eres demonio o mujer?¹³
(A.I. 609—610; 618)

После этого эпизода слова Инес о том, что Фабия послужит ей примером благонравия и благочестия:

Tello. Y aún pienso que podrá Fabia
servirte en forma de dueña,
siendo la santa mujer
que con su falsa apariencia
venga a enseñarla.
Inés. Bien dices;
Fabia será mi maestra
de virtudes y costumbres¹⁴
(A.II. 402—408)

звучат не легкомысленно и шутиливо, а кощунственно. Особенно непростительным кажется то, что Инес готова в своих целях воспользоваться даже памятью матери, женщины истинно добродетельной (правда, знаем мы о ее добродетельности со слов той же Фабии).

Не удовлетворившись приведенным выше несколько абстрактным намеком на занятия черной магией, Лопе относит именно на счет колдовства необычайную любовь героев:

Tello. Sin esto, también me espanta
ver este amor comenzar
por tantas hechicerías...¹⁵
(A.II. 67—72)

¹³ Тельо. Ты, Фабия, умеешь
говорить с дьяволом. [...]
Ты женщина иль бес?

¹⁴ Тельо. Фабия могла бы служить тебе
дуэньей, научив тебя
внешне походить на святую,
как и она сама.

Инес. Да; Фабия
наставит меня в добрых правилах.

¹⁵ Тельо. А так — меня тоже
пугает, что эта
любовь началась
с колдовских чар...

В дальнейшем Фабия так реагирует на приведенные выше слова Инес о том, что она потеряла уважение к отцу, чести и положению:

...qué bravo efecto hicieron
los hechizos y conjuros!¹⁶

(A.II. 72)

Таким образом, текстуальные отсылки к «Селестине» и сюжетное развитие ее мотивов побуждают воспринимать трагическую развязку «Рыцаря из Ольмедо» как закономерный итог греховной страсти героев. В свете мрачного финала все употребляемые доном Алонсо петраркистские метафоры об убийственности красоты Инес и неизбежности смерти вдали от нее обретают ужасный прямой смысл: греховностью своей страсти она обрекает грешного возлюбленного на гибель. Судьба дона Родриго, который воплотил рок дона Алонсо, сам при этом являясь такой же жертвой греховной любви, как бы замыкает круг, придавая пьесе и целостность, и большую широту обобщения.

Однако возможность прямого истолкования метафор, сулящих скорую смерть влюбленному вдали от возлюбленной, возвращает нас к первой из рассмотренных тематических парадигм, актуализированных в пьесе. Вне зависимости от греховности или благородства своих помыслов дон Алонсо действительно умирает, как только отдаляется (чисто пространственно) от своей возлюбленной. А значит, приведенный образ может восприниматься одновременно и как символизация иррационального рока, особенно если вспомнить даваемое доном Алонсо истолкование образа: только в Инес теперь его жизнь и лишь созерцание ее не дает ему умереть. Эта трактовка никак не связана с мотивом греха, но тоже становится реальностью в финале.

Другим «мостиком» между двумя линиями иносказательного понимания текста становится суждение о любви, высказанное Инес до того, как закрутилась интрига, когда она даже письма от дона Алонсо еще не получила:

Leonor. Y todos dicen, Leonor,
que nace de las estrellas.
De manera que sin ellas
¿no hubiera en el mundo amor?¹⁷
(A.I. 215—218)

16

17

Леонор.

Реплика Инес может быть истолкована двояко: либо «по первому плану», как констатация надмирной природы охватившего героев чувства, которое уже поэтому не может вместиться в земное существование; либо как подкрепление намеченной словами дона Алонсо темы губительности неверно выбранных ориентиров — поскольку испанское барокко твердо помнило, что «звезды указывают, но не повелевают», а Инес придает их влиянию явно чрезмерное значение. В этой мимолетной астрологической аллюзии можно усмотреть и другой смысл: астрология вместе с алхимией представляли в XVII в. целостную систему видения мира, утверждавшую, с одной стороны, осмысленность и, с другой стороны, взаимосвязанность всех событий и, шире, всего сущего в мире. Вводя мотив звезд в самом начале действия, Лопе тем самым вписывает все происходящее в эту систему и поощряет зрителя к поиску единого рисунка событий, целостного их истолкования.

Кстати и мотив колдовства, так удачно подчеркнутый не просто греховную, но поистине inferнальную природу страсти героев, при ближайшем рассмотрении допускает иное понимание. Герои влюбились в друг друга с первого взгляда, задолго до вмешательства коварной Фабии, и тем не менее любовь овладела ими мгновенно и всецело:

И н е с.

...en el instante que vi
este galán forastero,
me dijo el alma, «Este quiero».
Y yo le dije, «Sea ansí».¹⁸

(A.I. 223—226)

После этих слов Инес и предваряющего их восторженного монолога дона Алонсо, посвященного ей, роль колдовства в их судьбе представляется не столь однозначной. В рамках темы роковой любви мотив колдовства, поставленный в один ряд с вмешательством «земледельца», — один из традиционных наряду с пастухом/пастырем образов небесного посланца в испанском театре XVII в. — как будто призван укрепить зрителя в мысли, что судьбы героев определили сверхъестественные силы.

Парадокс пьесы заключается в том, что, несмотря на «мостики», переброшенные Лопе де Вегой, зрителю при всем старании не удастся свести воедино две выделенные линии толкования действия: остается непонятным, как герой может одновременно уме-

¹⁸ И н е с.

... в то мгновение,
как я увидела этого
прекрасного чужеземца,
моя душа мне сказала: «Это он,
и я его люблю».
И я ответила: «Да будет так».

реть из-за сверхчеловеческой силы чувства и из-за греховной природы своей страсти. Эта «странность» побудила некоторых критиков трактовать пьесу как религиозную аллегорию, ключом к которой служит само ее строение. Если взглянуть на «Рыцаря из Ольмедо» под таким углом зрения, то можно предположить, что Лопе де Вега использовал традиционную для толкования Библии рекомендацию обращаться к аллегорическому прочтению только в том случае, если прямое понимание невозможно в силу затемненности смысла или нарушения логики в тексте. С иносказательным толкованием пьесы возникает столько сложностей именно потому, что оно призвано главным образом указывать на более высокий, мистический смысл происходящего. При таком подходе дон Алонсо оказывается аллегорией Христа, а его гибель увязывается со Страстями Господними.¹⁹

Но и с этой трактовкой возникают определенные сложности. «Земледелец», пропев приведенный фрагмент романса, сообщает дону Алонсо, что услышал его от некоей Фабии (А. III, 590—593). Таким образом, невозможно «развести» влияния, выделить «дьявольский» и «ангельский» голос — «земледелец», как и Фабия, стремится удержать дону Алонсо вблизи Инес, причем его волнует определенный промежуток времени. Приходится заключить, что автор сознательно стремился к максимальному «охвату» потустороннего мира и минимальному «различению» его представителей. Для религиозной аллегории, повествующей о Страстях Господних, это по меньшей мере странно. Несколько неожиданно нивелирование моральной проблематики выглядит и в контексте предложенной Лопе разработки мотивов «Селестины»: тот факт, что «земледелец», олицетворяющий в глазах зрителя благие силы (поскольку никаких указаний иного рода в тексте пьесы не содержится), явившись герою, призвал его не покаяться, а лишь повернуть назад в Медину, плохо сочетается с представлением о наступающем дону Алонсо заслуженном возмездии.

Однако есть в «Селестине» еще одна тема, текстуально в «Рыцаре из Ольмедо» не актуализированная и тем не менее, быть может, имеющая принципиальное значение для понимания пьесы Лопе. Для Рохаса греховная природа страсти не является конечным объяснением гибели героев, он стремится показать, что индивидуальное, личное счастье не укладывается в общепризнанные социальные формы. Не следует забывать, что в рамках христианской модели мира индивидуальность может быть описана только в категориях греховности, поскольку сфера духовного, сфера чистоты внелична и надлична. Плотская любовь, мешающая

¹⁹ См.: McCrary W. C. *The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope de Vega's Tragedy «El Caballero de Olmedo»*. Chapel Hill, 1966.

человеку отказаться от себя во имя растворения в надмирном начале, может осмысляться только как греховная. В этой перспективе греховность страсти героев Рохаса и ее разрушительный, анти-социальный характер более не оцениваются морально, становясь критерием индивидуалистичности: герои пренебрегают существующими в обществе нормами поведения ради своего чувства, поскольку обрели в нем смысл существования. Специфичность «Селестины» заключается в том, что автор не осуждает выбор героев, а видит в гибельности личностного начала основы трагедии. Последний монолог Мелибеи говорит о том, что она сознательно губит душу, чтобы вопреки смерти сохранить любовь. Этот мотив «Селестины» позволяет объединить две линии переносного истолкования «Рыцаря из Ольмедо»: любовь героя потому и гибельна, потому и греховна, что она личностна и индивидуалистична. И само возникновение в пьесе мотивов «Селестины» в таком случае служит именно для того, чтобы задать личностное понимание происходящего и увязать его с трагедийным переживанием.

Вместе с тем, как бы много внимания в пьесе ни уделялось любви, символом личностного начала она не становится: Инес не следует за возлюбленным в гибели. Да и, строго говоря, греховность и аморальность, антисоциальность любви героев «снимается»: дон Алонсо погибает уже после того, как его чувство получило благословение отца Инес и, таким образом, перестало быть запретным. И вот еще один парадокс «Рыцаря из Ольмедо» — коллизия, серьезность которой Лопе де Вега подчеркивает отсылкой к столь трагично окончившейся «Селестине», разрешается благополучно. Фактически в пьесе присутствует комедийная развязка: порядок вещей восстановлен, ситуация гармонизирована и именно из-за этого (а не только после этого) дон Алонсо убивают и наступает развязка трагическая. Странность пьесы, выделение и композиционное разведение мотивов гибельности и греховности любви оказываются элементом смыслообразующим: Лопе связывает трагизм с личностным началом, выражающим себя (помимо всего прочего) в греховном чувстве, но не исчерпываемым им.

Здесь, видимо, самое время вспомнить о том, что пьеса Лопе де Веги принадлежит к иной культурной эпохе, чем «Селестина» Рохаса, — к тому времени были выработаны новые, не связанные непременно с представлениями о греховности способы осмысления личностного начала. В комедийном разрешении истории любви дон Алонсо и Инес (до вмешательства дон Родриго), в проявляемых доном Алонсо в начале пьесы робости и неуверенности в себе можно разглядеть идею несовершенства, «нецелокупности» личности, пришедшую на смену идее ее греховности. Во всеобщем признании доблести, проявленной доном Алонсо на корриде, в сопутствующей ему славе, в благосклонности короля наконец —

характерное для Возрождения представление о социальной самореализации личности. Однако обе эти идеи играют, скорее, вспомогательную роль, встраивая образ «рыцаря из Ольмедо» в определенную идеальную парадигму, т. е. выполняют функцию, прямо противоположную индивидуализации его.

Испанскому театру XVII в. выражение индивидуалистического начала вообще дается с трудом, поскольку сохраненный им в полной неприкосновенности принцип идеального (не как есть, а как должно быть) выстраивания действия и характера дополнительно усиливается свойственной барокко риторизацией литературы и искусства (риторике присуще стремление не просто к обобщению, а к тотализации идей и построений, утверждению их всеохватности, хотя бы и фиктивной). К этому следует прибавить тенденцию к стандартизации и даже шаблонности, отличающих массовое искусство, черты которого просматриваются в испанском театральном представлении того времени. Поэтому несовершенство и даже греховность идеального во всех отношениях героя не просто выделяют его из череды таких же идеальных героев, но и противопоставляют его им, тем самым приобретая знаковый характер. Как и использование исторического в основе своей сюжета, воспринимающееся как один из способов подчеркнуть одновременно достоверность/истинность и единичность/уникальность события.

Ощущение достоверности происходящего Лопе де Вега создает, разбрасывая по тексту миметические штрихи и отказываясь временами от риторического «готового слова». Так, пьеса открывается монологом дон Алонсо о любви, как бы задающим тон для восприятия всего действия. Это чувство поэтично и романтично, и Лопе дает полную волю своему лирическому гению. При этом монолог героя, повествующий о первой встрече с возлюбленной, медленно, нагнетая образы, описывающий ее внешность черту за чертой, постепенно подводя нас к некоей кульминации, разрешается фразой прозаичной в своей простоте. Когда наконец дон Алонсо встретился взглядом с Инес, ее глаза сказали ему:

«No os vais, don Alonso, a Olmedo,
quedáos agora en Medina».²⁰

(A.I. 133—134)

Предшествующий эмоциональный монолог придает этим словам особую значимость: именно отъезд в Ольмедо становится для героя роковым. Камерная и обыденная фраза Инес обретает в перспективе трагического финала пьесы сущностность, бытовое обобщается бытийственным. Собственно, и вся линия, связанная

с роковой поездкой в Ольмедо, отличается большей по сравнению с остальным действием миметичностью. Из предыдущего текста зритель знает, что герой не раз уже проделывал путь из Ольмедо в Медину и обратно — ничего экстраординарного в этом событии нет. И побуждает его к поездке естественное желание сообщить о своей свадьбе родителям, а не некие высшие идеальные соображения, далекие от повседневности. Таким образом, роковое, трагическое измерение приобретает в пьесе сама повседневность.

Вместе с тем нельзя сказать, чтобы Лопе де Вега в «Рыцаре из Ольмедо» исчерпал все заложенные в испанском театре XVII в. возможности для создания индивидуализированного образа главного героя. Принципиально иной уровень миметичности и последовательный отказ от риторического завершения достигнут при создании образа Бусто Таверы в приписываемой Лопе «Звезде Севильи». Бусто опирается на здравый смысл, а не на идеалистические формулы; демонстративная простота и прозаичность его речи воспринимается, по крайней мере в диалогах с королем, почти как грубость. При этом в его образе нет и намека на греховность, он столь же безупречен, сколь личностен. Из-за его убийства мир становится бедней, оно обличает не только порочность короля, но и греховность земного существования. Если сравнить дону Алонсо с Бусто, становится совершенно ясно, что в данном случае Лопе де Вега ставил перед собой иную задачу. Рыцарь из Ольмедо парадоксальным образом соединяет в себе идеальные черты и слабости, даже греховность. Его обаяние и трагическая гибель заставляют зрителя задуматься о чуде каждой человеческой жизни и о ее хрупкости, мимолетности. Идеальные черты образа заставляют видеть в нем едва ли не олицетворение самой жизни, и не так уж далек от истины Мак-Крэри, трактующий дону Алонсо как аллереорию Христа. Не случайно и Самора Висенте называет незримо присутствующую почти во всех сценах смерть главной героиней трагедии. При этом сам вопрос о том, является ли «Рыцарь из Ольмедо» трагедией, остается открытым.

Идея индивидуализированного героя трагедии — в противоположность типичному персонажу комедии — принадлежит классцистической поэтике вместе с поисками и освоением трагедийного потенциала исторического сюжета. Однако индивидуальные черты героя ренессансной трагедии редко выходят за рамки идеального образа, а в историческом сюжете ее авторы ищут в первую очередь моральный урок. При этом на Пиренейском полуострове создается, как минимум, один текст, демонстрирующий логику, сходную с рассмотренной выше: «Инес де Кастро» А. Феррейры. И именно эта трагедия позволяет яснее осознать направление размышлений автора «Звезды Севильи» и «Рыцаря из Ольмедо». Выбранный Феррейрой исторический эпизод поражает своей

экстраординарностью и явно не исчерпывается приложимыми к нему общими местами. При этом в трагедии, хоть и в несколько диковатой форме, человек все же явно торжествует над роком и над смертью, в то время как обе пьесы XVII в. демонстрируют значительно более скептический взгляд на мир. Особенно характерен финал «Звезды Севильи»: автор на глазах у зрителя последовательно исключает все возможные варианты гармонизации, хотя бы и иллюзорной (дон Санчо не добивается ни наказания, ни награды, Эстрелья — ни возмездия, ни счастья, и даже признание короля нисколько не разряжает ситуацию), — свершившегося ничем не исправить и не искупить, смерть преодолеть невозможно, финал если и не напрямую открытый, то во всяком случае исключаящий завершение. Сходные ноты, несмотря на наказание дона Родриго и дона Фернандо, звучат и в финале «Рыцаря из Ольмедо»: донья Инес, как уже отмечалось, остается жить без любви и без счастья, душа не торжествует над смертью, хотя бы ошибочно, дерзновенно и греховно. Есть, впрочем, в этом финале и иной, менее мрачный, хоть и несколько прозаичный смысл: жизнь не исчерпывается любовью (обращение к «Селестине» оборачивается дискуссией с ее автором). Но и этот поворот призван усилить общую мысль пьесы: с гибелью дона Алонсо мир потерял нечто большее, чем возможность воплощения в земной жизни великой любви. Автор «Звезды Севильи» и «Рыцаря из Ольмедо» не терпит неудачу в создании трагедии, а отвергает ее, поскольку усматривает в ней стремление к упрощению и иллюзорной гармонизации действительности.

А. В. Морозова

ИСПАНСКАЯ ТЕМА В ИССЛЕДОВАНИЯХ Т. П. ЗНАМЕРОВСКОЙ И Е. О. ВАГАНОВОЙ

...Его (Бальтасара Грасиана) интеллектуальная сила достигала такого напряжения, что от нее часто веяло холодом одиночества.

*Е. О. Ваганова*¹

Исследования Т. П. Знамеровской и Е. О. Вагановой определяют два важных этапа в развитии отечественной испанистики. На первый взгляд эти этапы поразительно непохожи. Однако пристальное изучение открывает нам их органичную взаимосвязь.

¹ Ваганова Е. О. Мурильо и его время. М., 1988. С. 150.

Истоками научных работ Е. О. Вагановой оказываются итоги научной деятельности Т. П. Знамеровской.

Начнем разговор об этих признанных авторитетах в отечественной испанистике с младшего автора — Елены Олеговны Вагановой (1949—1984).

Ее первая статья появилась в 1971 г.,² последние опубликованные работы — монография «Мурильо и его время», изданная в 1988 г.,³ и статья в сборнике «Ibérica» 1989 г.⁴ Таким образом, научная деятельность Е. О. Вагановой охватывает 1970—1980-е гг.

К началу 1970-х гг. в отечественной испанистике сравнительно исследованный период представлял XVII в., эпоха Возрождения затрагивалась мельком, собственно ей были посвящены только статья К. М. Малицкой и написанный Т. П. Каптеревой раздел во «Всеобщей истории искусств».⁵ Е. О. Ваганова в исследовании испанского искусства эпохи Возрождения продолжает развивать намеченный в этих работах обобщающе-теоретический подход к изучению историко-культурных и художественных явлений (в основном на материале живописи и скульптуры). Она рассматривает механизм зависимости искусства и духовной культуры в целом от исторической ситуации, законы функционирования художественной традиции, соотношения различных видов искусства и взаимовлияния разных национальных культур. В работах Е. О. Вагановой разработан теоретический аппарат для изучения испанского искусства Возрождения: построен терминологический базис, дана стройная периодизация, проведен историографический и источниковедческий анализ, поставлены многие проблемы развития испанского искусства. Выводы, сделанные в работах Е. О. Вагановой, предельно убедительны, что и заставляет нас обратиться к исследованию научной методологии автора.

Е. О. Ваганова выступает против социологического подхода к искусству, традиция которого в отечественном искусствознании

² Ваганова Е. О. Основные направления развития испанского портрета во второй половине XVI в. / Тез. докл. на XXXIII студенческой науч. конф., посв. 50-летию установления советской власти в Грузии и образования коммунистической партии Грузии. Тбилиси, 1971.

³ Ваганова Е. О. Мурильо и его время.

⁴ Ваганова Е. О. Устойчивые черты испанской культуры по Рамону Менендесу Пидалью и испанская живопись нового и новейшего времени // *Ibérica*. Л., 1989. С. 17—25.

⁵ Малицкая К. М. Эпоха Возрождения в Испании // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII вв.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966. С. 111—133; Каптерева Т. П. Искусство Испании эпохи Возрождения // Всеобщая история искусств. М., 1962. Т. 3. С. 446—474. Характеристику этапов развития отечественной испанистики см. в статье: Ваганова Е. О. Советское искусствознание об испанской живописи эпохи расцвета // Проблемы искусствознания и художественной критики. Л., 1982. С. 37—50.

долгое время оставалась очень живучей: стили и направления продолжали рассматриваться как выражение классовой позиции. Прямолинейность в трактовке социально-культурных связей сказывалась на рассмотрении вопросов соотношения науки и культуры, литературы и искусства.

Е. О. Ваганова отказывается от прямых соответствий между социальными классами и художественными стилями. Социальные корни многое объясняют в художественной жизни, но не являются ценностным критерием. Изучению художественных явлений помогает анализ общественного устроения эпохи как результата тех или иных исторических событий. Е. О. Ваганова реконструирует духовную атмосферу, являющуюся аккумулятором художественных идей.⁶ В ее работах хорошо видно, что художественная культура и искусство имеют и внутренние законы развития, сохранения преемственности художественной традиции.

Пробным камнем для любого исследователя является анализ шедевров и творческой деятельности гениальных мастеров. Изучение Эль Греко становится показателем высокого профессионализма Е. О. Вагановой. В статье «Византийские художественные традиции в творчестве Эль Греко»⁷ читатель четкой логикой анализа подводится к выводу об Эль Греко как маньеристе, использующем многие иконописные методы. Е. О. Ваганова разграничивает элементы художественного языка и функцию этих элементов в создании образа.

В предшествующей литературе о взаимосвязи разных видов искусства сравнивался их изобразительный язык.⁸ В своей статье «О возможностях комплексного изучения литературы и живописи Испании эпохи Возрождения»⁹ Е. О. Ваганова распространяет сопоставление на уровень стилистики. Такой подход позволяет понять особенности семантики произведений, которая оказывается своего рода равнодействующей формального и образного решений. В работах Е. О. Вагановой реализуется мысль о семантической нагрузке формального языка, о взаимной обусловленности формы и содержания.

Иконологический метод с его вниманием к языку образов развит в статье, написанной вместе с Е. В. Мавлеевым, — «Древнегреческая мифология и испанская живопись эпохи Возрожде-

⁶ Особенно ярко этот метод раскрывается в монографии о Мурильо.

⁷ Ваганова Е. О. Византийские художественные традиции в творчестве Эль Греко: Обзор литературы и постановка проблемы // Византийский временник. 1976. Т. 37. С. 235—246.

⁸ Историографию см. в статье Е. О. Вагановой «Советское искусствознание...».

⁹ Ваганова Е. О. О возможностях комплексного изучения литературы и живописи Испании эпохи Возрождения // Культура народов Пиренейского полуострова. Л., 1983. С. 37—44.

ния».¹⁰ Тонкий анализ структуры произведения становится под-
ходом к сопоставлению семантических планов. Результаты ана-
лиза включаются в эволюционный ряд достижений художествен-
ной мысли.

Логическим увенчанием разработки различных направлений
исследования художественных процессов является статья «Понятие
„натуры“ у Франсиско Пачеко и в испанской живописи XVII в.».¹¹
Автор раскрывает взаимосвязь выразительных средств, предмета
изображения и процесса творчества, что позволяет адекватно вы-
разить семантику понятия «натура» у Пачеко и в искусстве Испа-
нии Золотого века.

Эта статья Е. О. Вагановой в отличие от других ее работ на-
правлена на изучение конкретного источника. Структура статьи
следует логике трактата Пачеко. Именно в этой работе единствен-
ный раз обнажается «исследовательская кухня» автора.

Раскрытие семантики терминов Пачеко и рассмотрение особен-
ностей их приложения к разным художественным явлениям по-
зволяют выявить внутреннюю противоречивость в трактовке по-
нятия «натура». Изучение формальной и образной составляющих
стиля объясняет существование этой противоречивости, умение
дать квинтэссенцию творчества художника в тематико-стилисти-
ческом ключе ведет к пониманию симпатии Пачеко к Веласкесу,
приходящему в своем творчестве к гармоничному синтезу внима-
ния к «натуре» и романтического чувства красоты. Результатом
комплексного изучения источниковедческих вопросов и художе-
ственной практики оказывается прояснение путей перехода от эпо-
хи Возрождения к Золотому веку.

В начале своей научной деятельности Е. О. Ваганова уже обра-
щалась к испанскому искусству XVII в. Это были статья о бодего-
нах,¹² статья о советской испанистике,¹³ рецензия на книгу В. С. Ке-
менова о Веласкесе.¹⁴ В рецензии Е. О. Ваганова разрабатывает
критерии оценки «творческой биографии», которые полностью
удовлетворяются ее собственной монографией о Мурильо.¹⁵ Дли-
тельное изучение испанского искусства эпохи Возрождения по-
зволило ей по-новому взглянуть на искусство XVII столетия. Лич-

¹⁰ Ваганова Е. О., Мавлеев Е. В. Древнегреческая мифология и испанская жи-
вопись эпохи Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.
С. 262—272.

¹¹ Ваганова Е. О. Понятие «натуры» у Франсиско Пачеко и в испанской живо-
писи XVII в. // Кальдерон и мировая культура. Л., 1986. С. 198—206.

¹² Ваганова Е. О. Роль и место бодегонов в становлении испанского реалисти-
ческого искусства «золотого века» // Вопросы отечественного и зарубежного иску-
ства. 1975. Вып. 1. С. 27—42.

¹³ Ваганова Е. О. Советское искусствознание...

¹⁴ Ваганова Е. О. Новое о Веласкесе // Искусство. 1978. № 6. С. 69—70.

¹⁵ Ваганова Е. О. Мурильо и его время.

ность одного из титанов Золотого века предстает гармонично входящей в атмосферу испанской культуры и истории XVII в.

Сравнительно ровная траектория развития искусства в эпоху Возрождения к концу XVI столетия трансформируется в эволюцию титанов. Соответственно в исследованиях ученых на смену историко-культурному жанру приходит жанр творческой биографии, в котором главной становится личность мастера. Законы преемственности художественного творчества позволяют понять «чувственный интеллектуализм»,¹⁶ «тонкий психологизм»,¹⁷ «высокий профессионализм»¹⁸ испанского искусства XVII в. Методы изучения испанского Возрождения получают дальнейшую разработку в монографии о Мурильо на материале испанского искусства Золотого века.

Автору удастся определить оригинальность этого искусства в сравнении с другими национальными художественными школами, понять то общее, что объединяет всех четырех титанов испанского Золотого века: это не только характер объекта изображения, но и способы его передачи, обуславливающие самобытность художественного образа.¹⁹ Другая важная идея автора — тезис о Золотом веке как выразителе третьей точки зрения, не официальной Испании и не народа.²⁰ К сожалению, провести развернутый анализ монографии, многообразной по методологии и выводам, в рамках данной статьи не представляется возможным.

Даже если новые факты и объяснения художественной культуры Испании опровергнут те или иные концепции, картина испанского искусства, построенная Е. О. Вагановой, не поблекнет. Умение найти нужный метод анализа, воспитание в себе поразительной чуткости к явлениям художественной жизни прошлого, чеканная четкость и лапидарность выражения мысли, непредвзятость оценки останутся непревзойденным образцом для исследователей искусства.

Основные принципы вагановской методологии можно сформулировать следующим образом:

1) изучение духовной атмосферы как звена между историей, культурой и собственно искусством;

2) анализ формального и образного языка художественного памятника и направления в целом как равноправных взаимосвязанных компонентов, определяющих семантику; исследование сти-

¹⁶ Ваганова Е. О. Романизм в испанской живописи эпохи Возрождения // Сервантесовские чтения. Л., 1985. С. 24.

¹⁷ Ваганова Е. О. Испанская живопись накануне «Золотого века»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1974. С. 14.

¹⁸ Ваганова Е. О. Романизм в испанской живописи... С. 26.

¹⁹ Ваганова Е. О. Мурильо и его время. С. 78.

²⁰ Там же. С. 21.

листики искусства эпохи Возрождения и Золотого века; иконологический анализ как составная часть семантической интерпретации художественного образа;

3) развитие методологии монографии как «художественной биографии», изучение креативного процесса создания произведений искусства.

Комплексность, диалектичность, разработка проблем общей линии развития испанского искусства, острое чувство взаимосвязи и взаимозависимости всех компонентов художественного образа, искусства и духовной культуры, культуры и истории — все это положения, методы, подходы, поднятые автором на новый уровень осмысления в отечественной испанистике.

Печатные работы учителя Е. О. Вагановой — Татьяны Петровны Знамеровской (1912—1977) — охватывают три десятилетия (1950—1982).²¹ В отечественной испанистике это эпоха, когда целым рядом исследователей были изданы самые разнообразные очерки, статьи, монографии. У каждого искусствоведа оказывается «свой» испанский мастер: у Т. П. Каптеревой — Эль Греко, у К. М. Малицкой — Сурбаран, у Т. П. Знамеровской — Рибера; и все авторы, конечно, пишут монографии о Веласкесе. Выбор «героев» не случаен. Они становятся для ученых «кодом» испанского искусства.

Т. П. Знамеровская увидела XVII столетие в Испании как эпоху демиургов, творцов, создающих шедевры и через них — самое себя. Ей первой удалось не только почувствовать, но и ярко передать именно эту специфику Золотого века.

В своей монографии о Рибере Т. П. Знамеровская воссоздает творческий поиск мастера, анализируя каждое отдельное произведение или цикл не только как ступеньку к апогею творческого пути, но и как концентрацию раздумий и чувств художника на данном этапе его жизни.

В те годы, когда Т. П. Знамеровская издавала свои работы, социологический метод анализа был господствующим. Талант автора в том, что она не ограничивается социологическим аспектом и переходит к комплексному методу, не пренебрегая бездействующим в те годы личностно-субъективным анализом творчества конкретного мастера. Испанское искусство Золотого века было основополагающим, но лишь одним из разнообразных направлений исследовательской мысли Т. П. Знамеровской. Она писала и о мастерах итальянского Возрождения, и об Италии второй половины

²¹ В последние годы другой преданной ученицей Т. П. Знамеровской — Т. В. Сохиной был подготовлен к печати и опубликован в «Итальянском сборнике» (СПб., 2000, 2001. № 4, 5) ряд ранее не публиковавшихся работ Т. П. Знамеровской по искусству Италии эпохи Возрождения.

XVI—XVII в., но при всем многообразии исследуемых областей оставалась ученым, идущим к познанию глубинных законов развития искусства как сферы приложения человеческого разума. Каждая новая работа оказывалась шагом в продвижении к раскрытию сокровенного смысла искусства. Поразительное умение Т. П. Знамеровской разрабатывать проблему предельно полно дало возможность отечественной испанистике преодолеть критический этап в своем развитии.

Эволюция научной деятельности Т. П. Знамеровской идет в следующем направлении: установление связей между идеологией классов и социальных групп и художественными явлениями и стилями. Подлинно народным объявляется реалистическое художественное направление.²² Одновременно идет монографический анализ испанских мастеров Золотого века, художников итальянского Возрождения, мастеров неаполитанской живописи XVII столетия, показывается взаимосвязь их творчества с жизнью народных масс.²³ По выводам исследования живописи оказывается глобальнее социологического подхода. Гений Веласкеса и Риберы не умещается в прокрустово ложе теории о народности в искусстве. Автор, видимо, это остро чувствовала. Предельное расширение семантики понятия «реализм» приводит к необходимости поиска четких критериев, основой для которых оказываются положения К. Маркса и Ф. Энгельса.²⁴ Но поскольку реальная картина искусства выходит за рамки этих критериев, аксиоматично объявляется, что все истинно прекрасное в искусстве — народно.²⁵ Таким образом, решаются две проблемы: что такое реалистическое искусство? — это искусство, связанное с народом; что такое демократическое искусство? — это истинно прекрасное, т. е. реалистическое искусство; круг замыкается. Предложенный метод оказывается несостоятельным. Ни искусство Возрождения, ни искусство XVII в. не объяснить только народными истоками.

Отсутствие объединяющего начала приводит к тому, что отдельные стили и направления рассматриваются как набор определен-

²² *Знамеровская Т. П.* Главные направления западноевропейской живописи XVII в. // Учен. зап. ЛГУ. 1954. № 160. Вып. 20. С. 222.

²³ *Знамеровская Т. П.* 1) О роли народных масс в создании западноевропейского изобразительного искусства эпохи феодализма и первых буржуазно-демократических революций // Учен. зап. ЛГУ. 1955. № 193. С. 174—182; 2) Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства. Л., 1955; 3) Андреа Мантенья — художник североитальянского кватроченто. Л., 1961; 4) Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л., 1975.

²⁴ *Знамеровская Т. П.* К. Маркс и Ф. Энгельс о реализме в искусстве // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. 1975. Вып. 1. С. 3—26.

²⁵ *Знамеровская Т. П.* 1) Направление, творческий метод и стиль в искусстве. Л., 1975. С. 31; 2) О роли народных масс... С. 179, 189.

ных методов и принципов, которые в совокупности объявляются стилем или направлением. В этом разрезе интересен тезис автора об относительной независимости и нейтральности способов изображения по отношению к сюжетам, темам, чувствам, социально-политическим и этическим идеям.²⁶ Способы изображения и содержание не взаимодействуют друг с другом и объясняются исходя из разных источников. Образный строй произведений трактуется как ведущий и господствующий в структуре картины.²⁷

Автор отвергает вопрос о коэффициенте взаимосвязи способа изображения и формы и содержания. Т. П. Знамеровской и всей социологической школе было объективно не ответить на этот вопрос. Пути решения и разгадка оказываются найденными в работах Е. О. Вагановой.

Т. П. Знамеровская сумела не только до конца исчерпать поставленную проблему, но и воспитать учеников, подготовленных к изучению искусства на основе новой методологии. Внимание к человеку как индивидуальности, составившее стержень лучших монографий Татьяны Петровны, оказалось живительным источником и в преподавательской работе.

Думается, что пристальное внимание к проблемам связи искусства и истории у Т. П. Знамеровской заставляло так внимательно, уже находясь на совершенно иной позиции, заниматься этим Е. О. Ваганову. Если Т. П. Знамеровская выдвигает тезис о народности испанского искусства XVII в., то Е. О. Ваганова в «Мурильо» выясняет непосредственный механизм взаимодействия жизни народа и творчества художника. Концепция творческой биографии, развитая Т. П. Знамеровской в ее монографиях о Веласкесе и Рибере, блестяще воплощается в вагановском «Мурильо». Сам метод анализа произведений с его «вчувствованием» в картину и ее персонажей становится базой вагановского магического анализа, делающего «красноречивыми» не только персонажей живописных полотен, но и линии, краски, формы, композицию. В работах Т. П. Знамеровской, думается, нужно искать и истоки вагановской четкой системы логического обоснования и доказательства высказываемых тезисов, ясности в разработке понятийного аппарата искусствоведения, умения устанавливать интеллектуальный контакт с читателем. Именно Т. П. Знамеровской близка вагановская сокровенность и обнаженность самых глубин мысли и чувства, которыми живут их работы. Е. О. Ваганова не сразу находит свой путь: если первые работы о сеvilских бode-

²⁶ Знамеровская Т. П. 1) Творчество Хусепе Риберы... С. 169; 2) К вопросу о форме и содержании // Философские науки. 1961. № 3. С. 134.

²⁷ Знамеровская Т. П. 1) К. Маркс и Ф. Энгельс о реализме в искусстве; 2) Направление, творческий метод и стиль в искусстве. С. 11.

гонах,²⁸ о живописи в Толедо²⁹ еще тесно связаны с основополагающей концепцией Т. П. Знамеровской, то в последующих автор — самостоятельный ученый. Е. О. Ваганова продолжила лучшие разработки Т. П. Знамеровской, остро разглядев их под грудой проходящего и раскрыв для читателя. Ею была подготовлена для переиздания в 1981 и 1982 гг. одна из лучших монографий Т. П. Знамеровской, начало и венец ее научной деятельности — «Хусепе Рибера».³⁰ Продолжившееся и после смерти Т. П. Знамеровской сотрудничество между учителем и ученицей явилось плодотворным для обоих ученых.

²⁸ Ваганова Е. О. Роль и место бодегонов в становлении испанского реалистического искусства «золотого века».

²⁹ Ваганова Е. О. К вопросу о развитии живописи в Толедо на рубеже XVI—XVII вв. // Вестн. Ленингр. ун-та. 1974. № 2. С. 67—74.

³⁰ Знамеровская Т. П. Хусепе Рибера. М., 1981; 1982.

Т. Н. Парфенова

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ИМЕН ХРИСТА» ЛУИСА ДЕ ЛЕОНА

Диалог «Имена Христа» («De los Nombres de Cristo»), начатый Луисом де Леоном в тюрьме, где он провел почти пять лет (1572—1576) по обвинению в ереси — вершина луисианской прозы. Это сочинение не только получило широкий резонанс среди испанской гуманистической элиты, но и способствовало формированию национального литературного языка и прозы (достаточно вспомнить, скольким обязан Луису де Леону Сервантес-прозаик).

Диалог состоит из трех книг — соответственно трех бесед, занимающих два дня. В первый день собеседники встречаются дважды — утром и во второй половине дня (первая и вторая книги), во второй день — один раз утром (третья книга). Каждая книга имеет строгую композицию, построенную по канонам классической риторики: открывается «Вступлением» (*praeparatio*), в котором автор представляет собеседников, указывает время и место встречи, а также ее повод. Далее следует основная часть диалога (*contentio*), куда входят обоснование и краткое изложение темы (*propositio*), а также ее доказательство (*probatio*). *Probatio* первой книги открывается выделением предмета изучения (глава «Об именах в общем»), излагается проблема имени в целом и имени Христа в частности, после чего автор предлагает читателю развернутое доказательство по каждому из четырнадцати пунктов — четырнадцати рассматриваемых в сочинении имен Христа.

Замысел сочинения Луис де Леон формулирует в «Посвящении» к первой книге: раскрыть истинный смысл имен Христа, сделать его доступным для «неучей», не владеющих необходимыми знаниями для самостоятельного чтения и толкования библейских книг. Ведь после того как католическая церковь запретила переводить Библию на народные языки, простонародье лишилось возможности читать священные тексты, что привело к распространению ложных толкований и ересей.

Именно поэтому Луис де Леон считает, что долг всякого образованного человека — нести Священное Писание людям: «Вот почему, несмотря на то что излагать целительные поучения, пробуждающие души и наставляющие их на путь добродетели, во все времена считалось делом благим и похвальным, именно сейчас, как никогда прежде, стало необходимо, чтобы все талантливые умы, коих наградил Господь дарованием и способностями к подобного рода занятиям, приложили все свои силы к сочинению на нашем родном языке и для всеобщего чтения вещей, которые либо непосредственно берут свое начало в Священном Писании, либо, будучи в полном согласии и соответствии с ним, восполняют, насколько возможно, потребность людей в чтении и вместе с тем заменяют им вредное и пустое чтиво».¹

В эпоху повального увлечения рыцарскими романами, которые читала не только знать, но и простой люд, ученая гуманистическая литература имела хождение в ограниченном кругу, поэтому фрай Луис призывает своих собратьев по перу писать на народном языке и для народа, разъясняя несведущим истины, заключенные в Священном Писании.

Для достижения этой цели автору была необходима максимально простая для восприятия форма. Поэтому Луис де Леон избирает излюбленный жанр гуманистической прозы — жанр дидактического диалога,² который не только позволяет в доступной форме донести до любого читателя ответы на серьезные философские, богословские, нравственные, социально-политические вопросы, но

¹ *Luis de León. De los nombres de Cristo*. Madrid, 1991. P. 59—60. Здесь и далее перевод мой. — Т. II.

² Х. Гомес (см.: *Gómez J. El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid, 1988. P. 167—168) приводит следующие данные, наглядно свидетельствующие о росте популярности этого жанра среди авторов дидактических сочинений: за первую четверть XVI в. было издано 10 дидактических диалогов, 8 из которых были опубликованы за пределами Испании. С 1526 по 1550 г. вышло около 55 различных изданий, не считая многочисленных переизданий «Упражнений по латинскому языку» Х. Л. Вивеса. С 1551 по 1575 г. количество изданий достигает 70, а с 1576 по 1600 г. опубликовано более 70 дидактических диалогов. Кроме того, существовало множество рукописных вариантов, которые не могли быть изданы по политическим или религиозным мотивам — их количество составляет приблизительно 25% от общего числа дидактических диалогов.

и, благодаря своей открытой и свободной структуре, допускает любые отклонения от основной темы.³ Это дает автору возможность воссоздать атмосферу реальной беседы, сделать ее наглядной для читателя, словно тот является живым свидетелем или даже участником дискуссии. Он пишет в «Посвящении» к первой книге: «И вот, воскресив в памяти все, о чем шла тогда речь, я записал сей разговор на бумаге, стараясь по возможности следовать правде или хотя бы представить Вам ее подобие, а также придерживаясь той формы, в коей мне его передали...».⁴

Луис де Леон наделяет участников диалога характерами, подробно описывает место, где развивается действие, и точно указывает время начала и конца беседы. Такая миметичность отличает «Имена Христа» от многих испанских диалогов богословского содержания того времени. Действующими лицами последних, как правило, являлись либо аллегорические образы, либо абстрактные символы (Душа и Тело, Чувство и Разум). Кроме того, их авторов больше заботил сам процесс логического доказательства истины, чем его образная сторона.

«Имена Христа» принадлежат к так называемым косвенным диалогам (Х. Гомес), в которых есть автор-повествователь, вводящий реплики персонажей при помощи косвенной речи. От первого лица написаны лишь «Посвящения». Помимо них автор лично появляется на страницах «Имен Христа» всего несколько раз — во «Вступлении» к первой книге, когда описывает обстоятельства, при которых завязалась беседа, а также в главе «Божий Сын», где вновь напоминает читателю, что повествует о событиях со слов одного из персонажей: «Но он (Сабино) рассказывал мне...».⁵

В «Именах Христа» действуют три персонажа — Марсело, Хулиан и Сабино, — каждый из которых имеет свой индивидуальный характер, соответствующий его роли в произведении.⁶ Один из собеседников играет роль Учителя, выражающего авторскую позицию, другие задают тему для разговора, которую Учитель развивает и подводит к определенному итогу.

³ Столь высокую популярность жанра диалога у гуманистов Л. М. Баткин объясняет самой спецификой ренессансного типа мышления, а именно его диалогичностью: «В ренессансных диалогах „диспутирующий“ с самим собой разум, т. е. внутреннее состояние индивида, развертывается вовне и предстает как публичный обмен мнениями» (см.: *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни и стиль мышления*. М., 1978. С. 169).

⁴ *Luis de León. De los nombres de Cristo*. P. 63.

⁵ *Ibid.* P. 457.

⁶ О том, кто явился прототипом этих героев, до сих пор ведутся споры. Одни исследователи полагают, что все три персонажа были выдуманы автором. По мнению других, фрай Луис изобразил в образах Марсело, Хулиана и Сабино реально существовавших лиц из числа своих знакомых по Саламанке или по августинскому ордену. Подробнее см.: *Bell A. F. G. Luis de León: Un estudio del Renacimiento español*.

Самым юным из них является Сабино: о его молодости говорит и сам автор, и остальные персонажи. Именно юностью и поэтическим складом характера Сабино объясняется его восторженное восприятие бытия, которое в «Именах Христа» передается через отношение героев к природе: «Есть люди, которые при виде природы немеют, и такое состояние души, должно быть, свидетельствует о глубине их ума, способного проникнуть в самую ее суть, я же, как божья пташка, — вижу зелень и хочу петь и щебетать».⁷

В диалоге Сабино играет роль Ученика: задает вопросы, просит пояснить «темные места» в Писании, иногда спорит с Учителем, но в конечном счете всегда принимает его точку зрения. Диалогический жанр требует, чтобы тему для обсуждения задавал Ученик. В «Именах Христа» это условие выполняется следующим образом: каждая глава начинается с того, что Сабино разворачивает листок бумаги, на котором выписаны имена Христа и соответствующие им цитаты из Библии, и зачитывает их вслух.

Исключение составляют последние главы второй книги — «Мирный Владыка» и «Супруг» (Сабино произносит три имени сразу в предыдущей главе, потому что уже стемнело и ему трудно разобрать буквы на бумаге), а также третья книга, где нет больше листка с именами, потому что их список закончился. Но и здесь Сабино остается зачинщиком беседы: «Вы, должно быть, нашли сегодня новый листок?» — подсмеивается Марсело над Сабино. «Нет, — отвечает Сабино. — Но я нашел то, что Вы упустили во вчерашнем: среди имен, записанных Вами, нет имени „Иисус“...» («Введение» к третьей книге).⁸

Однако этим его роль не ограничивается. Юность для Луиса де Леона неразрывно связана с увлеченностью поэзией, поэтому Сабино в диалоге также выступает как поэтическая натура. Всякое упоминание о поэзии в «Именах Христа» непременно соотносится с образом Сабино: в главе «Пастырь» он вспоминает в качестве

Barcelona, 1927. P. 291. Иной подход к решению проблемы предложил А. Костер, согласно которому все три героя диалога являются «тремя ипостасями самого Луиса де Леона»: в образе Марсело воплощен Луис де Леон-мистик, в образе Хулиана — схоласт и богослов, а в образе Сабино — поэт (см.: *Coster A. Luis de León (1528—1591) // Rev. Hispanique. 1923. T. 59. P. 102*). К. Куэвас Гарсиа предложил сугубо эстетическое решение этого вопроса: участники диалога с его точки зрения — это литературные персонажи, «которые представляют собой характеры, лишь отчасти дополняющие, никогда не противопоставленные и еще в меньшей степени противоречащие друг другу», поскольку «нет никакого отличия в том, как они выражают свои идеи, в их стиле, их мыслях, точках зрения, образе мышления» (см.: *Cuevas García C. «Los Nombres de Cristo» como diálogo culto renacentista // Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica. Madrid, 1980. № 2—3. P. 447—456*).

⁷ *Luis de León. De los nombres de Cristo. P. 66.*

⁸ *Ibid. P. 396.*

образца древней мудрости Вергилия,⁹ в главе «Мирный Владыка» приводит в пример «Илиаду» Гомера.¹⁰ Там же Марсело, цитируя «Георгики» Вергилия, говорит о нем: «ваш, Сабино, поэт».¹¹ Но главное, что именно Сабино «как самому юному и наиболее увлеченному поэзией»¹² автор доверяет продекламировать свой стихотворный перевод на кастильский язык Псалмов, которые мелодически завершают каждую книгу и являются торжественным поэтическим итогом всего, что было сказано в прозе. В целом Сабино ведет себя как типичный персонаж пасторального жанра — восторгается идиллическим пейзажем и слагает стихи.

Два других участника диалога, Хулиан и Марсело, гораздо старше Сабино. Оба они, по словам Луиса де Леона, «были весьма образованными и изощрившими свой ум мужами»,¹³ но их восприятие мира различно. Марсело отличается внутренней глубиной и склонностью к размышлениям, о чем свидетельствует даже его имя: «Марсело» созвучно имени основателя Флорентийской академии Марсилио Фичино, сочинения которого не мог не знать испанский гуманист и неоплатоник Луис де Леон. О глубине и философском складе характера Марсело можно судить также по его отношению к природе: для него она — прежде всего источник мистического постижения бытия и Творца, вечная гармония, к которой он стремится приобщиться. Эта черта Марсело не раз упоминается на страницах «Имен Христа». Так, в главе «Божий Царь» он сам говорит о себе: «Меня смутили бы твои слова, Сабино, если б не имел я уже привычки беседовать наедине со звездами, которым часто по ночам я вверяю свои тревоги и сомнения».¹⁴

Хулиан еще не достиг таких духовных вершин, как Марсело. Его восприятие мира менее глубоко и отчасти напоминает чувства Сабино («Я не всегда один и тот же ... хотя в сей миг мне ближе

⁹ «Даже если б никто другой не превозносил сию (пастушескую) жизнь, — сказал тогда Сабино, — достаточно было бы хвалебных слов, произнесенных в ее честь латинским поэтом, который в каждом своем слове превосходит всех прочих поэтов, а здесь, казалось, превзошел самого себя, — столь изящны и отборны стихи, коими он о ней говорит» (Ibid. P. 130). Здесь фрай Луис отсылает читателя к Вергилию, и в частности его «Эклогам» II и X, которые автор «Имен Христа» перевел на кастильский.

¹⁰ «И думается мне, — молвил Сабино, — что подобно тому как сын Приама, увлекшийся Еленой и похитивший ее у супруга ее ... не только не обрел обещанный покой, но нашел лишь разрушение для родины своей и смерть свою и все остальное столь плачевное и скорбное, о чем поет нам Гомер, так и те, кто несчастен, не находят счастья потому, что принимают за источник блага своего то, что таковым не является...» (Ibid. P. 334).

¹¹ Ibid. P. 420. Здесь фрай Луис устами Марсело цитирует несколько строф из второй книги «Георгик» Вергилия в собственном переводе.

¹² Ibid. P. 161.

¹³ Ibid. P. 62.

¹⁴ Ibid. P. 257.

настроение Сабино»¹⁵). Однако в отличие от последнего стихия Хулиана — не поэзия (в главе «Гора» он сам признает это, отмечая: «поэт из меня неважный»¹⁶), но схоластические диспуты. Это тип богослова-схоласта, каких монах-августинец и преподаватель Луис де Леон мог часто встречать у себя в ордене и в родном Саламанкском университете.

Роль Учителя в диалоге обычно играет Марсело, самый зрелый и мудрый из собеседников: большую часть произведения составляют его эмоциональные, полные внутреннего напряжения монологи, нередко перетекающие в проповеди. Так, например, в главе «Божий Царь»¹⁷ мы встречаем образец проповеди «О страстях Христовых», построенной по всем канонам христианской риторики.

Хулиан «режиссирует» диалог. Его задача — время от времени прерывать затянувшиеся монологи Марсело своими репликами, чтобы разрядить атмосферу, навеянную мудреными рассуждениями и тирадами Учителя. Часто роль Хулиана ограничивается тем, что он просит уточнить детали или же задает вопрос в духе схоластических диспутов. Реплики Хулиана могут играть и композиционную роль: например, подготавливать читателя к тому, что действие следующих глав будет развиваться ночью (конец главы «Десница Господня»), или предварять обсуждение нового имени (глава «Мирный Владыка»). Во всех этих случаях он выступает как Ученик.

Однако в диалогах эпохи Возрождения — особенно в тех, в которых принимает участие более двух собеседников (друзей или единомышленников), — отношения между персонажами часто выходят за рамки примитивной схемы Ученик—Учитель. Поэтому в «Именах Христа» Хулиан может превращаться из Ученика в Учителя (главы «Божий Царь» и «Мирный Владыка» второй книги,¹⁸ «Божий Сын» третьей книги). Но автор доверяет ему эту роль лишь тогда, когда речь идет о мирских вещах, таких как власть, общество или политика. О высоких материях Марсело всегда говорит сам.

Именно в образе мистика Марсело в большей мере, чем в остальных персонажах, проявились личные черты автора диалога. Как и фрай Луис, его герой ведет напряженную преподавательскую деятельность в Саламанкском университете (Луис де Леон указывает точное количество уроков, которые Марсело, а точнее он сам, вынужден ежедневно давать), сетует на усталость и с нетерпением

¹⁵ Ibid. P. 67.

¹⁶ Ibid. P. 158.

¹⁷ Ibid. P. 262—269.

¹⁸ Ibid. P. 170—172, 330—340.

ждет того момента, когда он наконец сможет удалиться от дел и осесть в «каком-нибудь скромном и тихом жилище».¹⁹

Подобно самому Луису де Леону, Марсело любит после окончания учебных занятий уединиться в монастырской усадьбе вдали от городской суеты и наслаждаться в одиночестве тишиной и спокойствием. В главе «Отец Грядущего Века» устами Марсело Луис де Леон говорит о своих творческих планах — раскрыть многочисленные темные места Священного Писания, используя при этом не схоластический, но свойственный гуманистической библиистике филологический подход, «ибо, когда все будет ясным и понятным, исчезнет основной источник лютеранской ереси и станет наглядной ее ложность».²⁰ Однако «дела и слабое здоровье», на которое не раз на страницах «Имен Христа» сетует Марсело, так и не позволили этим замыслам претвориться в жизнь. В той же главе Сабино упоминает «другие сочинения, менее трудоемкие, чем это, и гораздо менее полезные»,²¹ на которые у Марсело не хватает времени. Очевидно, что под этими сочинениями подразумеваются стихотворные сочинения, переводы, толкования Псалмов, письма и другая литературная деятельность Луиса де Леона.

Нередко в страстных речах Марсело можно разглядеть чувства самого автора — душевную боль невинно осужденного человека, попавшего в тюрьму из-за «зависти и обмана». Так, в главе «Иисус» он говорит: «Простите меня, Хулиан и Сабино, коли боль, что вечно живет во мне,.. сейчас сорвалась с уст моих вместе со словами».²² Разумеется, к личным мотивам здесь примешивается постоянная ностальгия мистика и неоплатоника по утраченной небесной родине, которая является главной чертой образа Марсело (и самого Луиса де Леона).

В то же время полностью идентифицировать автора с его героем не стоит: автор-повествователь намеренно создает дистанцию между собой и действующими лицами диалога — в противном случае он мог бы изобразить себя одним из них. Когда же он хочет ввести себя в диалог, он говорит от первого лица. Более того, чтобы еще больше увеличить дистанцию между собой и своими героями, он специально упоминает в «Именах Христа» некоего «общего друга Хулиана и Марсело», сделавшего стихотворный перевод Псалмов, под которым он подразумевает самого себя: «Есть только один человек, который одинаково дружит и со мной, и с Вами, поскольку меня он любит, как себя самого, а Вас так, как я Вас

¹⁹ Ibid. P. 183—184.

²⁰ Ibid. P. 183.

²¹ Ibid. P. 184.

²² Ibid. P. 539.

люблю, то есть чуть меньше, чем меня»²³ — говорит о нем Марсело. Так, не являясь непосредственным участником диалога и не скрываясь под вымышленным именем, автор незримо присутствует в своем произведении.

В целом Луис де Леон придерживается диалогической традиции Цицерона, у которого происходит «сдвиг от диалектики к риторике и от философии к педагогике».²⁴ В отличие от Платона, у которого основным методом развития беседы является майевтика (Сократ задает собеседникам наводящие вопросы и постепенно подводит их к истине), у Цицерона роль Ученика ограничена назначением темы дискуссии. Его роль в диалоге пассивна: он должен внимать словам Учителя, а не искать самостоятельно ответы на вопросы.

При всей своей приверженности модели цицероновского диалога, несколько раз фрай Луис все же обращается к методу Платона. Так, в главе «Десница Господня» Учитель (Марсело), задавая вопросы Ученику (Хулиану), вынуждает того самому прийти к истине. Причем автор намеренно заостряет внимание читателя на этом художественном приеме, подчеркивая, что изначально Хулиан не имеет ни малейшего представления о том, чего добивается от него Марсело: «И хотя Вы спрашиваете меня, *не знаю, правда, зачем* (курсив мой. — Т. П.), о том, что и сами прекрасно знаете, я все же процитирую тех, кого Вы просите».²⁵ Однако у испанского гуманиста майевтика играет второстепенную роль и служит художественным средством, с помощью которого он пытается разнообразить и оживить действие, сделать его динамичнее и интереснее.

Как и на многие другие испанские гуманистические диалоги XVI в., на «Имена Христа» Луиса де Леона сильное влияние оказал лукиановский диалог, распространение которого в Испании происходило главным образом через сочинения Эразма Роттердамского, популярные среди гуманистической элиты того времени. У Эразма Луис де Леон позаимствовал легкий стиль, ориентированный на устную речь, шуточный, подчас ироничный тон — приемы, помогающие воссоздать атмосферу реальной беседы и сделать диалог максимально правдоподобным и естественным.

Благодаря наличию многочисленных элементов устного диалога читатель становится живым свидетелем происходящего действия: «...многое можно было бы сказать по этому поводу, но, поскольку у нас не останется времени на все остальное, я перейду к следующему вопросу»,²⁶ «и пока я говорил, мне пришли на ум...», «Но мы не будем сейчас останавливаться на этом» и т. д.

²³ Ibid. P. 160.

²⁴ Gómez J. El Diálogo en el Renacimiento español. P. 88.

²⁵ Luis de León. De los nombres de Cristo. P. 223.

²⁶ Ibid. P. 207.

Иногда такие обращения к устной речи имеют композиционное значение, как это происходит в начале главы «Отец Грядущего Века»: «И пусть я еще не окончательно распростился с „Горой“,.. но раз уж Сабино убежал вперед,.. то давайте же и мы перейдем к тому, что так не терпится узнать Сабино»²⁷ (глава «Гора» заканчивается тем, что Марсело ненадолго прервался, а Сабино решил, что тот уже закончил свои рассуждения и огласил новое имя). Часто автор указывает на то, что говорящий «улыбнулся», «засмеялся», «произнес со смехом», «усмехнулся». Эти ремарки передают непринужденную, живую атмосферу гуманистической ученой беседы, в которой ирония и шутка гармонично вплетена в серьезную богословскую дискуссию.

Как и многие позднеренессансные авторы, Луис де Леон широко использует вводные жанры.²⁸ В «Именах Христа» к ним относятся послание, пастораль, проповедь, ораторская речь, а также вставные повествовательные, лирические и драматические элементы.

Каждую из трех книг произведения предваряет «Посвящение» дону Педро Портокарреро — Великому инквизитору и близкому другу писателя. «Посвящения» написаны в жанре послания, что немаловажно для понимания произведения: диалог оказывается включенным в письма, которые пишет Луис де Леон своему другу из тюрьмы. Всякому письму, по словам М. М. Бахтина, «свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ».²⁹ Соответственно меняется и общее восприятие сочинения — читатель видит в «Именах Христа» не просто абстрактную ученую беседу, но идеальный мир, гуманистическую утопию.

Письмо — один из самых субъективных литературных жанров и, следовательно, передает самые сокровенные чувства автора. Каждая строчка произведения наполнена личными переживаниями и мыслями Луиса де Леона, его страданиями и упованиями, которыми он делится со своим близким другом. Читатель, таким образом, становится не только соучастником ученой беседы, но и соадресатом письма. Именно к нему взывает Луис де Леон в «Посвящении» к первой книге, когда говорит о необходимости взяться за перо и писать «хорошие и полезные книги»,³⁰ и именно его в «Посвящении» к второй книге пытается отвлечь от греха, призывает сопротивляться своим страстям и «звериным желаниям»,

²⁷ Ibid. P. 169.

²⁸ В ренессансном диалоге это нередко бывают письма, найденные рукописи, пересказанные диалоги, вставные новеллы и т. д.

²⁹ Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 105.

³⁰ Luis de León. De los nombres de Cristo. P. 63.

которые приводят к смерти души,³¹ а в «Посвящении» к третьей книге убеждает в правомерности использования кастильского для написания богословских книг. Избрав жанр послания, Луис де Леон делает своего читателя не только «учеником», которому разъясняются библейские истины, но и «учителем», который должен последовать примеру Луиса де Леона и рассеять тьму невежества.

С другой стороны, «Посвящения» содержат скрытую полемику с популярной в те времена анонимной повестью «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554), которая также начинается с «Пролога»-письма. И если герой повести Ласарильо считает себя жертвой обстоятельств, который стал «плутом поневоле», то Луис де Леон полагает, что Священное Писание и истины, сокрытые в нем, способны уберечь человека от нравственной деградации и помочь противостоять любым превратностям судьбы, примером чему служит его собственная жизнь.

Еще одним вводным жанром в «Именах Христа» является пастораль. С пасторалью непосредственно связаны время и место действия диалога и образ «поэта-пастуха» Сабино. Диалог начинается «в июне месяце, спустя несколько дней после праздника святого Иоанна, когда занятия в Саламанке обычно подходят к концу», утром — «тем, что приходилось на праздник апостола Петра» (т. е. 29 июня).³² Время действия диалога — начало лета, самая красивая и богатая красками пора, время наиболее пышного расцвета природных сил, — также традиционно для пасторали, ведущего жанра испанской прозы XVI в.

Место действия — монастырский сад на берегу Тормеса — выбрано не случайно: с одной стороны, оно снова должно напомнить читателю о Ласарильо, родившемся на берегу Тормеса, с другой — Луис де Леон описывает реально существующее поместье Ла-Флеча, собственность августинского ордена в семи километрах от Саламанки, которое он любил посещать и не раз упоминал в своих произведениях. Разговор продолжается после обеда (вторая книга) в близлежащей тополиной роще под сенью деревьев.

Природа в своем первозданном, буйном и стихийном виде, которую впоследствии будут воспевать романтики, глубоко чужда человеку эпохи Возрождения. Она «была допущена в гуманистическую культуру в качестве неперменного условия, но лишь в преобразованном, очищенном виде».³³ Так что у Луиса де Леона нет и не может быть описания диких зарослей или лесных чащ: для него это такое же проявление хаоса, как морская стихия. Его идеал — окультуренная природа, синтез трудов человека и Бога. Сад — ре-

³¹ Ibid. P. 216.

³² Ibid. P. 65—66.

³³ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты. С. 87.

зультат творческой деятельности человека, который подобно своему Творцу обуздал естественный хаос и превратил его в упорядоченное и гармоничное единство отдельно взятых элементов — цветов, кустов, деревьев (по образу и подобию райских куш), а в роще, где продолжается беседа, «среди побегов, возвращенных силами земли, виднелись искусственно посаженные деревья» («Вступление» к второй книге).³⁴

Через идиллические буколические описания природы автор вводит одну из главных тем сочинения — тему природы как идеального, гармоничного «малого» мира. Этому идеальному миру он противопоставляет «большой» мир — город, «град земной» как воплощение мирской, суетной жизни, царство иллюзорных ценностей, сбивающих человека с праведного пути и ввергающих его в бездну греха.³⁵

Такое двоемирие является одной из устойчивых черт пасторали и призвано оттенить буколический идеал, в котором главное — «гуманистическая трактовка пасторального существования как созерцательного образа личности, данной в духовном общении с „другими“, с природой, искусством, т. е. в частной жизни человека в пасторальном мире, лишенном всевластия Фортуны и тем самым благодатным для углубленного духовного существования».³⁶ Размышления о прелестях жизни на природе, противопоставленной суетному городскому существованию, мы находим во многих главах «Имен Христа», и в частности в главе «Пастырь»: «Возможно, в городах и умеют лучше говорить, но тонко чувствовать можно лишь на природе и в одиночестве».³⁷

С темой природы тесно связан мотив досуга (*otium*), уединенной и созерцательной жизни. Противопоставление *vita contemplativa* (жизни созерцательной) и *vita activa* (жизни деятельной) существовало еще в античности, а в эпоху Возрождения «жизнь созерцательная» становится своеобразным культурным идеалом гуманистов. Но проведение досуга в тиши и одиночестве вовсе не означает бегство от жизни и презрение к ней. Уединение необходимо гуманисту для занятий наукой и познания мира. Поэтому действие «Имен Христа» развивается в «обители отдохновения» (*en una casa de recreo*), в праздничный день, когда герои свободны от повсе-

³⁴ Luis de León. De los nombres de Cristo. P. 220.

³⁵ «Злым и порочным миром» (*mundo malvado*), «умопомрачением» (*el vivir loco*) называет Луис де Леон город в своих стихотворениях, поскольку для него жизнь, протекающая в фальшивых наслаждениях, отравленная завистью, ненавистью и беззаконием, равносильна потере рассудка.

³⁶ Потемкина Л. Я., Пасхарьян Н. Т., Никифорова Л. Р. «Диана» Монтемайора в свете современной теории пасторального романа // Сервантесовские чтения. Л., 1988. С. 63.

³⁷ Luis de León. De los nombres de Cristo. P. 130.

дневных занятий (своего *negotium*) и праздно проводят время за дружеской беседой.

Главное преимущество такой жизни в том, что она плодотворна: не случайно в стихотворении «Песнь об уединенной жизни» Луис де Леон, любуясь своим садом, говорит, что скоро поспеет урожай (*[mi huerta] ya muestra en esperanza el fruto cierto...*)³⁸. Помимо своего прямого значения слово *fruto* (исп. «плод») имеет здесь также метафорическое значение: плод, итог жизни — это антитеза городскому бессмысленному существованию. Кроме того, *fruto* несет и символическую нагрузку: «Плод» — одно из имен Христа, следовательно, проводимая с толком, с пользой для души жизнь на природе наполняет человеческое существование высшим смыслом и приближает его к Спасителю.

В то же время пасторально-идиллические описания природы в «Именах Христа» отличаются большей свободой и естественностью, чем в классических образцах пасторали, и основаны на испанском пейзаже. Луис де Леон пытается передать своеобразие родной природы, изображая реально существующее место, учитывая особенности времени года, погоду и т. п. Он подчеркивает естественный беспорядок и намеренно делает свои описания более детальными и разнообразными. Так, во «Вступлении» к первой книге мы читаем: «Это был большой сад, густо заросший деревьями, посаженными без всякого порядка, но именно это и услаждало взор, особенно в эту пору и в этот час».³⁹

Как и в поэтических сочинениях Луиса де Леона, описания природы в «Именах Христа» детальны и на первый взгляд изобилуют перечислениями. Они напоминают ландшафты на картинах великих живописцев Ренессанса, где «все подробности служат тому, чтобы земля была *variata* и *ornata*».⁴⁰ Пейзажи полны мелких, внешне разрозненных деталей, которые читатель (или зритель) должен открыть для себя, охватить и упорядочить, чтобы постичь великое «изобилие» и «разнообразие» мира, его *varietà*.

Кроме того, у Луиса де Леона природа символически соотносится с темой имен Христа. Испанский гуманист XVI столетия переосмысляет пасторальный образ пастуха и соединяет его с библейским образом, одновременно восходящим к евангельскому Доброму Пастырю и Возлюбленному из ветхозаветной «Песни Песней» (глава «Пастырь» первой книги «Имен Христа»). Этот Пастух-пастырь, образ которого встречается также в оде Луиса де Леона «О небесной жизни», обладает тремя основными свойствами

³⁸ *Fray Luis de León. Canción a la vida solitaria // Poesía. La Habana, 1981. P. 43—44.*

³⁹ *Luis de León. De los nombres de Cristo. P. 66.*

⁴⁰ *Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 75.*

ми, присущими и пасторальному персонажу, и библейскому Пастырю. Во-первых, он является символом праведной, естественной жизни на лоне природы, во-вторых, символом чистой, не отравленной грехом, любви (здесь фрай Луис объединяет любовную составляющую пасторального мифа с мистической составляющей «Песни Песней» и евангельской концепцией христианской любви) и, наконец, символом идеального правителя.

Образ Пастыря-Христа, который Х.-Л. Абелъян называет одной из реализаций «мифа о Христе»,⁴¹ возникает не сразу: «мифологизация» пастуха происходит постепенно. Сначала фрай Луис воспевае жизнь пастуха и ее особенности, опираясь на античную буколическую традицию (Феокрита, Вергилия). Выделив основные свойства и обязанности пастуха, он доказывает, что все эти качества принадлежат Христу. Таким образом, фрай Луис переводит рассуждение из плана реального в план метафорический, давая читателю понять, что все сказанное ранее относится к духовной жизни во Христе.

И наконец, Луис де Леон вводит образ Христа — Доброго Пастыря как высшее, совершенное воплощение пастырской миссии, «пастыря» и «пажити» в одном лице. «Он и Пастырь, и пажить, и пасет овец своих, отдавая им себя самого. Ибо то, что правит Он паствою своею и отводит ее на пастбище, означает, что он побуждает овец своих принять и впитать и разделить жизнь свою, и побуждает, чтобы с благими искрами милосердия переходили овцы внутрь Него, и тех, что проникают в Него, обращает Он в Себя. Ибо питающиеся Христом, освобождаются они от самих себя и облачаются в свойства Христовы; и тучнее на сей благодатной пажити, становятся они шаг за шагом со своим Пастырем единым целым».⁴² Таким образом, начав рассуждение с воспевания пасторальной идиллии, фрай Луис завершает главу мистическим по сути своей заключением о духовном единстве Христа с верующими.

Символическое переосмысление приобретают в художественном мире «Имен Христа» и другие элементы природного мира: овцы — паства; пшеница и виноград — хлеб и вино, используемые при причастии, олива — лампадное масло (глава «Гора» первой книги): «И как высокая гора, которая вершиной упирается в облака и проходит сквозь них, и кажется, что она достигает самого неба, а у подножия ее растут виноградники и злаки и дают здоровый корм стадам ... так и Христос: головой Его является Бог, .. но все простое, что есть в Нем — ясные слова, бедная, незатейливая, святая жизнь... — все это питает жизнь его верной паствы. В нем мы находим и пшеницу, укрепляющую сердца людей, и вино,

⁴¹ *Abellán J. L.* El erasmismo español. Madrid, 1982. P. 207—214.

⁴² *Luis de León.* De los nombres de Cristo. P. 147.

приносящее истинную радость, и елей, плод оливы и источник света, рассеивающий нашу тьму и невежество».⁴³ Такая многозначность слов позволяет автору заставлять читателя мыслить сразу в двух планах — конкретном и метафорическом. Образы-символы, известные по луисианской лирике («гора», «тропа», «плод», «росток»), также приобретают в диалоге новое звучание и выступают в качестве имен Христа.

Подобным же образом Луис де Леон расширяет оппозицию «природа»—«город», которая теперь выглядит как антитеза «райские кущи»—«земная жизнь» («небо»—«земля») и наполняется глубокой тоской мистика и неоплатоника по «покинутой родине», иному миру. Этот мотив усиливается к концу второй книги благодаря присутствию ночного пейзажа, который гармонично сочетается с мистическим содержанием заключительных глав («Мирный Владыка» и «Супруг»).

Здесь время не только играет композиционную роль (т. е. наступление ночи предвещает завершение разговора), но также имеет символическое значение: когда затухают дневные краски и голоса, когда земля изменяет свой привычный облик и тают обычные образы, приходит минута прямого общения человека со вселенной: «...если созерцать звезды, то их порядок и согласие приносят в наши души спокойствие,.. желания и страсти, смущающие и томящие нас днем, постепенно утихают и, словно готовясь ко сну, занимают каждая свое место <...> Тогда просыпается то, что является основой души, ее господином — разум <...> и он, будто воодушевленный этим небесным великолепием,.. вспоминает свое божественное происхождение и изгоняет из души все низменное и греховное...».⁴⁴

И когда душа очищена от греха и в ней больше нет места дисгармонии, человек становится частью мирового единства. С этого момента грани между двумя мирами стираются, антитеза «земля»—«небо» исчезает, и звезды уже способны внимать его словам: «...вот солнце закончит свои дела, придет на его место луна, а с ней сияющий звездный хор, которые станут для Вас аудиторией большей, чем эта; и ночью, когда смолкнут все звуки и только Вы будете говорить, они станут слушать Вас с великим вниманием».⁴⁵ Таким образом, ночной пейзаж становится у Луиса де Леона средством мистического познания бытия.

Однако действие в «Именах Христа» не всегда развивается на фоне буколического пейзажа. Например, во «Вступлении» к третьей книге два участника диалога случайно встречаются во время

⁴³ Ibid. P. 153—154.

⁴⁴ Ibid. P. 302.

⁴⁵ Ibid. P. 255.

прогулки на дороге, ведущей в город, и между ними завязывается разговор. Он имеет второстепенное значение и не относится к развитию главной темы диалога, но важен для нас тем, что здесь Луис де Леон пытается воспроизвести обычную дружескую беседу, проходящую в шутливой форме, когда собеседники спускаются с метафизических высот на землю и обсуждают сугубо бытовые проблемы или попросту непринужденно перекидываются фразами. В этом случае диалог утрачивает свой высокопарный философско-назидательный тон, хотя местами и здесь проскальзывают дидактические нотки.

В том же «Вступлении» имеется еще один образец подобного разговора. На этот раз в нем принимают участие все три персонажа, и он происходит в комнате Марсело. В этих коротких сценках задаются время и место действия третьей книги, которые объединяют ее, написанную позже, с двумя предыдущими (та же роща, что и в предыдущий день), и устанавливается основная тема — имя «Иисус», являющееся последним и главным в «Именах Христа».

Эти короткие диалоги нужны не только для того, чтобы сообщить читателю необходимую информацию. Основная цель автора — разнообразить действие путем включения в текст драматических, повествовательных и лирических элементов, которые зачастую могут не иметь прямого отношения к центральной теме сочинения. Такие отступления характерны для гуманистического диалога XVI в., который был открыт для обсуждения широкого круга вопросов, а не ограничивался, подобно схоластическому диспуту, дотошным исследованием сугубо специфической проблемы.

С той же целью Луис де Леон включает в диалог свои стихотворные переводы трех псалмов. В главе «Мирный Владыка» он цитирует несколько терцин из написанного ранее перевода «Книги Иова» и отрывок из «Посланий» Горация, а в главе «Сын Божий» — отрывок из «Георгик» Вергилия, переложенных на кастильский. Эти поэтические вставки никоим образом не выглядят инородными: язык луисианской прозы, для которой характерны риторические периоды, яркие образы и глубокий внутренний лиризм, настолько поэтичен и музыкален, что переход от прозы к поэзии кажется органичным и даже незаметным.

Важную роль в «Именах Христа» играет «случай с птичкой» из третьей книги, отличающейся от двух первых обилием драматических и повествовательных элементов. Автор уже не ограничивается сухими и короткими репликами, но во всей полноте раскрывает свой талант великолепного рассказчика. В конце главы «Божий Сын» появляется целая сценка. Два ворона нападают на птичку, сидящую на ветке. Птичка долго сопротивляется, но затем силы оставляют ее, и она падает в воду. И когда участники диало-

га уже решают, что птичка погибла, она выбирается на сушу, отряхивает перышки и поет новую, еще более прекрасную песню, после чего устремляется ввысь.

Этот эпизод имеет большое значение для Луиса де Леона. В-первых, он служит психологической характеристикой персонажей: все трое переживают происходящее, но их поведение различно. Сабино реагирует бурно, не стесняясь открыто показывать свои чувства: «...он осыпал воронов проклятиями и никак не мог успокоиться — так жалко ему было свою милую пташку, как он ее называл...».⁴⁶ Он не может сдержать скорбных восклицаний: описывая этот случай, автор лишь однажды решается прервать повествование и вводит реплику Сабино как прямую речь.

Хулиан воспринимает происходящее философски и даже пытается подшучивать, чтобы хоть как-то утешить Сабино. Но любопытнее всего здесь проявился характер Марсело: «...чело того омрачилось,.. что-то терзало его и привело в глубокую задумчивость. Сабино сильно изумился и уж было собрался спросить, что случилось, но увидел, что Марсело возвел глаза к небесам и, едва шевельнув губами, с тихим вздохом промолвил:

— В конце концов Спаситель есть Спаситель, — и тотчас, дабы избежать лишних вопросов, повернулся и сказал. — Ну а теперь слушайте, Сабино, то, о чем Вы просили».⁴⁷

Поведение Марсело можно толковать по-разному. С одной стороны, это реакция на чудесное спасение птички философа-мистика, мечтающего о том, чтобы его душа освободилась от земных оков, улетела ввысь и воссоединилась со своим Создателем. С этой точки зрения птичка символизирует душу поэта, вороны — страсти и грехи, не пускающие ее, а полет — мистическое воспарение. Такая трактовка перекликается с поэтическими сочинениями Луиса де Леона, в которых образ пойманной в силки птицы — повторяющийся мотив. Тогда новый смысл приобретают и последние слова Марсело: в них слышится надежда на то, что Христос, вызволивший птицу, станет Спасителем и для человека.

С другой стороны, если учитывать, что Марсело в какой-то мере дублирует личность автора, здесь можно увидеть аллюзию на инквизиционный процесс: птица символизирует Луиса де Леона, «два огромных ворона» — врагов писателя и виновников всех его несчастий (Леона де Кастро и Бартоломе Медина). В этом случае чувства Марсело созвучны страданиям самого Луиса де Леона, томящегося в тюрьме.

Композиционно этот эпизод расположен перед кульминацией диалога: именно здесь автор намечает основное имя — Иисус (Спа-

⁴⁶ Ibid. P. 457.

⁴⁷ Ibid. P. 458.

ситель) и одновременно показывает, что именно с ним связаны все его надежды и упования на спасение: как реальное освобождение из тюрьмы, так и метафизическое — спасение души.

К драматическим средствам, используемым Луисом де Леоном в диалоге, относятся авторские ремарки, которые в третьей книге становятся намного разнообразнее и богаче. Их функции в произведении различны, но основная цель очевидна: сделать диалог наглядным, чтобы читатель не только слышал, о чем говорят собеседники, но и видел, что происходит. Вот как, например, фрай Луис изображает декламирующего псалом Сабино: он «...посмотрел на небо и приятным, чуть дрожащим голосом с воодушевлением прочитал...».⁴⁸

В ремарках автор может просто описывать действия своих героев, показывая их реакцию на те или иные слова или поступки, и тогда его ремарки лаконичны («Хулиан замолчал», «Марсело вернулся», «Сабино рассмеялся» и т.п.). Однако чаще он стремится передать с их помощью душевное состояние участников диалога. Поэтому ремарки становятся более развернутыми: «...он (Марсело) некоторое время собирался с мыслями, потом возвел глаза к небу, которое уже было усеяно звездами, и, пристально глядя на них, повел речь так...».⁴⁹

Кроме того, ремарки могут содержать риторические элементы, а слова персонажей подкрепляться жестами: «...он вытянул вперед правую руку, пальцы которой были согнуты, и стал поочередно разгибать их, говоря так...».⁵⁰ Эту же функцию выполняют многочисленные дейктические местоимения, которые всегда подразумевают жест или сопровождаются обводящим все вокруг взглядом — «это солнце» (*este sol*), «это небо» (*este cielo*), «та дорога» (*aquel camino*), «этот свежий ветерок» (*este aire fresco*), «эта вода» (*esta agua*) и т. д. Эти приемы пришли в диалог из классической риторики, а именно из *actio* — учения о мимике, жестикуляции и интонации в ораторском искусстве. В дидактическом диалоге, где автор стремится не столько к логическому развитию мысли, сколько к тому, чтобы убедить читателя, роль риторики особенно велика.

К драматическим элементам в «Именах Христа» можно причислить и длинные монологи Марсело, являющиеся основой произведения. Их протяженность увеличивается к концу третьей книги: в ней три последние главы представлены как его непрерывная речь, которая в принципе не требует ответа и лишь изредка нарушается отдельными репликами автора или других персонажей.

⁴⁸ Ibid. P. 209.

⁴⁹ Ibid. P. 300.

⁵⁰ Ibid. P. 343.

Здесь также очевидна связь с риторикой, но на этот раз риторикой христианской: композиция каждого имени строго соответствует построению проповеди и состоит из экспозиции (*expositio*), аргументации (*argumentario*) и амплификации (*amplificatio*).

В целом жанровую структуру «Имен Христа» можно представить следующим образом: это послание, адресованное нам, читателям, которых Луис де Леон приглашает в свой идеальный, пасторальный мир, где разворачивается гуманистический ученый диалог. И в репликах этого диалога часто можно встретить вкрапления других жанров — лирических сочинений, элементов драмы, христианских проповедей, классических ораторских речей.

С. К. Савватеев

КОНТРЕФОРМАЦИЯ, РЕЛИГИОЗНАЯ ИКОНОГРАФИЯ И «ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ» ФРАНСИСКО ПАЧЕКО

Испанский живописец Ф. Пачеко (1564—1644), мастер плодовитый, но умеренных способностей, учитель и тесть Д. Веласкеса, известен в первую очередь как автор знаменитого «Искусства живописи».¹ Трактат писался на протяжении нескольких десятилетий и был завершен в 1638 г., но издан, несмотря на усилия автора, только после его смерти, в 1649 г. «Искусство живописи» состоит из трех частей, которые автор назвал книгами. В первой книге речь идет об истории живописи и ее благородстве; в контексте теоретических споров XVI столетия доказывается превосходство живописи над скульптурой. Во второй книге Ф. Пачеко излагает художественную теорию, заимствованную в основном из итальянских ренессансных трактатов, добавляя свои личные взгляды на процесс живописного творчества. Третья книга посвящена практическим вопросам, и в ней излагаются пути и методы, которые ведут живописцев к созданию совершенной живописи. Она завершается «Дополнениями к некоторым сюжетам». Эта часть трактата является практически четвертой книгой, поскольку ее объем превосходит каждую из остальных. В «Дополнениях» автор дает точные рекомендации, как следует изображать основные сюжеты религиозной истории. Есть основание полагать, исходя из структуры и содержания «Искусства живописи», что именно вопросы иконографии и могли быть предпосылкой написания трактата.

Появление «Добавлений» в столь большом объеме не является простым желанием Пачеко приложить к теоретическому трактату

¹ Pacheco F. Arte de la Pintura. Madrid, 1990. P. 183.

перечень практических рекомендаций. Несколько глав «Искусства живописи» посвящены таким вопросам, как цель живописи, религиозно-дидактическая функция живописи, предназначение живописи помогать Церкви. Живопись должна быть в согласии с христианскими нормами.² Поэтому, пишет Пачеко, нынешний христианский живописец создает картины более великие, чем самые знаменитые античные художники. Целью живописца является достижение единения человека с Богом. Картины, выполненные в согласии с христианской доктриной, обучают разум, напоминают верующему о божественных событиях, вызывают самые сильные и действенные чувства, являют перед глазами верующих и одновременно запечатлевают в их сердцах героические и благородные деяния.³ Католический живописец является проповедником, и этим должна определяться наивысшая цель христианской живописи. Уже в конце первой книги Пачеко высказывает свое мнение о том, какое значение для живописи имеют вопросы иконографии: «...я знаю, что вопросы иконографии не заключают в себе суть живописи, но она тем не менее является ее самой именитой и величественной частью и придает живописи большее величие и блеск; иконография является самой трудной областью для тех, кто занимается этим благородным искусством, из-за требований, которые предписывают следовать правде, точности и благопристойности; и этого достигают немногие, хотя и были бы большими живописцами».⁴

Смещение интереса к проблемам иконографии было обусловлено, во-первых, религиозно-идеологической ситуацией в Испании и, во-вторых, культурно-художественной атмосферой, которая окружала Ф. Пачеко.

Контрреформация именно в Испании в значительной степени определяла духовную жизнь.

Художественная практика и теория искусства после Тридентского собора надолго были определены директивами, которые были приняты на 25-й сессии в декабре 1563 г. Художникам предписывалась миссия укреплять и распространять католическое вероучение. Все теоретические работы с этого времени писались с целью обосновать и развить указания собора. Испания сыграла значительную роль в разработке художественно-эстетических идей Тридентского собора. В комиссии, занимавшейся подготовкой декрета о религиозных образах, из 15 членов 6 были испанцами.⁵

Директивы Тридентского собора в области искусства в Испании приобрели особое значение из-за могущества инквизиции. Ис-

² Ibid. P. 239.

³ Ibid. P. 252.

⁴ Ibid. P. 265.

⁵ *Gallego J. Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid, 1984. P. 183.

панская инквизиция как ни в одной стране имела широко разветвленную структуру и оказывала большое воздействие на все общество. Во второй половине XVI в. она устанавливает железный диктат во всех сферах жизни и борется за беспрекословное выполнение догматов католического вероучения. Второй силой, обеспечивающей контроль Церкви над выполнением решений Тридентского собора, было «Общество Иисуса». Иезуиты имели большое влияние на испанскую живопись, и в частности на сеvilьскую школу и самого Ф. Пачеко.⁶ Подавляющая часть ссылок в «Искусстве живописи» на авторитеты приходится на теологов-иезуитов. «Духовные упражнения» основателя ордена И. Лойолы имели своим продолжением книгу комментированных гравюр Херонимо Надаля «Картины из евангельских историй» (1593). К этой книге, предназначенной помогать верующим создавать ментальные образы религиозной истории, часто обращались испанские живописцы XVII в.

В Севилье центром художественной жизни была Академия, которая занимает важное место в истории испанского искусства.⁷ Она была основана ученым и поэтом Хуаном де Маль Лара во второй половине XVI в. В XVII в. ее возглавил живописец Франсиско Пачеко. Наряду с выдающимися учеными и писателями Фернандо де Эррерой, Диего Хироном, Кристобалем Москера де Фигероа, Франсиско де Мединой, Родриго Каро, Франсиско де Риохой в Академию входили крупнейшие религиозные деятели Севильи: каноник Франсиско Пачеко, дядя и тезка живописца, архиепископ Севильи Родриго де Кастро, друзья Пачеко иезуитские теологи Хуан де Пинеда и Луис де Алькасар. Членами Академии состояли меценат и знаток старого искусства и современной живописи третий герцог де Алькала Фернандо Энрикес де Рибера и поэт-меценат Хуан де Аргихо. С Академией был тесно связан кордовский живописец и теоретик искусства Пабло де Сеспедес. Наряду с литературой, искусством, историей и археологией Академия проявляла большой интерес к вопросам католической теологии.

Ф. Пачеко как теоретик искусства сформировался под влиянием сеvilьской Академии, и в его «Искусстве живописи» отразился значительный интерес сообщества ученых, писателей и теологов к католической теологии и ее влиянию на изобразительное искусство. В книге, в частности, ставится вопрос о предназначении искусства и соответственно его религиозно-дидактической функции, анали-

⁶ Delgado F. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII // Archivum Historicum Societatis Jesu. 1959. P. 354.

⁷ См.: Brown J. Theory and art in the Academy of Francisco Pacheco // Brown J. Images and ideas in seventeenthcentury Spanish painting. Princeton, 1978. P. 21—83.

зируется христианская иконография. Пачеко почти все выдвинутые идеи, положения, утверждения подкрепляет ссылками на мнения авторитетных ученых или цитатами из книг. В его библиотеке насчитывалось более 50 книг по религиозной тематике и теологии.⁸

В 1618 г. Ф. Пачеко был назначен инспектором Инквизиционного трибунала по вопросам религиозной живописи, о чем он пишет в «Искусстве живописи».⁹ Ему предписывался контроль за должным изображением сюжетов из Священной истории севильскими художниками.

При разработке и изложении теоретических положений Ф. Пачеко постоянно обращается к мнениям и высказываниям членов Академии, что явствует из текста «Искусства живописи». В вопросах иконографии он опирается на авторитет иезуитских теологов. Из наиболее часто цитируемых следует назвать Гаспара де Самора, Фелисиано де Фигероа, Хуана де Сория, Алонсо Флореса, Лукаса Пинело, Хуана де Пинедо и особенно Педро де Рибаденейру, к чьей знаменитой книге «*Flos Sanctorum*» («Книга жизнеописаний святых») чаще всего обращались живописцы как источнику при изображении священных историй и святых.

Во вступительных словах Пачеко объясняет причину появления «Дополнений». Хотя на протяжении всей книги он достаточно много и скрупулезно говорит о том, как надлежит изображать священные истории в соответствии со Священным Писанием и Отцами Церкви, он считает, что не будут излишними дополнительные сведения и советы, поскольку не все живописцы сведущи в этих вопросах. Гарантией успеха предпринятого дела Пачеко называет свой опыт 70-летнего человека, но главное то, что самое лучшее в этих рекомендациях исходит от иезуитских теологов. Он говорит, что уже с 1605 г. все свои суждения и выводы подвергал апробации у самых ученых из них.¹⁰

Ф. Пачеко анализирует 42 сюжета. Обращает на себя внимание отсутствие в списке тем и сюжетов из Ветхого Завета. Это находится в соответствии с относительной редкостью этих сюжетов в испанской живописи второй половины XVI—начала XVII в. Подобное отношение к ветхозаветным темам является отражением противостояния в теологических спорах с протестантами, для которых главным авторитетом был Ветхий Завет. Ссылаясь на труды теологов-иезуитов, Пачеко подробно перечисляет символы, эмблемы и атрибуты святых и приводит подробные описания евангельских эпизодов. Подобная детализация согласуется с наставлениями И. Лойолы в «Духовных упражнениях», где рекомендуется в про-

⁸ *Pacheco F. Arte de la Pintura*. P. 32—36.

⁹ *Ibid.* P. 561.

¹⁰ *Ibid.* P. 559—561.

цессе медитации добиваться воспроизведения обстановки, в которой происходили евангельские события. Сюжеты в книге Пачеко можно объединить в следующие основные группы: христианские таинства, жизнь Христа и Девы Марии и группа святых. Все описания имеют соответствующие теологические обоснования, для чего привлекаются тексты Библии, труды Отцов Церкви и церковных деятелей.

Открывают список сюжет «Троица» и описание ангелов и демонов. Затем следуют 10 сюжетов, связанных с жизнью Богоматери, культ которой в Испании имел широкое распространение, и 13 сюжетов, посвященных Христу.

Завершаются «Дополнения» иконографическим описанием 16 святых, самых известных, как пишет Пачеко. Список этих святых не позволяет точно определить критерий, по которому автор включил их в свой перечень. Из текста «Искусства живописи» хорошо видно, что вопросы иконографии интересовали Пачеко всегда и он многие сюжеты изучал долго и основательно. Для этого он знакомился с обширной литературой по религиозной иконографии, переписывался и обсуждал эти вопросы с теологами, преимущественно с иезуитами. Пачеко придерживается принципа «историзма», т. е. изображения святых в такой обстановке и ситуации, как об этом сообщается в письменных источниках. Некоторых святых он писал сам, и, вероятно, поэтому они включены в «Дополнения». Можно предположить, что ряд святых появился под влиянием иконографических диспутов, которые проходили в окружении Пачеко. Разделы, посвященные святым, разнятся по объему и степени фактологического материала. Наиболее разработанными, с привлечением многих источников и авторитетов, являются разделы, посвященные Иоанну Крестителю, св. Доминику, св. Франциску Ассизскому, св. Екатерине Сиенской, св. Игнатию Лойоле. Для других святых как основной источник используется «Flos Sanctorum» Педро де Рибаданейры.

В число упомянутых пяти святых включена св. Екатерина Сиенская, изображение которой было крайне редким в севильской живописи и вообще в Испании. Возможно, в этом случае Пачеко высказывает свое суждение по сюжету после ознакомления с небольшой книжкой под названием «Об изображении св. Екатерины Сиенской», вышедшей в свет в 1583 г. и принадлежавшей перу валенсийского доминиканского монаха Висенте Антиста.¹¹ Это было, наверное, первое издание в Испании, специально рассматривавшее вопросы иконографии. Хотя этот сюжет редкий в испанской живописи, сам Пачеко писал св. Екатерину Сиенскую, по-видимому, не один раз.

¹¹ Ibid. P. 702.

Изображение св. Георгия встречается в испанской живописи в это время чрезвычайно редко. Причину включения этого святого Пачеко объясняет тем, что данный сюжет — один из тех, при написании которого художники совершали ошибки, трактуя его как античный миф.

Завершая раздел об изображениях святых, последовательно проводя принцип «историзма», Пачеко советует: если существует портретное изображение святого, выполненное с живого или усопшего, или же известны какие-либо особые приметы его внешности, то и следует их использовать, а не полагаться на свое воображение.¹²

Достаточно хорошо известно, что Пачеко писал об иконографии «Распятия», доказывая неправомочность изображения Христа, прибитого тремя гвоздями. Не вдаваясь в подробности истории этого вопроса, отметим, что оба способа изображения, три и четыре гвоздя, были распространены в Испании как до Пачеко, так и после него. Пачеко, по-видимому, заинтересовался этим сюжетом в 1597 г.¹³ и занимался им на протяжении нескольких десятилетий. Метод разработки и обоснования доводов показывает Пачеко как воспитанника Академии, для которой был свойствен широкий подход при изучении тех или иных проблем. Глава, в которой Пачеко высказывается за «историческую правду», с его точки зрения, за четыре гвоздя в «Распятии», состоит из пространного письма Франсиско де Риохи, написанного в 1619 г. и адресованного Пачеко, и его ответа в 1620 г. В обоих письмах многочисленны ссылки на церковные авторитеты. После этих писем помещены апробации в пользу четырех гвоздей семи представителей различных религиозных орденов. В завершение своих доводов Пачеко пишет, что, таким образом, ясно: его мнение о «Распятии» с четырьмя гвоздями не нововведение, не собственное изобретение, но подкрепляется долгой традицией, о чем пишут в своих книгах католические ученые. И он вопрошает — если эти книги одобряет Церковь, то разве не будет ею одобрено то же самое и в живописи?¹⁴ Столь же обоснованно Пачеко создает новую иконографию «Непорочного зачатия», рассуждает о «Рождестве Христа» и других сюжетах.

Севильские живописцы не всегда точно следовали рекомендациям Пачеко и отходили от его наставлений, несмотря на то что советы исходили от инспектора Инквизиционного трибунала. При этом и сам Пачеко достаточно прямолинейно говорит об авторитете инквизиции в вопросах иконографии. Так, например, в главе, посвященной вопросам соответствия и благопристойности в религиозной живописи, он сетует, что живописцы более озабочены

¹² Ibid. P. 710.

¹³ Brown J. Theory and Art... P. 70.

¹⁴ Pacheco F. Arte de la Pintura. P. 733.

не этим, а стремятся проявить и показать смелость кисти. И, что совсем непристойно, часто в изображениях Богоматери можно увидеть неприкрытые и босые ноги. И в скобках пишет: «Спасибо Святой инквизиции, которая велит исправлять эту вольность».¹⁵

Исторические реалии в Севилье второй половины XVI—первой трети XVII в. свидетельствуют, что здесь в это время следует выделить два течения, которые пересекаются и взаимодействуют друг с другом, несмотря на их внешний антагонизм. По времени возникновения первой следует назвать гуманистическую ученость, которая охватывала обширнейшую область знания: поэзию, историю, археологию, библиистику, мифологию, искусство и теорию искусства. Вторым течением была идеология контрреформации. В период контрреформации в связи с усиливающейся ролью религии появилась потребность в разработке новой иконографии. В Испании эту миссию взял на себя живописец Ф. Пачеко, который принадлежал к обоим вышеназванным течениям. Поэтому не следует считать художника и теоретика, который был инспектором Инквизиционного трибунала Севильи и находился в теснейших научных контактах с иезуитами членами Академии, «сторожевым псом». При написании «Искусства живописи» Ф. Пачеко ставил своей целью помочь художникам писать картины, не отступая от конкретной церковной истории, и избежать тем самым нарушения ими благопристойности. А образованным людям «Искусство живописи» должно было показать, что живопись не механическое искусство, а то же самое, что и святая теология,¹⁶ и вместе с ней служит целям Церкви.

¹⁵Ibid. P. 300.

¹⁶Ibid. P. 556.

И. А. Хохлова

«ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ МОРЯ» И КОНЕЦ ПОРТУГАЛЬСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Эпоха Сервантеса была временем Великих географических открытий и завоеваний португальцев и испанцев на Востоке и в Новом Свете. Испания, подчинившая своей власти Португалию, пожинала плоды этих завоеваний, находясь в состоянии экономического и морального кризиса. Великим наследством, полученным Испанией от ранее независимого Португальского королевства, был морской флот. Флот народа, начавшего Великие географические открытия, которые планомерно осуществлялись начиная с деятель-

ности Энрике Мореплавателя. Став основной частью испанской империи, флот — историческая гордость португальского народа — оставался португальским. Его трагическая судьба была запечатлена в книге, которая имела огромное значение для истории Португалии. Этой книгой была «Трагическая история моря». В ней, как в зеркале, отразилась вся история заморских предприятий португальцев, когда Португалия была независимой страной и когда страна попала под власть испанской короны.

«Трагическая история моря» (*História Trágico-marítima*) наряду с произведениями великих португальских хронистов Жуана де Барруша, Фернана Лопеша да Каштаньеды и Диогу де Коуту — одно из наиболее ярких свидетельств португальской жизни XVI—XVII вв. В ней собраны рассказы о кораблекрушениях начиная с первой половины XVI в., со времени наиболее интенсивных действий португальцев на море. Авторы — это чаще всего сами участники путешествий, которые точно описывают случившееся. Эти рассказы печатались в дешевых изданиях и постоянно вызывали интерес читателя, а в 1753 г. Бернардо Гомеш де Брито (1688—1759) собрал дюжину таких рассказов и сделал из них двухтомное издание, получившее название «*História Trágico-marítima*». Каково значение этих рассказов для португальской литературы, видно из «Лузиад» Камознса, который в V песне своей поэмы повествует о печальной истории, произошедшей в 1552 г. с галеоном «Сан-Жуан», истории гибели капитана Мануэла де Соузы Сепулведа, его жены доны Леонор и их детей.

46 Затем другой, умом, отвагой, славой,
Учтивостью и доблестью известный,
Отправясь к берегам родной державы
С супругой благородной и прелестной,
Что сам Амур вручил ему по праву,
В шторм попадет близ скал моих отвесных
И уцелеет в яростном крушенье,
Чтоб претерпеть тягчайшие мученья.¹

Рассмотрим связь этих рассказов с культурой Возрождения. Здесь прежде всего представляет интерес свидетельство о плавании и кораблекрушении корабля «Сан-Пауло», написанное Энрике Диашем, служившим у дона Антонио, приора Крато, внука Мануэла I, последнего властителя Португалии перед ее захватом Филиппом II Испанским. Почти все рассказы «*História Trágico-marítima*» имеют похожий сюжет: борьба со стихией во время плавания, болезни, смерти, кораблекрушения; выброшенные на берег португальцы в поисках спасения терпят невзгоды и лишения, находят спасение и оставшиеся в живых возвращаются на родину.

¹ Камознс Луис де. Лузиады. Сонеты / Пер. О. Овчаренко. М., 1988.

Обычно корабли плыли в Ост-Индию, имея на борту примерно около двух сотен солдат, моряков, пассажиров, женщин и детей и по 300 рабов, не говоря уже о грузе. «Сан-Пауло» плыл в Ост-Индию с заходом по пути в Бразилию. Плавание было тяжелым из-за непрекращающихся бурь. Стихия все время преследовала корабль и настигла его почти у цели путешествия: странствия по берегу острова после кораблекрушения, стычки с туземцами, и наконец, выход к португальской фактории.

Кто такой Энрике Диаш? Во время плавания, как он сам о себе пишет, он заботится о людях и занимается врачеванием, хотя и не изучал медицины. На родине он был аптекарем и в этом качестве и отплыл в Индию, чтобы верно служить королю в госпитале Гоа. Однако, снабжая лекарствами королевские аптеки в Альмерине, Лиссабоне и Томаре, бывал при дворе, где общался со знаменитыми и превосходными врачами и хирургами короля и смог овладеть некоторыми медицинскими знаниями и навыками врачевания. Он умел пускать кровь, делать клистиры, втирания и массаж, полоскание горла, знал, когда применять сиропы и слабительные. На корабле Диаш денно и ночью, исполненный доброй воли и братской любви, посвящал себя облегчению страданий больных, давал им лекарства, которые имел для собственного пользования, пригодные, однако, для всех, ибо лиссабонские склады не поставляли корабельным аптекам ничего иного, кроме четырех малопригодных мазей вместо необходимых для жизни и здоровья лекарств, которые хотя и в малом количестве и совсем недорого, но необходимы для лечения больных. Диаш рассказывает об этом для того, чтобы показать, что такие поступки, по его мнению, являются само собою разумеющимися и он, совершая их, не преследовал цели получить выгоду. Аптекарь — образованный человек, он хорошо знает римскую поэзию, цитирует Горация и Вергилия, Библию и Евангелие, знает греческую философию, знаком с трактатом Хуана Луиса Вивеса «О морях». ² Его рассказ о плавании — не сухая хроника событий, хотя их последовательность им очень строго выдерживается. Повествование прерывается отступлениями, в которых дается оценка тем или иным людям, размышлениями о природе человека, хотя и не очень глубокими, но — именно это и является самым главным — характерными для мышления человека Ренессанса, и прежде всего из-за риторической формы, в которой они нам подаются. Это возрожденческая ментальность, возникшая из синтеза античной и христианской культур, соединение осколков учености и начитанности с формирующей сознание христианской этикой и библейской мудростью. Мы не хотим сказать,

² Хуан Луис Вивес (1492—1540), испанский гуманист, философ, близкий друг Эразма Роттердамского; *António Sérgio*. Em torno da história trágico-marítima: Obras completas. Lisboa, 1974. T. 13. P. 79.

что на корабле «Сан-Пауло» в Индию плывет универсальная ренессансная личность, глубокий мыслитель и выдающийся писатель, однако перед нами человек культуры Возрождения, постоянно репродуцирующий ее в своих медитациях, эта культура накладывает на все впечатления Диаша свои матрицы, она естественным образом вторгается в реальность плавания, актуализируя связь и различие времен.

Диаш — человек XVI столетия, и для него тождественность его восприятия бескрайнего океана с поэтическим чувством Вергилия не означает тождественности объектов восприятия: «„*Magis undique et undique coelum*“ («Море со всех сторон, небо со всех сторон»), как Вергилий говорит своему Энею, плывущему по Тирренскому морю, морю совершенно иному, чем этот бесконечный и необозримый океан, волны которого мы отныне рассекаем и бороздим».³ В этих словах слышится гордость за свое время. Однако Диаш не жалуется моряков, слишком много мнящих о себе, но при этом лишенных сердца и чувства. Во время величайших опасностей и бурь они не думают ни о Боге, ни о святых, и поэтому Хуан Луис Вивес с полным основанием называет своих моряков «*fex maris*» («отбросы моря»). Примером тому может служить рулевой (штурман) «Сан-Пауло». Моряки, несмотря на наличие у них многочисленных навигационных приборов, астробланий, карт, полагаются больше на привычки, стереотипы, чем на подлинное знание. «Наш рулевой (штурман) постоянно наблюдал за небом и движением звезд, всю эту напрасную философию, в которой он, так это казалось, думал превзойти Платона, Аристотеля и всех натурфилософов, но в действительности он был болван, никогда не изучавший афинские школы, и он нас вел к берегу и как следствие этого к несчастью и страданию».⁴

Человек XVI столетия, оказавшийся в бескрайних океанских широтах и во власти стихии, ведет себя не как гумилевские капитаны; доминантным чувством здесь оказываются страх, охватывающий душу во время бури, и радость надежды, когда стихает шторм и на небе появляется солнце, надежды поскорее пристать к берегу.

Человек отдан во власть Фортуны, которая вольна распоряжаться его жизнью и смертью. Это прежде всего страх перед пространством, где невыносимая жара и страшный холод и снег напоминают ад, земной ад, «потому что мы направляемы не умеренностью, которую нам дал и судил Бог, а алчность — *omnium malorum radix* — корень всех зол заставляет нас покинуть любимое отечество и желанный родной очаг в стремлении избежать нищеты, которая нигде не бывает больше, чем здесь, где мы страдаем от холо-

³ *Bernardo Gomes de Brito. História Trágico-marítima. Publicações Europa—América, s. a. Vol. 1. P. 187 (перевод мой. — И. Х.).*

⁴ *Ibid.*

да и жары обеих зон».⁵ Родина, отчий дом и Бог — это тот центр, к которому устремлена душа, и удаление от него в пространстве и времени подобно центробежному движению, удалению от центра. Знание о далеких пространствах и свойствах — не причина того, что в них обязательно нужно проникать. Именно этой мудростью и обладали, по мнению Диаша, древние. «Часто упоминали древние об этих зонах, однако они никогда в них не проникали и не чувствовали их жары и холода своим телом, мы же, не страшась огромных и невероятных опасностей, осмелились продолжать путь в непогоду и не боясь рифов, о чем уже, жалуясь, писал Гораций, имея в виду своих римских соотечественников.

Impriger extremos curris mercator ad Indos,
Per mare pauperiem fugiens, per faxa, per ignes
Ne cures ea quoe stulte miraris et optas
Dicere, et audire, et meliori credere non vis».⁶

Силой, уводящей душу от центра, является неудовлетворенность человека самим собой, и здесь опять вспоминается Гораций: «...ни один смертный не бывает доволен собой и завидует жребию, судьбе другого, свой же жребий, однако, упрекает».⁷ И эта мысль соединяется с помощью Овидия с идеей: богатство связывает и развращает дух смертных: «...чем больше денег, тем больше алчность и страсть к деньгам».⁸ Таким образом, прорыв в пространство есть для человека тяжелое испытание и буря Божья, как в книге Иова, и вся жизнь человеческая — выбор, борьба: «Наложи на него руку твою! Помни о борьбе! Не делай этого больше» (Иов, гл. 40: 32). Античная поэзия и Библия в сознании составляют единое целое, в котором они существуют как взаимодополнения, удерживающие сознание у центра, т. е. Бога и его дома — родной Португалии, от которой время и ветер уносят по волнам душу в бескрайние просторы. И не ширь души, изоморфная пространству, как думал Фернандо Пессоа, а, наоборот, ее сжатость, концентрация вокруг центра, ее этос сохраняют личность; не титанизм, а ясность ума и сердца, устремленность к Богу. Не только стихия, древняя борьба морей с ветрами, которым моря всегда покоряются, являются причиной кораблекрушений и катастроф, но и сами моряки, невеже-

⁵ Ibid. P. 198.

⁶ Ibid. P. 199.

Бедности чтоб избежать, до Индии крайних пределов
Мчишься купцом, не ленись, чрез огонь, через моря, через скалы.
Иль, неразумный, все то, чего жаждешь, презреть и отвергнуть,
Слушая тех, кто умней, и поверив им, ты не желаешь?

(Гораций. Собр. соч. Послания. СПб., 1993. Кн. 1. С. 320 (пер. Н. С. Гинцбург)).

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

ственные, недалекие, своекорыстные, бесчеловечные и безжалостные. Жестокосердность моряков подтверждается рассказом о гибели доны Изабел, пятнадцатилетней девушки, плившей с семьей своего дяди, которая что-то хотела повесить или снять с поручней, но от качки упала в воду. Моряки не хотели спускать шлюпку для спасения девушки, утверждая, что это бесполезно, так как корабль слишком далеко ушел. И только после угрозы обнажившего меч капитана, что он перережет глотку тому, кто не повинуется приказу, шлюпка была спущена. После продолжавшегося два часа поиска девушку нашли уже мертвой в воде, но если бы спасение началось вовремя, то девушка осталась бы жива. «Но это всем известный факт, — говорит Диаш, — что моряк всегда противоречит всему доброму из-за своей природы и склонности ко злу и что он не хочет слушать никаких советов и увещаний, и меньше всего о том, что касается его ремесла, даже в опасности, когда он тем самым ведет корабль и тех, кто на нем находится, к гибели».⁹

Собственно, ошибка рулевого (штурмана) приводит к кораблекрушению, и начинаются мытарства португальцев, их скитания по острову, на который они высадились, болезни, смерти, распри как наказание за грехи. И спасение приходит только в результате укрепления души верой, объединением вокруг общего дела. Выход из трудного положения находится в подчинении дисциплине и в счастливой случайности. Завершается повествование Диаша цитатой из 106-го псалма:

«Отправляющиеся на кораблях в моря, производящие дела на больших водах, / видят Господа и чудеса его в пучине: / Он речет, — восстает бурный ветер, и высоко поднимает волны его. / Восходят до неба, нисходят до бездны; душа их истаивает в бедствии / Они кружатся и шатаются, как пьяные, и вся мудрость их исчезает / Но воззвали к Господу в скорби своей, и Он вывел их из бедствия их»¹⁰ (Псалтирь, 106: 23—28). Главный постулат жизненной философии — не гоняться по морю в поисках счастья, а стоять на твердой земле, жить как добрый христианин согласно заветам Бога в лоне святой матери Римской церкви и множить таланты, которые дал человеку Бог.

Если рассказы о кораблекрушениях, относящиеся к середине и 60-м гг. XVI в., повествуют о борьбе со стихией и столкновениях на африканском побережье с туземцами и кораблекрушения выглядят как злая фортуна, как исключения из исторической необходимости, ибо оба океана, Атлантический и Индийский, стали португальскими морями, то в самом конце XVI в. ситуация меняется. Португалия уже под властью Филиппа II, разгромлена Непобеди-

⁹ Ibid. P. 201.

¹⁰ Ibid. P. 235.

мая армада, цвет португальского флота. Англичане и голландцы начинают охоту за португальскими галеонами, везущими сокровища из Индии. Голландский флот под командованием адмирала Корнелиуса Хотмана (Houtman) захватывает Яву, Суматру, Молукки, вытесняет португальцев из Бразилии, которая была отвоевана лишь после отделения от Испании в 1640 г. «História Trágico-marítima» рассказывает уже о поражениях португальцев в борьбе с кровожадными и алчными лютеранами. Рассказчики детально повествуют о всех перипетиях борьбы. И конечно, нет пределов жестокосердosti кальвинистов, расстреливающих из своих пушек неповоротливые, тихоходные и перегруженные сокровищами и рабами галеоны, снимающих последнюю рубашку со взятых в плен солдат и моряков. Они ведут себя не по-рыцарски с португальскими адмиралами и дают им пощечины. И наконец, хронист рассказывает, как Фрэнсис Дрейк после захвата португальского корабля «Сан-Филипе» бросил в морскую пучину золотое распятие, с которым вышел ему навстречу капитан Жуан Тригейро, потому что вера запрещала Дрейку молиться иконам и идолам. Но важным здесь становится понимание, что превосходство врага — это прежде всего лучшая техническая оснащенность кораблей, их быстрый ход, дальнобойная артиллерия, и в этих рассуждениях говорит новый XVII век. И здесь, на фоне поражений, сохраняется память о славной истории Португалии, о победах ее флота начиная с XIII в. и о правах Португалии на земли, которые захватили еретики.

И. С. Христенко

КОМИЧЕСКАЯ ФАБУЛА О ДОМОВОМ ДУХЕ
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ XVI—XVII вв.:
БОРЬБА ЧУВСТВЕННОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО НАЧАЛ
В ЧЕЛОВЕКЕ

Подход к театральным постановкам как к социальному феномену позволяет увидеть, какие понятия и ценности являются существенными для общества в целом в конкретный исторический период. Целью данной статьи является анализ ряда театральных произведений комического характера, в которых обыгрывается появление сверхъестественного персонажа — живущего в доме духа.

В XVII и особенно XVIII столетиях домовый, привидение, призрак часто становились героями западноевропейских комедий. Однако традиционная интерпретация популярности комической театральной фабулы о домовом духе в эпоху Просвещения представляется нам неполной. Последовательное изучение эволюции

сюжета, начиная с первых его появлений на европейской сцене, позволяет думать, что роль его не ограничивалась участием в борьбе за победу принципов рационализма над суевериями и предрассудками. Кардинальная трансформация фабулы, начало которой мы относим к 30-м гг. XVII в., отразила также изменения в представлении человека о своем сознании, а возможно, свидетельствует об историческом развитии самого человеческого сознания.

С уверенностью можно сказать, что домовый поселился в доме человека гораздо раньше, чем там появились чернила и бумага. Как персонаж языческой мифологии он с незапамятных времен был связан с домашним очагом, постепенно вбирая в себя, помимо исходных черт античных ларов и пенатов, характеристики призраков, гномов, духов и других сверхъестественных существ, живущих, по языческим представлениям, в полях или под землей.¹

Пришедшее на смену язычеству христианство включило фигуру домового в свою систему координат, где он занял одну из наименее значительных ступеней демонологической иерархии. Сочинения, посвященные демонологии, обычно говорили о нем как о ночном демоне, чья шумная активность была чистой видимостью и не имела последствий.²

К XVI—XVII вв. образ домового принял свой классический вид. В Испании домашнего духа описывали как маленькое антропоморфное существо (иногда как церковного служку или монаха маленького роста) с родовым именем Мартин,³ обладающего дурным нравом, но в целом безобидного. В домах он селился в тех местах, куда практически никто не заходил, и поэтому, как правило, оставался невидимым.⁴

¹ *Caro Baroja J.* Los duendes en la literatura clásica española: Del viejo folklore castellano. 2ª ed. Valladolid, 1988; *Sánchez Dragó F.* España mágica. Madrid, 1997; *Carreras y Candi F.* Folklore y costumbres de España. Reproducción facsímil de la ed.: Barcelona, 1943; Madrid, 1988. Vol. 1. P. 234—235; *Morgado García A.* Demonios, magos y brujas en la España moderna. Cádiz, 1999. P. 24—25.

² Моргадо Гарсия ссылается, например, на автора начала XVI в. Альфонсо де Эспина (*Morgado García A.* Demonios... P. 24—25).

³ Ассоциация имени Мартин с домовым приобрела столь устойчивый характер, что сохранилась в языке до наших дней. Так, в словаре Марии Молинер слово *martínico* определяется как «привидение, домовый» — *fantasma, duende* (*Moliner M.* Diccionario de uso del español. Madrid, 1966).

⁴ Эти качества домового также нашли отражение в языке. «Словарь авторитетов» (1726—1739) (*Diccionario de autoridades.* Madrid, 1963) дает следующую дефиницию выражениям «Parece un *duende*. Anda como un *duende*» («Казаться домовым. Бродить как домовый»): «...обороты, которыми объясняют, что какой-либо человек всегда таится от других, бродит в одиночестве, прячется по углам, наподобие домовых, которые в большинстве своем селятся в домах в местах, где меньше всего бывают люди» («...modos de hablar, con que se explica que alguna persona anda siempre escondida, sola, ó por los rincones, a semejanza de los duendes, que por la mayor parte habitan en las casas los lugares menos frequentados de la gente») (перевод мой — И. Х.).

Имя собственное и антропоморфизм сближают испанского домового с так называемыми «домашними духами», которые обычно сопровождали ведьм из других стран.⁵ Исторический анализ показал, что образ ведьмы в Западной Европе сложился из совмещения фольклорных представлений с идеями, почерпнутыми из классических литературных источников. Последние продолжали зародившуюся еще во времена античного Рима ученую традицию полемических трактатов о заговоре неких дьяволопоклонников, ставившем под угрозу существование общества и государства.⁶

Любопытно, что исследование театральных произведений приводит к выводу о том, что, хотя многочисленные упоминания о домовых духах в речи персонажей испанских комедий Золотого века основываются на фольклорных мотивах,⁷ путь домового на сценические подмостки в качестве действующего лица комического сюжета был «ученым» и также брал свое начало в античности.

Как и у множества литературных сюжетов, у комической фабулы с участием домового были прототипы в античной драматургии, среди которых выделяются две комедии: «Phasma» («Привидение») Менандра (343?—291? до н. э.) и «Mostellaria» («Привидение») Плавта (254?—184 до н. э.).

Комедия Плавта часто использовалась в драматических сочинениях Возрождения,⁸ однако в интересующем нас аспекте своим возвращением на театральные подмостки она обязана пьесе Лоренцино де Медичи «Аридозо», или «Аридозия» («Aridosio» / «L' Aridosia», Флоренция, 1536).

В комедии Плавта хитроумный раб вынужден спасти своего молодого хозяина от гнева отца, неожиданно вернувшегося домой из дальнего путешествия. Он уверяет старика в том, что на его дом пало проклятие чужестранного гостя, некогда убитого в нем. О проклятии возвестил сам призрак убиенного, представший перед молодым хозяином во сне. В подтверждение слов раба из дома, двери и окна которого были предварительно закрыты по его же подсказке, раздается ужасающий шум. В действительности слышатся всего лишь громкие голоса молодого человека и его друзей, собравшихся на пир, но старик не осмеливается войти внутрь,

⁵ Саммерс указывает на то, что имя Мартине (Martinet) наряду с другими давалось домашнему духу ведьмы, который имел человеческое обличие (*Summers M. The History of Witchcraft and Demonology*. 1926. London, 1973. P. 103).

⁶ Cohn N. *Europe's Inner Demons*. London, 1976.

⁷ Подробный список таких упоминаний можно найти в работе: Caro Baroja J. *Los duendes...*

⁸ Так, «самая ранняя оригинальная комедия в современной манере» (*Highet G. The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. 1949. New York: Oxford University Press, 1957. P. 136), «Шкатулка» Л. Ариосто («Cassaria», написана в 1498 г., поставлена в 1508 г.), соединила фрагменты сюжетных линий из «Привидения» и еще двух комедий Плавта и одной Теренция.

убежденный, что стал свидетелем «небольшого сверхъестественного происшествия». Именно это и означает слово *mostellaria*, уменьшительная форма от *monstrum* — «знамение, чудо, диво, невероятная вещь», а комичность всего эпизода основывается на том, что структурный элемент трагедии, явление пророчествующего духа из загробного мира, помещен в совершенно неподобающий контекст низкого драматического жанра.

Комедия Лоренцино де Медичи переносит акцент с необычайности, «сверхъестественности» происшествия (в доме главного героя якобы поселились черти) на необычайность веры в его возможность. Чудом и дивом оказывается главный герой. Два качества отличают старика Аридозио от остальных персонажей. Это — скупость и легковерие. И в том и в другом он не знает меры, а значит, становится чудовищным исключением, нарушающим нормальный порядок вещей.

Вместе с тем придуманная хитрым слугой история превращается в целый спектакль, в котором с удовольствием принимают участие несколько действующих лиц. Сначала домовых духов изображают находящиеся в доме сын Аридозио и его подруга. Они производят ужасающий грохот и сбрасывают черепицу с крыши. Затем слуга организует с помощью подкупленного священника церемонию изгнания дьявола и, тайно войдя в дом, говорит за нечистую силу. Черти признаются, что пришли, чтобы наказать Аридозио за скупость, и требуют отдать им драгоценное кольцо. Аридозио соглашается со всем, а когда обман раскрывается, становится предметом насмешек для всей Флоренции.

Таким образом, сюжет о домовом/призраке обрел форму розыгрыша, насмешки над глупцом, близкую к карнавальным фарсам, и поэтому легко прижился в малых комических жанрах. Например, следы итальянской комедии можно увидеть в анонимной испанской интермедии, сохранившейся в рукописи конца XVI в.,⁹ где призрак — выдумка Филипины и церковного служки, которые хотят скрыть свои близкие отношения. Когда любовная интрига почти обнаружена, служка делает вид, что изгоняет черта из дома, а закрывшаяся внутри Филипина издает страшные звуки в ответ. В полном убеждении, что домом овладел нечистый дух, муж Филипины решает сжечь его. Среди общего смятения любовники убегают.

В то же время чрезвычайно важна идейная направленность итальянской пьесы. Следует учитывать, что после издания в 1484 г. папой Иннокентием VIII буллы «*Summis desiderantes*» возможность

⁹ Текст: *Cotarelo y Mori E. Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Madrid, 1911. Vol. I. P. 72—76.* Существует комментарий: *Pavia M. Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic, Witchcraft and other Occult Beliefs. New York: Hispanic Institute in the United States, 1959. P. 113.*

прямых сношений человека с дьяволом стала частью официальной религиозной доктрины, которая теперь находила более предосудительным не верить в существование нечистой силы и колдовства, чем верить.¹⁰ И в этом отношении Лоренцино де Медичи оказывается представителем того течения ренессансного гуманизма, которое, не отрицая веры в Бога, стремилось искоренить непосредственное присутствие сверхъестественного из реальной жизни как нечто противоречащее природе.¹¹ Подобная тенденция еще раз свидетельствует о том, что, по словам критика, «перейдя от трансцендентной мысли средневекового христианства к мысли имманентной, человек смог открыть самого себя».¹²

Трудно сказать, влиял ли художественный вымысел на действительность или действительность влияла на творчество театральных авторов, но имитация проделок домового, или, как мы сказали бы сейчас, полтергейста, по всей видимости, была достаточно частым явлением и в реальной жизни. Как отмечает испанский исследователь Каро Бароха, испанское законодательство XVI в. следовало за теологической доктриной и относилось к домовым духам с должным почтением. Юридическая норма предусматривала, что арендатор дома, где обитали домовые, был вправе расторгнуть договор аренды, если не знал заранее об их существовании.¹³ Однако Коваррубиас в своем знаменитом словаре «Сокровище кастильского языка» (1611) настаивал на том, что духи часто оказывались людьми. Розыгрыш был нужен им «для развлечения или чтобы пустить дурную славу о домах, чтобы не было никого, кто бы хотел снять их, а сами (имитаторы) жили бы там даром».¹⁴ Можно предположить, что по этой причине испанская инквизиция, как правило, рассматривала контакты с домовыми духами как самообман.¹⁵

¹⁰ Thomas K. Religion and the Decline of Magic. London, 1978; *Харт P.* Witchcraft. London, 1971. Пер. в кн. Демонология Возрождения. М., 1996; *Burke P.* Popular Culture in Early Modern Europe. New York, 1978.

¹¹ Первоначально не связанный с религиозной принадлежностью желанный идеал был в самом деле на какое-то время достигнут в ходе Реформы, и в XVI в. вера или неверие в призраков стали еще одним различием между католиками и протестантами (*Thomas K.* Religion... P. 703).

¹² *Хлодовский P. И.* Религия общества «Декамерона» // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997. С. 38.

¹³ *Caro Baroja J.* Los duendes... P. 135—136.

¹⁴ «Algunas burlas han querido hazer personas traviessas, o por entretenimiento o por infamar las casas para que no aya quien las alquile y las vivan ellos de balde, pero suele costarles caro» (*Covarrubias S. de.* «Duende»: Tesoro de la lengua castellana o española. Madrid, 1611; Barcelona, 1993; перевод мой. — *И. X.*).

¹⁵ *Kamen H.* The Spanish Inquisition: A historical revision. 2nd ed. New Haven: Yale University Press, 1998. P. 270—276; *Blázquez M. J.* 1) Hechicería y superstición en Castilla-la Mancha. Toledo, 1985. P. 55—58; 2) Madrid: Judíos, herejes y brujas: El Tribunal de Corte (1650—1820). Toledo, 1990.

Хотя паранормальные феномены перестали осознаваться как непосредственная физическая данность, они продолжали оставаться частью культурной парадигмы, войдя в категорию сверхъестественного — чудесного, стали осмысляться как гносеологическая проблема. Эта категория включала в себя не познанное человеком, объединяя условную ограниченность знания в контексте открытий в области географии и естественных наук с существованием эзотерического знания неоплатонического типа.

Истории о встречах с нечистой силой стали почти общим местом книг о чудесах, *mirabilia*, по всей Европе. Предназначенные с идеологической точки зрения распространять теологическую доктрину о демонологической иерархии, рассказы преподносили литературный вымысел как исторические события.

Так, некоторые истории о привидениях и домовых, собранные Антонио Торкемадой в его «Саду достопримечательных цветов» («*Jardín de flores curiosas*», 1570)¹⁶ напоминают «сверхъестественное происшествие» из пьесы «Аридозио». Их место действия — Италия, а герои — озорные домашние духи, которые обычно производят страшный шум и бросают черепицу с крыши. Однако в отличие от Лоренцино де Медичи, который тридцать четыре года тому назад изобразил полтергейст как розыгрыш, Торкемада говорит о своих историях как о достоверных событиях, имевших свидетелей.

Как часть художественного вымысла паранормальные явления стали объектом рассмотрения в некоторых теоретических сочинениях по поэтике в аспекте соотношения подражания фантастическому и правдоподобию. Типичной является позиция Торквато Тассо, мастера такого подражания, который считал, что правдоподобие сверхъестественного в художественном произведении основано на привычке, поскольку с детства человек учится верить в чудеса, совершенные Богом, а иногда и дьяволом и колдунами, если на то было Божественное соизволение. Слыша, как каждый день говорят о чрезвычайных происшествиях, человек не находит невозможным то, что, как он полагает, уже произошло когда-то, может произойти сейчас и наверняка не однажды произойдет в будущем.¹⁷ Однако Тассо сам указал на философскую значимость вопроса: «Если образы являются отражением реальности, то этот

¹⁶ «Трактат третий, в котором говорится о том, кто такие привидения, призраки, духи, маги, колдуны, ведуны, ведьмы, знахари, приводятся некоторые случившиеся истории и рассказывается о других вещах любопытных и занимательных» («*Tratado tercero qué contiene que cosas sean fantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceros, brujas, saludadores, con algunos cuentos acaecidos y otras cosas curiosas y apacibles*» — *Torquemada A. de. Jardín de flores curiosas*. Madrid, 1982. P. 246—331; перевод мой. — *И. Х.*).

¹⁷ Тассо Т. Рассуждения о героической поэме. Кн. 2 // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 116.

тип подражания (поэтический. — И. Х.) будет правдоподобным. Но что мы называем подлинно действительным — нечто понятное разумом или нечто видимое?». ¹⁸ Таким образом, проблема подражания фантастическому входит в соприкосновение с вопросом об истолковании воображения как части человеческой психики.

До начала XVII в. воображение понималось как способность трансформировать чувственные образы, поэтому в противостоянии души чувственной и души рациональной оно относилось к чувственной душе. Теоретическое представление основывалось на трактате Аристотеля «О душе», где он говорит о воображении, *phantasia*, как о специфическом свойстве человеческой души — свойстве, которое, с одной стороны, берет свое начало в ощущениях, а с другой — контролируется человеком.

Считалось, что воображение участвовало в создании мысленных образов, основываясь на образах, полученных зрением. Однако само понятие зрения до Декарта трактовалось иначе, чем сейчас. Зрение понималось как процесс, посредством которого глаз воспринимает идею предмета, т. е. его формы и существенные качества. ¹⁹ Подобная интерпретация позволяет оценить познавательное значение феномена воображения, на которое указывает Аристотель: воображение может создавать ошибочные мысленные образы, когда воспринимаемое свойство не адекватно предмету. ²⁰

Вторая античная комедия, упомянутая в начале статьи, «Привидение» Менандра, в определенной степени является иллюстрацией этого тезиса Аристотеля, так как в ней сверхъестественное видение является продуктом человеческой ошибки, вызванной воображением, интерпретирующим зрительные образы. Само слово „*phasma*“ означает «фантазия, иллюзия, видение».

Текст знаменитого греческого комедиографа не сохранился, но его содержание было пересказано Донатом Элием, известным грамматиком и ритором середины IV в., в комментарии к «Евнуху» Теренция. Принимая во внимание, что Донат в течение столетий был единственным источником сведений об античной комедии и что Теренций был автором, широко читаемым и изучаемым, можно предположить, что комедиографы Нового времени, большинство из которых получили великолепное классическое образование, были знакомы с сюжетом Менандра.

Донат рассказывает, что некая женщина скрыла свою дочь, рожденную до замужества, в доме соседей, который имел общую стену с домом ее мужа. Чтобы видиться с дочерью, которая уже выросла и превратилась в красавицу, мать проделала в одной из

¹⁸ Там же. С. 112.

¹⁹ Hoorn W. van. Ancient and modern theories of visual perception. Amsterdam, 1972. P. 236.

²⁰ Аристотель. О душе // Сочинения. М., 1976. Т. 1. С. 427^b—428^b.

комнат секретный проход в стене, украсив его гирляндами и цветами, чтобы он казался алтарем. Притворяясь, что погружена в молитвы, мать часто вызывала дочь. Однажды пасынок женщины застал девушку в этой комнате. Изумленный и испуганный, он решил, что перед ним сверхъестественное существо. Вскоре все разъяснилось, и молодой человек влюбился в «привидение». Донат опускает подробности интриги, указывая только, что история заканчивается свадебной церемонией с согласия как матери девушки, так и отца влюбленного юноши.²¹

В отличие от призрака Плавта, вызывавшего смех благодаря пародийной аллюзии на высокий жанр, комическая ошибка воображения оказывалась достаточно романтической. Так же как и слово, использованное Донатом, *nimen*, относилось к богам и душам любимых умерших, почитаемых как боги, что делало из ненастоящего духа Менандра явление «положительное».

Кардинальная метаморфоза театральной фабулы о домовом/призраке происходит в 30-х гг. XVII в., с представлением в 1629 г. на мадридской сцене «Дамы-невидимки» («*La dama duende*») Кальдерона. В центре комедии оказывается, скорее, порождение фантазии человека просвещенного либо человека необразованного, нежели сама по себе вера в существование домовых.²² В концептуальном, барочном плане «Дама-невидимка» говорит об игре воображения, об ошибочных визуальных образах, возникающих в нашем сознании.

В комедии Кальдерона молодая вдова донья Анхела, живущая почти в полном затворничестве в доме своих братьев в Мадриде,

²¹ При подготовке статьи нами было использовано издание: *Publii Terentii. Carthaginiensis Afri Comoedia Sex, post optimas editiones emendate. Lugd. Batavorum: Apud Franciscum Hackium, 1644. P. 133.*

²² Типичной является оценка комедии современным испанским исследователем А. Х. Вальбуэной Брионесом, который пишет о том, что «сатирический компонент комедии приобретает значение социального документа в борьбе с суевериями и колдовством в XVII веке» («la sátira de la comedia adquiere un valor de documento social en la lucha contra las supersticiones y hechicerías en el siglo XVII» — *Calderón de la Barca P. La dama duende. Cátedra, 1976. P. 37*). В сущности, Вальбуэна Брионес повторяет оценку, которую в XVIII в. дали пьесе представители испанского Просвещения. К примеру, журнал «Литературный мемориал» в 1784 г. отзывался о комедии следующим образом: «Забавляют хитроумные выдумки Кальдерона в том, что касается усложнения интриги <...> Уже Кальдерон в свое время постарался в театре искоренить ошибку, которую так сложно было изжить в этом веке, и еще в наше время некоторые упорствуют в заблуждениях, кои развенчивают учнейший Фейхоо и другие» («*Divierten las travesuras del ingenio de Calderón en lo bien dispuesto de la enredosa trama de ella... debiéndose ya á Calderón haber procurado en su tiempo en el teatro desengañar de un error que tanto trabajo ha costado en este siglo y aun en estos tiempos desbanecer caprichos obstinados; cuyo empeño tomaron a su cargo el eruditísimo Feijóo y otros*» — *Coe A. M. Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819. 1935. Michigan, 1987. P. 135; перевод мой. — И. Х.*).

создает хитроумную интригу наподобие приключений из рыцарских романов, с тем чтобы влюбить в себя дону Мануэля, гостя ее старшего брата. Анхела использует проход, соединявший ранее ее покои с комнатой, где теперь остановился дон Мануэль, о котором тот не догадывается, так как с его стороны бывшая дверь замаскирована под шкаф со стеклянной посудой. Донья Анхела оставляет таинственные послания и подарки в комнате дона Мануэля. Слуга героя, Косме, страшно напуган и видит во всем происходящем козни домового или, точнее, дамы-невидимки, которая благоволит к его хозяину, но жестоко преследует бедного слугу. Цепь комических ситуаций соединяется в пьесе с почти трагическим мотивом чести, противостоящей свободе естественного чувства. В конце концов, как и принято в комедии, все счастливо заканчивается свадьбой главных героев.

В отличие от Лопе де Веги, который не обращался к античным авторитетам, сочиняя свои пьесы,²³ Кальдерон использовал сюжет Менандра. Основные его черты присутствуют в «Даме-невидимке». Комическая интрига возможна, так как две соседние комнаты объединены скрытым проходом, замаскированным с одной стороны.²⁴ Когда дон Мануэль и его слуга видят призрак в комнате, он представляется им чудесным романтическим видением прекрасной женщины, *phasma*. Это единственный момент в комедии, когда главный герой удивлен и испуган, как юноша Менандра.²⁵ Неправильная интерпретация чувственного впечатления приводит

23

cuando he de escribir una comedia,
encierno los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces

(Vega Lope de. El arte nuevo de hacer comedias
en este tiempo, 1609. Madrid, 1971. P. 284).

Когда писать мне надобно комедию,
все предписания я прячу под замок;
Теренция и Плавта изгоняю из кабинета —
пусть возмущаются издали.

²⁴ Соединенные потайной дверью комнаты остались самой запоминающейся характеристикой этого сочинения Кальдерона, ср. с комментарием критика из журнала «Минерва, или общее обозрение» (Minerva o el revisor general, 1807): «Пьеса отличается от всех остальных комедий Кальдерона тем, что интрига заключается в существовании двери, намеренно скрытой за шкафом, благодаря чему дама, никем невидимая, оказывается в комнате героя, где оставляет любовные записки... (все это) порождает очень театральные эффекты, хотя и не слишком правдоподобные» («Diferénciase esta comedia de las demás de Calderón, en que el enredo lo forma una puerta artificiosamente oculta en una alacena, con lo que la dama pasa sin ser vista cortejana al galán con billetes... dando motivo a lances muy teatrales, aunque no muy verosímiles» — цит. по: Coe A. M. Catálogo bibliográfico... P. 137; перевод мой. — И. X.).

²⁵ Д о н М а н у э л ь. Приди к нам, помощи неба! Это
Уж сверхъестественно сейчас:

дона Мануэля к мысли о том, что он перенесен в магический мир рыцарских романов, где ему предстоит победить некие чары.

В литературе отмечалось, что Кальдерон очень успешно использовал понятие «admiration», изумления, вызванного чем-то невероятным, типичное для театральной практики XVII в.²⁶ Эффект основывался на «искусственной магии», которая понималась как искусство трюков и обмана чувств, связанное с индивидуальными трансформациями: «Кальдерон называл искусственную магию „очарование без чар“. Ничто в этой технике не противоречит законам природы».²⁷ Искусственная магия, как любая магия, есть инструмент направленного воздействия. Ее влияние на получателя зависит прежде всего от его способности верить в обман собственных чувств, т. е. от соотношения чувства и разума, опосредованного воображением или фантазией. В этом аспекте отношения хозяина и слуги различны, и мир высоких идеалов и мир предрасудков и суеверий входят в конфликт.

Традиционно высокие идеалы ассоциировались с рыцарством, социальная манифестация которого все еще сохранялась в представлении о чести, необычайно высоком у главного героя. Все время, пока длятся странные приключения, дон Мануэль осознает, что его воображение внезапно перенесло его в мир рыцарских романов, и в свою очередь сознательно продолжает развивать метафору на протяжении всей комедии. Письма и таинственные сви-

	Чтобы так быстро свет явился, Нечеловеческих рук дело.
К о с м е.	Признал ты наконец, что правда?
Д о н М а н у э л ь.	Из мрамора изваяя я. Готов сейчас назад вернуться.
К о с м е.	Ты смертный. Ты доступен страху.
<i>Кальдерон де ла Барка</i> П. Дама-привидение // Драммы: В 2 кн. / Пер. К. Бальмонта. М., 1989. Кн. 1.	
D o n M a n u e l.	¡Válgame el cielo!, ya es esto sobre natural; que traer con prisa tal luz, no es obra humana.
C o s m e.	¿Ves cómo a confesar veniste que es verdad?
D o n M a n u e l.	De mármol soy, por volverme atrás estoy.
C o s m e.	Mortal eres, ya temiste.

Calderón de la Barca P. La dama duende. Cátedra, 1976.

²⁶ *Armas F. A. de «¿Es dama o es torbellino?»: «La dama duende» en Francia de d'Ouille a Hauteroche» // La Comedia española y el Teatro europeo del Siglo XVII.* London, 1999, P. 82—100.

²⁷ «Calderón called the artificial magic „the enchantment without enchantment“. Nothing in this technique is discordant with the rules of nature» (Ibid. P. 88; перевод мой. — И. Х.).

дания доньи Анхелы и дона Мануэля полны аллюзий на рыцарские романы, и в конечном счете именно рыцарская модель поведения приводит интригу к счастливому концу.

Единственное сверхъестественное, приемлемое для дона Мануэля, — это литературный вымысел, самообман воображения, который находится в гармонической согласии с законами природы и всегда может быть поставлен под контроль человеком в здравом уме. Художественное воображение индивида автор ценит чрезвычайно высоко в отличие от фольклорных верований в домовых, привидений, ведьм. Дон Мануэль живет воображением, как и Дон Кихот, но если дон Мануэль проводит границу между воображаемым и реальным, то Косме нет, впадая в ту же ошибку, что и герой Сервантеса, и в результате оказывается столь же смешным.

Образ кальдероновского невидимки был с энтузиазмом подхвачен испанскими малыми комическими произведениями. В 1635 г. во второй части «Комедий Тирсо де Молины» был опубликован фарс о домовом,²⁸ в котором церковный служка пытается приударить на улице за тремя женщинами, чьи лица скрывают вуали. Франциска решает проучить неугодного ухажера и приглашает его к себе в дом. Когда Франциска берет героя за руку, тот называет ее «дамой-невидимкой». Женщина оставляет ухажера в крошечной тьме, предупреждая, что дом заколдован, а через некоторое время возвращается с письмом, в котором говорится, что домовый побьет служку.

Судя по тому что комедия Кальдерона стала одной из самых популярных его пьес и одной из наиболее часто переводимых на другие языки,²⁹ таинственный дух — мастер магии, порожденной воображением, оказался счастливой находкой.

Успех сюжета о домовом, на наш взгляд, свидетельствует не только о сценических достоинствах интриги.³⁰ Он указывает на

²⁸ Текст: *Cotarelo y Mori E. Colección de Entremeses...* P. 191—193; комментарий: *Pavia M. Drama of the Siglo de Oro.* P. 113.

²⁹ *Franzbach M. El teatro de Calderón en Europa.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982; *Sullivan H. W. Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence.* Cambridge, 1983; *Armas F. A. de. «¿Es dama o es torbellino?»; D'Antuono N. L. The Italian Fortunes of «La dama duende» in the Seventeenth and Eighteenth Centuries // Hispanic Essays in honor of Frank P. Casa.* New York, 1997. P. 201—216; *Khristenko I. «La dama duende» de Calderón y sus traducciones y adaptaciones en Rusia // Calderón 2000 / Ed. Arellano I. de. Kassel, 2002.* P. 1033—1046.

³⁰ Показательно, что многие иностранные адаптации комедии Кальдерона были сделаны бывшими актерами. Так, актерами были французы Ноэль Ле Бретон (Noel Le Breton), автор «Дамы-невидимки» (1684), Жан Кроснье (Jean Crosnier), воспользовавшийся сюжетом о домовом в «Страхах Криспина» (1682), Нантей (Nanteuil), популяризовавший тему в Германии благодаря постановке «Невидимая возлюбленная» (*Armas F. A. de. «¿Es dama o es torbellino?».* P. 97; *Cioranescu A. «Calderón y el teatro francés» // La Comedia española y el Teatro europeo del Siglo XVII.* London, 1999. P. 59—60).

достижения эпохи в понимании человеческой психики. Понятие воображения постепенно покидает сферу чувственного и все чаще ассоциируется с творческой способностью (вымыслом), которая находится под контролем разума индивида. Из средства чувственной интерпретации действительности воображение превращается в форму рационального воздействия на нее.

Стоит отметить, что художественное осмысление феномена воображения сопровождало, а нередко и обгоняло научные исследования по данной теме. До того как появилось столь детальное исследование человеческой фантазии и ее причин, как книга «Тайная и любопытная философия» («*Curiosa y Oculta Filosofía*», Мадрид, 1649) иезуита Эусебио Ниеремберга (Eusebio Nieremberg), во многих странах читатели уже десятилетия смеялись над историей об экстравагантном испанце, сошедшем с ума по вине своего воображения.

К 30-м гг. XVII в. открытие рациональной стороны воображения начало оказывать влияние и на реальную жизнь. Стали заметны его практические результаты в отношении официальной доктрины о нечистой силе. В западноевропейском контексте истерия процессов над колдунами и ведьмами стала стихать под критикой, утверждающей, что так называемые сношения с дьяволом являются галлюцинацией.³¹ В то же время комические домовые духи окончательно вытеснили со сцены пророческих призраков из трагедий.

³¹ Харт Р. Witchcraft.

Д. В. Шмонин

«САЛАМАНКА УЧИТ...»

(ТЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ МОРАЛИ И ПРАВА В УЧЕНИЯХ
МЫСЛИТЕЛЕЙ САЛАМАНКСКОЙ ШКОЛЫ XVI в.)¹

В вопросе о том, учился Сервантес в Саламанке или нет, вряд ли наступит ясность. Некоторые исследователи считают, что *должен был* учиться,² хотя более или менее точно известно лишь о его пребывании в иезуитской коллегии в Вальядолиде и об учении в «гуманитарных классах» в Мадриде.³ Тем не менее пассажи из «Дон Кихота» свидетельствуют о том, что автору романа была

¹ Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 03-03-00208а.

² Blanca de los Rios. ¿Estudió Cervantes en Salamanca? Madrid, 1899.

³ Díez-Echarri E., Roca Franquesa J. M. Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana. 2-a ed. Madrid, 1968. P. 345.

хорошо известна жизнь студентов — «тернистый и тяжелый путь», которым, «...спотыкаясь и падая, поднимаясь для того, чтобы снова упасть, они и доходят до вожденной ученой степени».⁴

Независимо от того, где и как Сервантес получал образование, внушительный юбилей подвигов и приключений героев его романа предоставляет прекрасный случай поговорить — как и в самом тексте, где постоянно возникают поводы для «тематических» разговоров, — о морально-правовых теориях саламанкских теологов XVI в., под влиянием которых складывалось мировоззрение писателя. И хотя о том, что автора «Дон Кихота» не следует считать морализирующим «писателем Контрреформации», строго следующим установлениям Тридентского собора,⁵ в литературе уже сказано,⁶ нравственные мотивы в произведениях Сервантеса не позволяют сомневаться в наличии влияния на него идей обновляющегося католицизма.

Мыслители Саламанкской школы — теологи, правоведы, философы, главным образом профессора университета, имели непосредственное отношение к созданию в Испании особой интеллектуально-нравственной атмосферы, сочетавшей элементы христианского гуманизма и складывавшихся в то время ценностей буржуазной цивилизации со строгостью католической морали. Наиболее крупными фигурами среди этих мыслителей были Франсиско де Витория (1462—1546), Доминго де Сото (1495—1560), Мельчор Кано (1509—1560) и Доминго Баньес (1528—1604).

Подробное обсуждение того, почему именно в Саламанке сложилась эта теологическая школа, выходит за рамки нашей статьи. Тем не менее следует отметить, что в XVI в. Саламанкский университет находился в расцвете, оправдывая свой девиз: «Первая во всех науках Саламанка учит».⁷ В стенах его 43 коллегий учились около 6800 студентов; при университете находились 38 монастырей и монастырских домов различных орденов и конгрегаций.⁸

⁴ *Сервантес Сааведра М.* Дон Кихот Ламанчский / Пер. с исп.: В 2 ч. Л., 1978. Ч. 1. С. 362.

⁵ Тридентский собор (1545—1563), как известно, заложил основы внутренней реформы католицизма («перестройка крепкого здания»), способствовал восстановлению духа строгости, убежденности, твердости в среде духовенства, а также развитию католической мысли — от теологии и метафизики до морали и права.

⁶ *Балашов Н. И.* Вопросы изучения творчества Сервантеса // Сервантес и мировая литература. М., 1967. С. 37; *Ясный В. К.* Некоторые особенности реалистического искусства Сервантеса в «Назидательных новеллах» // Сервантесовские чтения. Л., 1985. С. 105.

⁷ «Princeps omnium scientiarum Salamanca docet».

⁸ Для сравнения заметим, что в лучшие годы университет родного Сервантесу города Алкала-де-Энарес не имел и трети числа саламанкских студентов (*Gómez Robledo I.* El origen del poder político según Francisco Suárez. Mexico, 1948. P. 40—41).

Это было наиболее древнее и именитое учебное заведение,⁹ входившее в десятку ведущих университетов Европы того времени. В начале XVI в. в Саламанкском университете в соответствии с «Конституциями», утвержденными папой Мартином V в 1422 г., сложилась четкая структура богословских (и философских) кафедр, на которых преподавали профессора различных направлений. Заметим, что кафедры в ту эпоху представляли собой нечто иное, чем «структурные подразделения» современных нам отечественных (и зарубежных в ряде стран) высших учебных заведений. Это были, скорее, «штатные единицы», на которые назначались профессора, призванные читать лекции по определенной дисциплине.

Руководство университета, имевшего королевские привилегии, т. е. считавшегося учебным заведением, следило за тем, чтобы фундаментальные вопросы, если можно так сказать, «теоретическая теология» формировалась в академическом духе, вне религиозных и идеологических споров. Идея была предельно простой: каждый студент, прежде чем выбрать более приемлемое для него направление — оккамистское, скотистское или томистское, должен был получить хорошее базовое образование. Соблюдение этих традиций делало систему образования в Саламанке (и в других университетах Пиренейского полуострова) стабильной, но консервативной. По мнениям Х. Мариаса, М. Соланы, Х. Л. Абеллы¹⁰ и других исследователей, с которыми мы согласны, схоластика имела начетнический характер. Процветало банальное, нетворческое комментирование, разбор «химерических» вопросов вроде количества ангелов, могущих уместиться на острие булавки (притом, конечно, что в подобных дискуссиях можно было обнаружить определенный логический и философско-теологический смыслы).¹¹

В условиях «обмельчания» схоластической проблематики, кризиса университетской философии требовались новые идеи, смелые шаги, реформы. Эти реформы были предприняты доминиканцами-томистами, преподававшими в Саламанке. Именно с них началось возрождение схоластической философии в Испании и именно они получили название *Саламанкской школы*.

⁹ Университет был основан в 1212 г. королем Леона Альфонсо IX. В XV в. новый импульс его развитию придали папа Бенедикт XIII, а также «их католические величества» Фердинанд и Изабелла, существенно помогавшие университету деньгами и обеспечивавшие ему необходимые привилегии.

¹⁰ *Marias J.* Historia de la filosofía española. Madrid, 1976. P. 176—177; *Solana M.* Historia de la filosofía española: Época del Renacimiento (siglo XVI): En 3 vols. Madrid, 1940. Vol. 3. P. 9—42; *Abellán J. L.* Historia crítica del pensamiento español. Madrid, 1986. Vol. 2. P. 527—528.

¹¹ *Abellán J. L.* Historia crítica del pensamiento español. Madrid, 1986. Vol. 2. P. 529.

Не входя в существо разночтений, имеющихсЯ в исследовательской литературе относительно хронологических рамок и персоналий, включаемых в Саламанкскую школу XVI в.,¹² представим наиболее взвешенную, с нашей точки зрения, позицию.¹³

Согласно этой позиции, Саламанкская школа представляет собой движение в испанской мысли XVI в., главной целью которого было возрождение теологии; это движение включало три поколения теологов, профессоров теологического факультета Саламанкского университета, начиная с Франсиско де Витория, основателя школы, и заканчивая мыслителями начала XVII в. Их объединяли стиль, дух, сочетавшие традиции средневековой схоластики и историко-критический метод, характерный для ренессансного гуманизма, который мог быть применим для осмысления теологических проблем.¹⁴

Саламанкскую школу следует понимать в первую очередь как объединение теологов, а уже во вторую — как большую группу социально-политических мыслителей, философов, теоретиков права, экономистов, связанных «единством пространства и времени». Общим теоретическим началом для этого движения являлся томизм, точнее, «Сумма теологии» Аквината как фундаментальное основание теологии и философии, а одной из характерных черт (добавим мы) — начало процесса секуляризации философии, создания свода независимой от теологии философской доктрины, процесса, который завершился в трудах иезуитов в конце XVI—начале XVII в.

¹² Solana M. *Historia de la filosofía española*. Vol. 3. P. 9—42; Guy A. *Historia de la filosofía española*. Barcelona, 1985. Cap. V: La Escuela de Salamanca; Brufau Prats J. 1) La Escuela de Salamanca ante el descubrimiento del Nuevo Mundo. Salamanca, 1989. Cap. 8. P. 151—169. 2) Francisco de Vitoria y la Escuela de Salamanca: La ética en la conquista de América // Corpus Hispanorum de Pace. Madrid, 1984. Vol. 25. P. 384—412.

¹³ Belda Plans J. *Escuela de Salamanca y la renovación de teología en el siglo XVI*. Madrid, 2000. P. 156—158.

¹⁴ Ibid. P. 157. X. Бельда говорит о трех поколениях Саламанкской школы. Первое поколение — это основатель школы Франсиско де Витория и второй (не только по хронологии, но также по величине и значимости) ее представитель Доминго де Сото. Ко второму поколению причисляются ученики Витория и Сото — профессора Мельчор Кано, Мансио де Корпус Кристи, Педро де Сотомайор, Хуан де Пенья, Хуан Гиль де Нава (единственный мирянин среди них), профессора-ассистенты Висенте Баррон, Диего де Чавес, Доминго де лас Куэвас, Амбросио де Саласар. Третье поколение школы составили ученики Кано, Мансио и других: Хуан де Гевара, Бартоломе де Медина, Доминго Баньес. Профессорами-ассистентами у них, а также профессорами «младших» кафедр были: Хуан Гальо, Луис де Леон, Хуан Висенте де Асторга, Доминго де Гусмáн (тезка и однофамилец основателя доминиканского ордена), Альфонсо де Луна, Педро де Эзера, Педро де Арагон, Альфонсо де Мендоса, Хуан Маркес, Агустин Антолинес, Педро де Уседа (Ibid. P. 165—168).

Это движение, как было сказано выше, начал Франсиско де Витория.

Витория родился в городе Бургос, в центре Старой Кастилии, в 1492 г. (иногда указывают другие даты). Получил образование в доминиканском конvente, где в 1505 г. вступил в орден. Успехи в учебе определили его дальнейшую судьбу. В 1508 г. (или 1509 г.) его направили в Парижский университет «для продолжения учебных занятий и получения степени». По возвращении в Испанию в 1523 г. доктор теологии Витория преподавал в Вальядолиде и с 1526 г. (до смерти в 1546 г.) на главной теологической кафедре в Саламанке, где он стал читать курс теологии не по «Сентенциям» Петра Ломбардского,¹⁵ а по «Сумме теологии» Фомы.¹⁶

Витория стал первым, кто пошел на нарушение «паритета» между течениями схоластики и традициями преподавания, заменив «Сентенции» на «Сумму теологии». Тем самым он заявил о томизме как о теоретическом фундаменте католической мысли и одновременно стал использовать его для толкования новых теологических, теоретико-правовых, философских, политических, моральных и иных проблем, рождаемых ситуацией в мире.

Курс теологии, читавшийся Витория, был целостным, единым и современным с точки зрения рассматриваемых проблем. Витория в своих комментариях на «Сумму» сумел соединить «теоретико-теологическую» и «морально-практическую» стороны томизма. Томистская теолого-философская система излагалась с ясностью, последовательностью и продуманностью, что выгодно отличало ее от номиналистской схоластики с тончайшими (и потому трудными для восприятия) дистинкциями и «многоходовыми» диалектическими доказательствами.

¹⁵ Петр Ломбардский (ок. 1095—1160), богослов, автор ряда комментариев, известность которому принесли его «Четыре книги сентенций» (*Petri Lombardi. Libri quattuor sententiarum*, 1150—1152). «Сентенции» представляли собой тематически сгруппированные фрагменты (фактически цитаты) Отцов Церкви и видных схоластов. Одной из главных цитируемых фигур был Августин; помимо Августина среди ранних христианских мыслителей в «Сентенциях» были представлены Григорий Великий, Иоанн Дамаскин (в латинском переводе), Беда Достопочтенный, Боэций и др. Кроме того, приводились суждения Абеляра, Ансельма из Лана, Гуго Сен-Викторского и других средневековых богословов. В общем, «Сентенции» стали компендиумом христианской мысли, удачно раскрывающим главные моменты церковного учения. Несмотря на то что это было компилятивное произведение, его роль как учебного пособия была велика. «Равномерно» представленные авторитеты, удачно скомпонованные фрагменты и сопоставленные точки зрения делали «Сентенции» удачным учебником, популярным в латиноязычной студенческой среде. (Заметим, что эта книга не была единственным удачным пособием. Другой пример — «Краткий свод „Логики“» Петра Испанского).

¹⁶ См. пункт «Реформа Франсиско де Витория» в кн.: *García Cuadrado J. A. Domingo Báñez (1528—1604): Introducción a su obra filosófica y teológica*. Pamplona, 1999. P. 26—27.

Успех Витория в Саламанке стал победой томизма, трактуемого по-новому, более свободно и современно, а также победой новых методов в преподавании. Вокруг него складывалась целая группа молодых преподавателей, в том числе его учеников, которые, получив лицензии и степени, занимали кафедры университета, а также отправлялись в другие города Испании (и Португалии). Изменения в преподавании пробудили интерес к теологии и философии в испанском обществе, а появление достаточно большого числа знающих преподавателей вскоре сделало ненужным традиционное продолжение образования в Париже.

Сочинения Витория при его жизни практически не публиковались. Тем не менее сохранились конспекты его лекций — комментарии ко всем трем частям «Суммы теологии» Аквината и ко всем четырём книгам «Сентенций» Петра Ломбардского. Кроме того, имеются рукописи актов лекций, посвящавшихся специальным темам и носивших соответствующие названия: «О гражданской власти» (1528); «Об убийстве» (1530); «О власти церкви» (1532; 1533); «О власти папы и соборов» (1534); «Об индейцах» (1539); «О праве войны» (1539) и др.

В актовых лекциях и учебных курсах Витория рассматривал целый ряд морально-теологических и философско-правовых вопросов.

Теологическим основанием права и морали для Витория является «вечный» (божественный) закон, который находит свое зримое выражение в библейских заповедях и определяет *естественное право* человека как рожденного Богом свободного существа.

Витория не склонен понимать заповеди буквально, как положения позитивного (человеческого) права. Он полагает, что заповеди относятся к вечному закону, а не к «временному», т. е. позитивному, праву, они не являются «законами прямого действия», детально расписывающими всевозможные случаи судебной практики. Так, замечает он, заповедь «Не убий» ничего не говорит о самоубийстве; кроме того, она не рассматривает случай убийства в целях самозащиты; в то время как естественное право предполагает самооборону от нападающего, даже если сохранение собственной жизни достигается за счет убийства нападавшего.

По мнению Витория, судебные функции может выполнять лишь общественная власть, т. е. создаваемое людьми государство. При этом государство не столько имеет право, сколько обязано осуществлять правосудие, включающее в себя наиболее суровую меру — лишение жизни, которое в этом случае не будет противоречить заповеди Ветхого Завета.

Одна из точек пересечения теологии, морали, права, педагогических новаций Витория — *в учении о человеческой природе и о ценности человеческой жизни*, понимаемой как жизнь каждого

отдельного индивида — «этого человека». В осмыслении этого вопроса можно обнаружить вполне определенную тенденцию, которая в дальнейшей схоластике XVI в. приобретет черты ведущего направления мысли. Мы говорим об интересе к индивидуальному, единичному, персональному, получившему у Витория социально-философскую окраску.

Заметим, что основания права и морально-антропологические основания для Витория совпадают, так что учение о государстве и об общественной морали может быть рассмотрено в контексте учения о человеке.

Человек, согласно Витория, как наиболее совершенное из «земных», т. е. связанных с материей божественных творений, как образ и подобие Творца, изначально стремится к сохранению дарованной ему жизни.

Бог, по Витория, создает человека без склонности к злу, но дает ему свободную волю, которая не всегда проявляет стремление к добру и может отступить от него. Поэтому возникает необходимость во властных и судебных функциях, принадлежащих государству, осуществляющему правосудие от имени всего общества. Основанный на божественных установлениях закон (и вечный, и позитивный, реализуемый обществом, государством, властью) в определенных случаях допускает убийство в качестве наказания за тяжкое преступление. Любое действие должно иметь под собой легитимную основу. Самоубийство недопустимо, ибо незаконно: хозяином человеческой жизни является Бог, человек не вправе прерывать свою жизнь, поскольку это не будет результатом решения независимого суда.

Человеческое существо — здесь Витория отталкивается от аристотелевской традиции — это существо политическое, общественное по своей природе и, следовательно, свободное в выборе. Человек имеет природную склонность жить в обществе. И хотя выбор конкретной формы правления — дело граждан, само гражданское общество является естественной и необходимой для человека средой жизни. Если людей и можно назвать социальными атомами, то это такие атомы, которые не могут существовать изолированно, но стремятся соединиться, поскольку лишь вместе составляют тело и получают полноценное существование.

Каково же положение индивидов в обществе? На этот вопрос Витория отвечает вполне ясно: люди — не зерна в мешке, равные в своем бесправии и неразличимые в массе. Каждый из них имеет индивидуальный статус, для обозначения которого мы можем употребить слово «личность» («персона»). Этот статус является начальным и неотъемлемым для человека, поскольку лишь свободные и полноправные личности способны создать легитимное государство. Уточним, что, согласно Витория, индивидуальный

статус личности выше, чем статус государства, поскольку люди составляют общество и создают государство, а не наоборот. При этом Витория обращает внимание, скорее, не на «государственное строительство», а на свойства человеческой природы, позволяющие людям жить в обществе. Это дарованные Богом взаимное расположение, симпатия, даже любовь, объединяющие людей, а также ответственность за собственный выбор и свои поступки.

В дальнейшем разработку теологических оснований государства и философско-правовых доктрин, моральной и антропологической проблематики продолжили ученики Витория — доминиканские профессора, среди которых выделялся Доминго де Сото.

Сото родился в Сеговии в 1495 г. Получив в университете Алка́ла-де-Энарес степень бакалавра, он в 1516 г. отправляется для продолжения образования в Париж. В Сорбонне Сото знакомится с Виториа, с которым впоследствии будет вместе работать в Саламанке. После возвращения на родину в 1519 г. Сото завершает теологическое образование, вступает в доминиканский орден (1524) и вскоре отправляется в Саламанку для преподавательской работы, где и пробудет (если не считать ряда путешествий) до конца своей жизни в 1560 г.

По поручению Витория Сото активно занимался редакционной и издательской деятельностью, подготавливая к печати курсы лекций по диалектике (логике) и физике (натурфилософии). Заметим, что Сото не только прекрасно разбирался в умозрительной аристотелевской физике, но не был чужд и экспериментального естествознания, которое начинало развиваться в современную ему эпоху. В его комментарий вошли размышления о радуге, о роли индуктивного метода в познании. Кроме того, в истории физики упоминают о том, что Сото опередил на шесть десятилетий Галилея, обнаружив, что скорость движения тел во время свободного падения возрастает.

Теолог оставил весьма значительное письменное наследие. Помимо трактата «О природе и благодати», включающего размышления о человеке, следует отметить 11 актов лекций, из которых девять сохранились и к настоящему времени опубликованы полностью; «Сумму христианской доктрины», а также наряду с другими произведениями «Комментарий на IV книги „Сентенций“» (1558—1560), который сложился из материалов многократно читавшегося курса. Исследователи обращают внимание на метод теологии Сото, который, по нашему мнению, скорее, следовало бы назвать методом или стилем философствования, а то, что Сото именовал теологией, по сути дела являлось метафизическими (философскими) основаниями морали, права, теории государства и т. п. Необходимость перехода от традиционной теологии к «прикладной» философии, обосновывающей различные

сферы и проблемы современного изменяющегося мира, стала для Сото очевидной. Его идея была проста: теология, полагал Сото, должна иметь научный и доказательный (аргументированный) характер.

Развитие этой идеи мы рассмотрим на примере упоминавшегося сочинения, которое принесло Сото наибольшую известность, — трактата «О справедливости и праве» («*De justitia et jure*»), в котором явственно проступают контуры новой этической и правовой доктрины.

Материалом для трактата «*De justitia*» послужила «Сумма теологии» Фомы Аквинского (I часть II части — о законодательстве и законах во всех смыслах (q. 90—108); II часть II части (q. 57—88) — о добродетелях и справедливости). В прологе к трактату теолог объясняет мотив своей работы. Несмотря на то, говорит Сото, что в соответствии с планом преподавания ему было необходимо составить комментарии к «учителю сентенций» Петру Ломбардскому и к св. Фоме, он, Сото, в своей писательской деятельности отошел от этого плана, поскольку посчитал целесообразным написать трактат в соответствии с собственными представлениями о порядке изложения проблемы.

Книга вышла первым изданием в 1553 г., а уже в 1556 г. по требованиям читателей было предпринято 2-е издание. Несмотря на то что в основе этого сочинения лежали материалы лекций по томистской теологии, его действительно следует оценивать как самостоятельный трактат, предмет которого — справедливость и важнейшая форма существования последней — право (естественное, позитивное и международное). Десять книг трактата «О справедливости» делят содержание на 3 группы проблем. Первая описывает теологические основания морали и справедливость как таковую, вторая — справедливость как юстицию, правосудие, а третий блок посвящен религии как воплощению (или как варианту воплощения) справедливости.

Книги 1—2 представляют собой трактат «О законах», который в принципе может рассматриваться как самостоятельное произведение. Здесь речь идет как о законе вообще, так и о частных случаях его применения. Причем если в 1-й книге дается общая классификация и говорится о вечном, естественном и человеческом видах законодательства, то 2-я книга трактует о законе в другом — библейском — смысле. Во 2-й книге анализируются «закон» и «благодать», т. е. Ветхий и Новый Завет, рассматриваются взаимные дополнения и различия между нормами Моисеевыми и нормами евангельскими. Книга 3 имеет объектом изучения право как предмет (и воплощение) справедливости в человеческом обществе. Поэтому более подробно рассматриваются право естественное, позитивное и международное («право народов»). Там же справед-

ливость, или «юстиция с большой буквы», описывается как моральная добродетель.

Далее Сото обращается к частным морально-правовым вопросам, представляющимся ему наиболее актуальными. Книга 4 (она носит название «О владении» — «*De dominio*») посвящена вопросам собственности — ее статусу, сохранению, защите, передаче в различных случаях, от наследования до войны. Здесь же — отметим этот факт, весьма показательный для буржуазного XVI в., — рассматриваются вопросы экономики, коммерции. В книге 5 разбираются нарушения закона и незаконность как оппозиция праву и как несправедливость. В том числе Сото пишет о конкретных формах проявления преступлений — кражах, нанесении телесных повреждений людям, наконец, об убийстве. Книга 6 продолжает эту тему, рассматривая сферу экономических преступлений и их связь с моральными нормами. Анализируются ростовщичество, банковская деятельность, различные формы обмана в этой деятельности, несправедливые договоры и проч. Другими словами, Сото разбирает проблемы, имеющие огромную практическую значимость, причем скорее моральную, чем правовую, поскольку «схватывает» процессы, происходящие на его глазах и нуждающиеся в философском осмыслении. При этом, вновь и вновь подчеркиваем, фундаментом его рассуждений является томистская схоластика, которая здесь выступает в качестве моральной теологии, в основе которой в свою очередь лежит христианство.

Все это разворачивается в содержании книг 7, 8, 9 и 10, которые описывают связь морали, права и религии. Религия, как мы уже заметили, является одним из выражений права, точнее, «правообразующим субъектом». Поэтому Сото последовательно рассматривает все то, что связано с регулятивами взаимоотношений людей в религиозной сфере. Книга 7 рассматривает церковные обеты, книга 8 — клятвы и прочие обязательства, книга 9 — жертвы и таинства, а последняя, 10-я, книга посвящена власти высшего духовенства. Книга 10 связана с тематикой Тридентского собора; в ней обсуждается ответственность за полученное от Христа право руководить верующими. (В том числе по весьма чувствительному в то время вопросу о епископских резиденциях Сото высказывается за необходимость для архиереев жить в своих епархиях, показывая остальному духовенству пример ревностного служения Богу).

Рассмотренный трактат наряду с другими произведениями Сото показывает, что теологов Саламанкской школы интересовал динамичный окружающий мир, будь то мир природы или общество, или связывавшая весь мир воедино сфера человеческой нравственности, которую и рассматривала их моральная философия.

Среди других наиболее известных доминиканских теологов и философов Саламанкской школы упомянем (не рассматривая подробно их учений) Мельчора Кано, Бартоломе де Медину, Мансио де Корпус Кристи и Доминго Баньеса.

Мельчор Кано (1509—1560), ученик Витория в Саламанкском университете, известен своим теологическим трактатом «Об основоположениях теологии» («De locis theologicis»; опубликован посмертно, в 1563 г.) и аскетическим произведением «Трактат о победе над самим собой». Кано родился в Куэнке (Кастилия), в Саламанке прослушал курс лекций Витория. Там же, в конvente св. Эстебана в 1523 г. был принят в доминиканский орден. Затем Кано продолжает учебу в Вальядолиде; завершив образование, преподает на кафедре св. Фомы в Алкале. После смерти Витория в 1546 г. Кано становится профессором «первой кафедры» в Саламанке.

Кано рассматривал теологию прежде всего как науку о Боге в его функции Творца, в роли начальной и конечной причины сотворенных вещей. Такое толкование теологии считалось с размышлениями о том, что теология есть наука теоретическая и практическая одновременно. Она, с одной стороны, устанавливает принципы (о Боге) и выводит из них следствия (о мире); с другой стороны, задача теологии — защита веры и практическая помощь человеку в спасении. Это мудрость, неразрывно связанная с рациональным познанием, в первую очередь с интеллектуальным познанием и созерцанием «вечных сущностей».

Мансио де Корпус Кристи (ок. 1507—1576), автор «Комментариев на „Сумму теологии“ св. Фомы», до сих пор неизданных, так же как Сото и Кано, был одним из непосредственных учеников и последователей Витория. Он успешно прививал идеи схоластической реформы студентам Саламанки, проявившим себя во второй половине XVI в., во время расцвета второй схоластики. Достаточно сказать, что одним из учеников отца Мансио был Франсиско Суарес.

Бартоломе де Медина (1527—1580) и Доминго Баньес (1528—1604) принадлежали к так называемой третьей генерации Саламанкской школы (поколение «учеников непосредственных учеников» Витория).

Медина родился неподалеку от Вальядолида, в доминиканский орден вступил в Саламанке, где был (примерно) с 1548 по 1552 г. учеником Мельчора Кано. В эти годы Медина учился вместе с Баньесом, с которым на протяжении всей последующей жизни его связывала личная дружба. Затем Медина, идя по стопам старших коллег по ордену, учился в вальядолидском конvente св. Григория (1553—1561). О последующих годах жизни Медины нет точных сведений. Известно, что в 1575—1576 гг. Медина занимал место профессора кафедры св. Дуранда в Саламанкском университете,

а после смерти отца Мансио де Корпус Кристи (1576) был назначен, после напряженного противостояния с другим претендентом, на «первую кафедру». Этот высший для испанского профессора пост Мелина занимал до дня своей смерти — 30 декабря 1580 г.

Одним из важных дел, которые осуществил Медина, была методическая работа по составлению «кафедрального» «Комментария к Фоме» на основе обширного рукописного материала, накопленного в конvente св. Эстебана на протяжении нескольких десятилетий.

Однако наибольший интерес для нас представляет вклад Медины в моральную теологию на этапе превращения казуистики в моральную философию. Справедливо считается, что Медина стал инициатором *пробабилизма*, который получил широкое распространение благодаря иезуитам.

Доминго Баньес также учился в Саламанке; после вступления в 1547 г. в орден доминиканцев приступил к преподавательской деятельности в Авиле и Алкале. С 1581 г. занимал «первую кафедру» теологии в Саламанкском университете. Считался одним из столпов контрреформационной идеологии, известен своей полемикой с иезуитом Луисом де Молиной по поводу свободы воли и Божественной благодати. Баньес написал два тома комментариев к «Сумме теологии» Фомы, к Аристотелевой «Метафизике» и трактат по философии права с традиционным названием «*De iure*». По мнению одного из современных исследователей теологического и философского наследия Баньеса, существенным моментом в собственно философской работе Баньеса было признание самостоятельного дисциплинарного статуса метафизики.¹⁷

Следует сказать, что развитие доминиканской теологии во второй половине XVI—на рубеже XVII в. явно оказывается не столь впечатляющим, как это было в первой половине столетия. Постепенно утрачивается импульс новизны и преобразований, шедший от Витория. Теология доминиканских профессоров так и не переросла в философию, современную эпохе. Особенно заметно это отставание на фоне расцвета иезуитской схоластики, которую мы и называем второй схоластикой, или философией Контрреформации.¹⁸ Тем не менее Медина и Баньес были среди тех, кто не желал «сдаваться без боя», а точнее, добросовестно разрабатывал различные вопросы теологии и морали в духе реформированного Витория томизма.

¹⁷ *García Cuadrado J. A.* Domingo Báñez (1528—1604).

¹⁸ *Шмонин Д. В.* О философии иезуитов, или «Три крупницы золота в шлаке схоластики» (Молина, Васкес, Суарес) // Вопросы философии. 2002. № 5. С. 141—152.

М. де Сервантес Сааведра. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. С прибавлением «Лжекихота» Авельянеды / Пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова; Изд. подгот. Н. И. Балашов, В. Е. Багно, А. Ю. Миролюбова, С. И. Пискунова. М.: Наука, 2003. (Сер. «Литературные памятники»). Издание посвящено 400-летию романа Сервантеса.

«Дон Кихот» — это книга, которую читают вот уже четыреста лет. Исследователи-филологи ХХI в. с уверенностью называют «Дон Кихота» первым романом Нового времени. Среди самых рьяных почитателей Сервантеса — писатели: Дефо не без гордости указывал на «кихотизм» Робинзона; первый роман Мариво «Фармасон» имел подзаголовок «Французский Дон Кихот»; Филдинг поставил комедию «Дон Кихот в Англии» еще до того, как указал на заглавном листе «Джозефа Эндрюса», что его первый роман был написан «в подражание Сервантесу»; Уильям Фолкнер перечитывал «Дон Кихота» каждый год, «как иные перечитывают Библию»; Андре Мальро говорил после окончания Второй мировой войны, что «только три книги — „Робинзон Крузо“, „Дон Кихот“ и „Идиот“ — сохраняли свой смысл для тех, кто видел тюрьмы и концлагеря».

Испанский писатель и мыслитель М. Унамуно утверждал, что Сервантес сам не понимал, сколь замечательного героя он придумал. Унамуно писал, что «чувствует автором Дон Кихота себя, а не Сервантеса». Герой Борхеса, Пьер Менар, однажды начав переписывать «Дон Кихота», сохраняет в итоге те же строчки, что родились в XVII в., будучи уверен, что его текст «неизмеримо лучше». Цитата из Ф. М. Достоевского: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: „Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?“ — то человек мог бы молча подать Дон Кихота: „Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?“», — известна всем.

Первая часть «Дон Кихота» вышла в Испании в 1604 г. Успех был столь велик, что за первым сразу следуют еще пять изданий (шестое издание 1605 г. — самое старое из хранящихся в РГБ в Москве). «„Дон Кихот“ 1605 г. — это книга-подвиг! Не получи „Дон Кихот“ с налета неслыханного всенародного успеха — его бы не было: сожгли бы или в лучшем случае упрятали на века. Мировой культуры в таком виде, как она сложилась в XVII—XX вв. тоже не было бы», — пишет акад. Н. И. Балашов в ряде статей, объединенных под названием «Двунеуязвимость Дон Кихота», в рецензируемом издании.

Судьба этого издания почти так же сложна и запутанна, как и судьба самого романа о хитроумном ламанчском идалго. Достаточно будет упомянуть, что подготовка его заняла более 12 лет. Страна переживала не лучшие времена, кризис следовал за кризисом, и издание отредактированного текста и подобранных к нему дополнений, приложений и статей все откладывалось и откладывалось. К четырехсотой годовщине рождения первой части романа стала наконец возможной реализация этого столь долго вынашиваемого проекта.

Следует отметить возросший за последнее время в нашей стране издательский интерес к классическим произведениям мировой литературы. Роман Сервантеса, разумеется, не стал исключением, и многие издательства обращались к «Дон Кихоту» на протяжении последних нескольких лет. Сегодняшний читатель может выбирать между претенциозно-дорогими изданиями в кожаных переплетах с золотым тиснением и иллюстрациями-гравюрами (но не всегда с комментарием) и множеством изданий самого разного полиграфического и научного уровня. Рецензируемое издание «Дон Кихота», являясь работой Российской Академии наук и входя в серию «Литературные памятники», дает образец и норму, основу последующим научным и массовым изданиям и выбором перевода, и обширностью комментирования. В то же время издание, недаром так долго зревшее, является уникальным, беспрецедентным. Предложенное еще в 1980-е гг. покойным академиком АН СССР и Королевской испанской академии Г. В. Степановым, оно отличается и от русских, и от испанских до сих пор известных изданий широким представлением эпохи «Дон Кихота». В предлагаемом двухтомнике читатель найдет не только две части романа, принадлежащие перу самого мастера, но также и так называемого «Лжекихота» Авельянеды, говоря современным языком, «свободное продолжение» «Дон Кихота» Сервантеса. «Произведения Сервантеса и Сапаты из Авельянеды несопоставимы не только по художественному качеству, но и по жанру: Сервантес создал первый в истории и непревзойденный энциклопедический роман. У Авельянеды нелепое побуждение состязаться с Сервантесом-художни-

ком составило ось его памфлета и, несмотря на все усилия, обрекло на фарсовое поражение», — считает акад. Н. И. Балашов.

Статьи, составляющие «Дополнения» к тексту романа, включают прочтения и истолкования испанских, латиноамериканских, немецких и русских писателей, поэтов, философов и мыслителей, когда бы то ни было задумывавшихся над ролью романа Сервантеса во всей мировой истории литературы и увековечивших на бумаге свои мысли. «Вещи всегда имеют две грани, — пишет Хосе Ортега-и-Гассет, — „смысл“, или то, что создается посредством нашего истолкования, и „материальность“, которая „их утверждает до и сверх любого истолкования“. „Я ясно вижу истину“, — говорит Дон Кихот. Но у всякой медали есть обратная сторона — потому „и справедливость, и истина, и любое творение духа — миражи, возникающие над материей“». Вдумчивому читателю предоставляется возможность рассмотреть, как изменяет, но не умаляет время роль и значение «Дон Кихота» для литературы разных стран и каким образом преломляются бессмертные идеи испанского мастера в сознании виднейших представителей мировой литературы в разное время.

Научные тексты, вошедшие в «Приложения», раскрывают не только историю создания и значение «Дон Кихота» для мировой литературы, но и позволяют проанализировать целиком творчество Сервантеса, увидеть истоки и развитие тем, прозвучавших в истории Рыцаря Печального Образа. Работа Сервантеса рассматривается на историческом фоне эпохи, показывается духовное окружение автора.

«Примечания» к тексту составлены известным московским сервантистом, преподавателем МГУ, профессором С. И. Пискуновой. Они значительно расширены и носят, по сравнению с предыдущими изданиями романа, более глубокий характер.

Ученые-филологи, принимавшие участие в составлении данного издания, глубоко и разносторонне характеризуют в своих работах важнейшие эстетические аспекты «Дон Кихота», уделяя особое внимание комическому характеру произведения. Достоевский в начале работы над романом «Идиот» писал С. А. Ивановой, что Дон Кихот прекрасен единственно потому, что в то же время смешон. Юмор, по его убеждению, открывает прекрасное в комическом.

«Сервантес должен был разрешить горькую лиро-эпическую задачу: явить жизнь Испании сквозь разбуженные Возрождением высокие души, символизировавшие страну и ее подлинных героев, образованных, простых, трагикомических — Дон Кихотов и Санчо. На двойственности безумца и мудреца, обращаемой в их единство, основана двунеуязвимость Дон Кихота: в великом романе, наряду с бушующей смешной стихией, проступает удив-

ляющая многих сопутствующих персонажей (и, конечно, читателей и слушателей) мудрость и некоторая правильность поступков и речей Дон Кихота, — пишет Н. И. Балашов. — Готовность Дон Кихота принять на себя миссию исправителя кривды, как земное, мирское мученичество, выглядит „смешно“ не столько из-за особенностей его характера, сколько по причине нелепостей того невыносимого порядка, которым он и Санчо в своей чистоте и наивности осмеливаются противостоять». По мнению С. И. Пискуновой, в истории хитроумного ламанчского идадьго, в чьем безумии соединились «блаженная глупость» и карнавальное «дурачество», Дон Кихот выступает не как нарушитель налаженного хода жизни, а как примиритель, согласовыватель враждующих начал.

Отзвуки романа великого испанца в русской литературе и отклики на него рассматриваются в статье В. Е. Багно. Объектом пристального внимания автора статьи «„Дон Кихот“ как явление литературной жизни России» становятся значение и роль романа в развитии русской книжности, влияние идеи благородного «донкишотства» на самые выдающиеся русские литературные таланты. В целом научные статьи, сопровождающие издание, дают представление о плодотворной полемической атмосфере в современной русской сервантистике.

Настоящее издание отличает бережно-скрупулезное отношение к тексту. Выполненный группой переводчиков в конце 20-х—начале 30-х гг. XX в. и ставший со временем классическим перевод издания Academia под редакцией профессоров Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова был выверен петербургскими филологами-испанистами и переводчиками В. Е. Багно и А. Ю. Миролубовой в 2003 г. Во вступительной статье ответственного редактора академика Н. И. Балашова большое внимание уделяется рассмотрению специфики различных вариантов перевода. Перевод 1907 г. М. В. Ватсон называется «довольно точным, но не передающим языкового совершенства оригинала». Н. И. Балашов также подчеркивает тот факт, что перевод Н. М. Любимова «основан на самостоятельной переводческой концепции» и «отмечен фразеологической виртуозностью русских эквивалентов». Перевод «Academia» характеризуется «стремлением к максимальной точности передачи смысловых нюансов испанского». Таким образом, как указывает Н. И. Балашов, оба наиболее часто издаваемых и, как следствие, лучше всего знакомых читателю перевода «восполняют друг друга, а в статьях, помещенных в данном издании, в цитатах может встретиться и перевод Н. М. Любимова». В статье Н. И. Балашова упоминается работа петербургской исследовательницы М. А. Толстой, касающаяся участия в выполнении перевода Academia таких специалистов, как Г. Л. Лозинский и К. В. Мокульский. С грустью вспомним, что в условиях крайне сложной и

нестабильной обстановки в стране в 30-х гг. имена переводчиков-эмигрантов не могли появиться в издании Academia, и лишь спустя долгое время мы можем наконец восстановить историческую справедливость, в полной мере оценив труд мастеров перевода, и вернуть их имена на титульный лист русского перевода.

Все это позволяет юбилейному изданию к четырехсотлетию «Дон Кихота Ламанчского» заслуженно претендовать на особое место в ряду изданий классических произведений мировой литературы, благодаря в первую очередь подборке статей и комментариев, представляющих интерес не только для специалистов в области истории литературы, но и для широкого круга читателей. Кроме того, выверенный и отредактированный перевод, представленный в этом издании, несмотря на то, разумеется, что и он не может претендовать на абсолютное совершенство, является сейчас одним из лучших на русском языке и, что не маловероятно, так же, как и его предшественник, будет назван «классическим».

А. В. Герм

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	5
-------------------	---

ЯЗЫК И ПОЭТИКА «ДОН КИХОТА» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА СЕРВАНТЕСА

М. В. Зеликов. Набоков и Сервантес. Брахилогическое прочтение «duelos у quebrantos» (Don Quijote, I, 1)	7
А. М. Косс. Четыре сонета Сервантеса (заметки переводчика)	10
Е. В. Лозинская. Сервантес-новеллист и судьбы итальянской жанровой традиции в Испании XVI—XVII веков	17
А. Ю. Миролубова. Композиционно-стилистические особенности пародирования рыцарской литературы в романе Сервантеса «Дон Кихот»	34
С. И. Пискунова. «Дон Кихот»-I: динамическая поэтика	42
А. А. Попов. Местоименная антиципация дополнений в романе Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»	59
О. А. Светлакова. Интермедии Сервантеса как теория драмы	66

«ДОН КИХОТ» В БОЛЬШОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ

Н. Н. Арсентьева. «Дон Кихот» и тип «утопического» героя в русской литературе начала XX века	75
В. Е. Багно. Любовь как безумие и безумие как любовь (Дон Кихот и Рамон Льюль)	83
А. А. Карпов. «Повести Белкина» и мотив «книжного сознания» в русской литературе конца XVIII—первой трети XIX века	90
А. В. Коврова. Роман Хосе Хименеса Лосано «Учитель Уидобро» и «Дон Кихот» Сервантеса	105
К. С. Корконосенко. Сомнения и вера Санчо Пансы в трактовке Мигеля де Унамуно	124
Н. Ю. Морозова. Пасторальная комедия Хуана Мелендеса Вальдеса «Свадьба Камачо»: выбор и трансформация сервантесовского сюжета	131
А. И. Назаренко. Клише и стереотипы постмодернизма: испанский роман конца XX века на фоне Сервантеса	142
М. С. Самарина. Франциск Ассизский и Дон Кихот Ламанчский	153
Е. В. Хворостьянова. «Дон Кихот» против Дон Кихота в общественном романе М. Е. Салтыкова-Щедрина («Дневник провинциала в Петербурге»)	163

«ДОН КИХОТ» И ИСПАНСКАЯ КУЛЬТУРА

<i>И. В. Ершова.</i> Эпическая концепция Р. Менендеса Пидалья в контексте «устных» теорий эпоса XX века	176
<i>Е. О. Калугина.</i> Концепция природы Луиса де Гранады и ранний испанский натюрморт	187
<i>А. Ф. Кофман.</i> Судьбы жанра: костюмбристский очерк в Испании и в Латинской Америке	202
<i>А. Б. Можаяева.</i> «Рыцарь из Ольмедо» Лопе де Веги и проблема трагедии в испанском театре Золотого века	213
<i>А. В. Морозова.</i> Испанская тема в исследованиях Т. П. Знамеровской и Е. О. Вагановой	226
<i>Т. Н. Парфенова.</i> Жанровые особенности «Имен Христа» Луиса де Леона	234
<i>С. К. Савватеев.</i> Контрреформация, религиозная иконография и «Искусство живописи» Франсиско Пачеко	251
<i>И. А. Хохлова.</i> «Трагическая история моря» и конец португальского Возрождения	257
<i>И. С. Христенко.</i> Комическая фабула о домовом духе в западноевропейском театре XVI—XVII вв.: борьба чувственного и рационального начал в человеке	263
<i>Д. В. Шмонин.</i> «Саламанка учит...» (Теологические основания морали и права в учениях мыслителей Саламанкской школы XVI в.)	274

ПРИЛОЖЕНИЕ

<i>А. В. Герм.</i> [Рецензия]. М. де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский... / Изд. подгот. Н. И. Балашов, В. Е. Багно, А. Ю. Миролубова, С. И. Пискунова (М., 2003)	286
---	-----

INDICE

Introducción

5

«EL QUIJOTE». LENGUA Y POÉTICA

<i>M. Zélikov</i> . V. Nabókov y Cervantes. La interpretación «braquilógica» de los «duelos y quebrantos» (DQ, I, I)	7
<i>A. Koss</i> . Cuatro sonetos de Cervantes. Notas del traductor	10
<i>E. Lozinskaya</i> . Cervantes como novelista y el destino de la tradición italiana del género en la España de los siglos XVI—XVII	17
<i>A. Mirolúbova</i> . Las particularidades estilísticas y estructurales de la parodia de la caballeresca en «El Quijote»	34
<i>S. Piskunova</i> . «El Quijote»-I : la poética dinámica	42
<i>A. Popov</i> . Interpretación lingüística de uno de los rasgos estilísticos de la lengua de «El Quijote» (Anticipación pronominal del complemento)	59
<i>O. Svetlakova</i> . Entremeses cervantinas, «El Quijote» y la teoría del drama	66

«EL QUIJOTE». ECOS E INFLUENCIAS

<i>N. Arséntieva</i> . «El Quijote» y el «héroe utópico» en la literatura rusa de principios del siglo XX	75
<i>V. Bagnó</i> . Amor como locura y locura como amor: Ramón Llull y «El Quijote»	83
<i>A. Kárpov</i> . «Relatos de Belkin» y el tema de la «mentalidad libresca» en la literatura rusa del primer tercio del siglo XIX	90
<i>A. Kovrova</i> . La novela de J. Jiménez Lozano «Maestro Huidobro» y «El Quijote»	105
<i>K. Korkonósenko</i> . Las dubitaciones y la fe de Sancho Panza en la interpretación de M. de Unamuno	124
<i>N. Morózova</i> . La transformación de la trama cervantina en «Las bodas de Camacho» de J. Meléndez Valdés	131
<i>A. Nazarenko</i> . Cervantes y la novela española de los años 80—90 del siglo XX: estereotipos del postmodernismo	142
<i>M. Samárina</i> . Francisco de Asís y Don Quijote de la Mancha	153
<i>E. Khvorostiánova</i> . «El Quijote» en la conciencia cultural rusa: «Diario de un provinciano» de M. Saltykov-Schedrín	163

«EL QUIJOTE» Y LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

<i>I. Yershova</i> . La concepción de lo épico de R. Menéndez Pidal en el contexto de «las teorías orales» de la épica en el siglo XX	176
<i>E. Kalúguina</i> . La idea de la naturaleza de Fray Luis de Granada y los primeros bodegones españoles	187

293

<i>A. Kofman.</i> Ensayo costumbrista en la literatura española y latinoamericana	202
<i>A. Mozháeva.</i> «El caballero de Olmedo» de Lope y el problema de la tragedia en el teatro español del Siglo de Oro	213
<i>A. Morózova.</i> El arte español del Siglo de Oro en la obra de T. Znameróvskaya y E. Vagánova	226
<i>T. Parfiónova.</i> «De los nombres de Cristo» de Fray Luis de León: particularidad genérica	234
<i>S. Savvatéev.</i> La Contrarreforma, iconografía religiosa y Arte de la pintura de Francisco Pacheco	251
<i>I. Khokhlova.</i> «La Historia Trágico-marítima» y el final del Renacimiento portugués	257
<i>I. Khristenko.</i> La fábula cómica del duende en el teatro europeo de los siglos XVI—XVII: la lucha de lo sensual y lo racional en el hombre	263
<i>D. Shmonin.</i> «Salamanca docet»: principios teológicos del derecho y de la moral en las teorías de los pensadores de la escuela de Salamanca en el siglo XVI	274

APÉNDICE

<i>A. Guerm</i> [Reseña]. M. de Cervantes Saavedra. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha... / Ed. de N. Balachov, V. Bagnó, A. Mirolúbova, S. Piscunova. Moscú: Naúka, 2003	286
--	-----

Научное издание

IBERICA

К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот»

Утверждено к печати

*Научным советом по истории мировой культуры
Российской Академии наук, Комиссией по комплексному изучению
культуры народов Пиренейского полуострова и Латинской Америки*

Редактор издательства *А. И. Строева*

Художник *Л. А. Яценко*

Технический редактор *Е. И. Егорова*

Корректоры *Ю. Б. Григорьева, Н. И. Журавлева и Е. В. Шестакова*

Компьютерная верстка *Е. С. Егоровой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.

Сдано в набор 06.05.05. Подписано к печати 04.10.05.

Формат 60 × 90^{1/16}. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 18.8. Уч.-изд. л. 20.

Тираж 800 экз. Тип. зак. № 4258. С 197

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

E-mail: main@nauka.nw.ru

Internet: www.nauka.nw.ru

Первая Академическая типография «Наука»

199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-02-027028-8



9 795020 270281

