



СУДЬБЫ КНИГ

„КАК ЗРИМЫ ЭТИ
ДОРОГИ ИСПАНИИ,
НИГДЕ НЕ ОПИСАННЫЕ
СЕРВАНТЕСОМ...“

Г. ФЛОБЕР

В. БАТЮ

ДОРОГАМИ

«ДОН КИХОТА»



MAPA DE UNA PORCION DE
REYNO DE ESPAÑA
COMPREHENDE LOS PARAJES POR DON
DON QUIJOTE

Y LOS SITIOS DE SUS AVENTURAS

El que se hizo por D. Tomás López Geógrafo de S. M. 1780
revisado y añadido sobre el terreno por D. Joseph de Hermasillo G.

Primera salida de D. Quijote solo
1. Puesto donde fue armado Caballero
2. Tronera del marabato Andros
3. Encarnación donde estuvo el caballo muerto

Tercera salida
17. Lugar en donde
murió el
A. de la Mancha del 1



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

Общественная редколлегия серии:
*Н. А. Анастасьев, С. И. Бэлза, М. Н. Ваксмахер,
Ч. Г. Гусейнов, Л. И. Лазарев, К. Н. Ломунов*

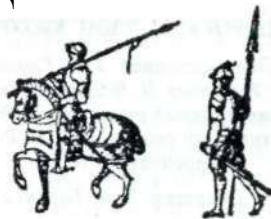
Рецензент *Л. С. Основат*

Разработка серийного оформления
Б. В. Трофимова, А. Т. Троянкера, Н. А. Яцука

Художник *О. В. Некрасова*

СУДЬБЫ КНИГ

В. БАГНО
ДОРОГАМИ
«ДОН КИХОТА»



ББК84Р74
Б 14

Всеволод Евгеньевич Багно

ДОРОГАМИ "ДОН КИХОТА"

Зав. редакцией *Т. В. Громова*
Редактор *И. В. Дашковская*
Художественный редактор *Б. Родионова*
Технический редактор *И. С. Вититина*
Корректор *Э. В. Ежова*
Оператор *Т. А. Баранова*

ИБ № 1467. Сдано в набор 25.09.87. Подписано в печать 20.05.88.
А 01998. Формат 70х90/32. Бум. офс. № 1. Гарнитура Пресс-Ро-
ман. Глубокая печать. Усл. печ. л. 16,38. Усл. кр.-отт. 33,05.
Уч.-изд. л. 19,07. Тираж 60 000 экз. Изд. № 4305. Заказ 682.
Цена 1 р. 40 к.

Набрано на композере в издательстве "Книга"
Москва, 125047, ул. Горького, 50.
Отпечатано в ордена Трудового Красного Знамени москов-
ской типографии № 2 Союзполиграфпрома Госкомиздата
СССР. Москва, 129301, проспект Мира, 105.
Типография В/О "Внешторгиздат" Государственного комитета
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, 127576, Илимская, 7.

Б 4702010200-029 68-88
002 (01)-88

© Издательство "Книга", 1988



НАПУТСТВИЕ И ПРОРОЧЕСТВО АМАДИСА ГАЛЬСКОГО

*Ты будешь слыть бесстрашным человеком,
Твоей отчизны будет первый жребий,
Твой мудрый автор выше всех в подлунной!*

Эти строки — из одного из посвячительных сонетов к 1-й части "Дон Кихота" — напутствие и пророчество Амадиса Гальского. Напутствие оправдал Мигель де Сервантес, пророчество сбылось в читательских откликах, изданиях, переводах, переделках. Писателю было суждено пройти долгий путь со своим героем, чтобы и самому увидеть в нем бесстрашного человека, а не просто безумца, и заставить поверить в это своих читателей. Долгий путь предстоял и каждому читателю — по дорогам Испании, благодаря Сервантесу, родным для каждого из нас, по "кривым и поперечным" прихотливого авторского замысла, по хитросплетениям ума ламанчского рыцаря. Многие поколения были призваны оспаривать друг у друга право на истину в последней инстанции об ускользавшем у них из рук, но столь притягательном сервантесовском замысле. Осмысление "Дон Кихота" человечеством в известной мере повторило путь писателя, в процессе познания что-то утрачивая, и

прежде всего убеждение в собственной равновеликости с автором, а следовательно, непосредственность и зоркость, непосредственность первого впечатления и зоркость современника, но и приобретаая со временем глубину и масштабность, хотя и отягощенные и затуманенные пиететом.

В истории книги судьба романа Сервантеса (зарождение замысла, нити, связывающие "Дон Кихота" с рыцарской традицией, "присутствие" в преломленном виде 1-й части во 2-й, полемичность 2-й части сервантесовского романа по отношению к подложному "Дон Кихоту" Авельянеды, издания, интерпретации и т.д.) — одна из самых замечательных страниц. "Дон Кихот" переведен на многие языки. Среди переводчиков романа были Смоллетт, Флориан, Тик. Жуковский. Перевести его мечтал Тургенев. Одна из первых драматических переделок "Дон Кихота" принадлежала перу Кальдерона. Тайну притягательности для человечества сервантесовского образа пытались разгадать Шеллинг и Гегель, Тургенев и Достоевский, Гейне и Томас Манн, Унамуно и Ортега-и-Гассет. Герои многих великих романов, такие, как Пиквик, Тартарен из Тараскона, мадам Бовари, Том Сойер, Инсаров, князь Мышкин, обязаны своим рождением не только творческой воле своих создателей, но и цепкой памяти жанра, сохранившей идеи, мотивы и приемы, заложенные впервые Сервантесом в "Дон Кихоте". Роман вдохновил таких художников, как Хогарт, Ходовецкий, Гойя, Доре, Домье, Пикассо, таких композиторов, как Мендельсон, Рихард Штраус, Рубинштейн, Мануэль де Фалья.

Причина подобной популярности кроется в том, что, опровергая собственное мнение ("невозможно сочинить такую книгу, которая удовлетворила бы всех"), Сервантес создал произведение на все времена, все народы и все возрасты. Начиная с XIX столетия "Дон Кихот" живет "двойной" жизнью, для взрослого и детского читателя. Место романа Сервантеса в мировой

культуре и его действенность уникальны. По словам К. Н. Державина, "немногие из книг в своей истории поднялись до той степени художественной и идейной значимости, на которой снимается само понятие книга и рассказанное приобретает очертания доподлинной реальности" (50, 8). И таков "Дон Кихот". Попытаться пройти его дорогами, хотя бы некоторыми из них, — цель этой книги.





ЧАСТЬ I

УХОД АЛОНСО КИХАНО ДОБРОГО

ГЛАВА I

ОБИТАЛИЩЕ УНЫЛЫХ ЗВУКОВ

Читателей "Дон Кихота" всегда озадачивала одна его особенность. Сервантес крайне скупо описывает внешность своих героев, пейзажи и быт. О Рыцаре Печального Образа мы в лучшем случае узнаем, что люди, с которыми сводит его судьба, дивятся "длинной его шее, и тому, что он такой долговязый, и худобе и бледности его лица". Мы не ведаем, под какими именно деревьями устраиваются на ночлег герои, прислонившиеся "к стволу то ли бука, то ли пробкового дуба". И мы вынуждены смириться с тем, что так никогда и не узнаем, как был обставлен дом Диего де Миранды ("здесь автор подробно описывает дом донна Дьего, описывает все, чем обыкновенно бывает полон дом богатого дворянина-землевладельца, однако же переводчик этой истории почел за нужное опустить эти и прочие мелочи, ибо к главному предмету они никакого отношения не имеют..."). Тем не менее прав был Флобер,

отметивший: "Как зримы эти дороги Испании, нигде не описанные Сервантесом". Мы видим мир глазами Дон Кихота, для которого быт, пейзажи и интерьеры современной ему Испании не имели никакого значения. Он их не видит. При этом он в мельчайших деталях и подробностях описывает воображаемый быт — аксессуары дорогого его сердцу мира рыцарских романов: замка, занявшего место постоянного двора, или войска, материализовавшегося из облака пыли, поднятого овечьим стадом. Почему же тогда для каждого из нас (даже для тех, кто читал неиллюстрированного "Дон Кихота") сам Рыцарь Печального Образа, Санчо Панса, постоянные дворы Ламанчи, буковые рощи и горы Сьерра-Морены наделены чертами подлинной реальности? И Дон Кихота, и его оруженосца, и погонщиков со стадами кобылиц, баранов или быков мы видим совершенно отчетливо, каким-то ясным внутренним зрением. Не потому ли, что сам Сервантес увидел этот скрытый от него мир, "приветные долины, безоблачные небеса, журчащие ручьи", обостренным внутренним зрением, находясь в тюрьме, "местопребывании всякого рода помех, обители одних лишь унылых звуков"?

При скудности биографических данных о Сервантесе (почти полное отсутствие творческих автографов и частных писем, явная нехватка и иного рода документов) особенно ценны собственные его свидетельства. Однако что значит "engendr6 en una cárce1"? "Написал" в темнице, "начал писать" или только "задумал"? То, что Сервантес писал "Дон Кихота" в тюрьме, было известно современникам. Именно так они истолковали мельком брошенное замечание в Прологе либо имели более достоверные сведения. Автор подложного "Дон Кихота", скрывшийся под именем Алонсо Фернандеса де Авельянеды, играя двойным значением слова "yerros" — (1 — заблуждения, ошибки; 2 — грехи,

пороки), — злобно замечает, что погрешности романа Сервантеса вполне естественны, если помнить, что написан он был в атмосфере тюремных грехов, пропитавших и запятнавших его.

Один ли раз Испания давала возможность недавнему алжирскому пленнику, захваченному в плен пиратами и в течение пяти лет томившемуся в неволе, пополнить свои тюремные впечатления в последние годы XVI — первые годы XVII столетия? В какой из темниц, богатый выбор которых родина услужливо предложила своему великому сыну, писался "Дон Кихот"?

До сих пор не выяснено, два, три или даже четыре раза писатель попадал в тюрьму в тот период, когда он мог работать над романом, и какая из этих тюрем имеет большее право считаться "малой" родиной "Дон Кихота". Возможно, первый раз герой Лепанто, знаменитого морского сражения европейского флота с турками, величайшего из событий, "какие когда-либо происходили в век минувший и в век нынешний и вряд ли произойдут в век грядущий", геройски проявивший себя в алжирском плену, попал за решетку уже на родине, в небольшом городке Кастро дель Рио, в 1592 году, затем в Севилье, наверняка — в 1597-1598 и, весьма проблематично, — в 1602. По некоторым предположениям, Сервантес был также ненадолго посажен в тюрьму в ламанчском местечке Аргамасилья де Альба, однако эта гипотеза вряд ли состоятельна. Одним из аргументов ее приверженцев является первая фраза романа. То, что Сервантес отказывается "припоминать" название селения, в котором родился его безумный герой, истолковывается как нежелание упоминать место, где ему самому было нанесено оскорбление. Что же касается самого селения, то считать родиной Рыцаря Печального Образа Аргамасилью де Альба побуждали завершающие 1-ю часть романа пародийные сонеты и эпиграфы на смерть Дон Кихота, принадлежа-

щие перу Черномаза, Лизоблюда, Сумасброда, Зубоскала, Чернобеса и Тики-Така, академиков Аргамасильских. Между тем в первой фразе Сервантес употребил формулу, обычную для нотариальных документов того времени, и главное для произведений фольклора и к фольклору непосредственно примыкающих. Без каких-либо намеков на тайные причины своего "нежелания" Сервантес воспользовался этой же формулой в своем последнем романе "Странствия Персилеса и Сехизмунды": "...обращаюсь к прекрасным моим странникам, прибывшим по пути в одно не большое, но и не малое селение, коего название я сейчас уже не помню..." (3, 325).

Однако тюремное заключение в Кастро дель Рио и Севилье — реальность. После смерти отца Сервантес остался главой семьи, состоявшей из матери, жены, двух сестер и племянницы, без всяких средств к существованию. Он решает оставить Мадрид и в 1587 году едет в Севилью, где получает место комиссара по закупке провианта для Армады (пока еще не побежденной и только после краха иронически названной Непобедимой), тридцатитысячный экипаж которой готовился к морской экспедиции в Англию. Писатель был вынужден заниматься реквизицией продовольствия у обремененного поборами населения Андалусии. В "Новелле о беседе двух собак" он назовет комиссаров посредниками, "разрушающими государство". Но поскольку продовольствие по установленным ценам изымали не только в городских и сельских общинах, но и у крупных землевладельцев, монастырей и церквей, то Сервантес очень скоро нажил себе немало врагов. Не раз из-за своей несговорчивости он попадал в трудное положение. Хватало и охотников донести начальству о его финансовых затруднениях. В 1589 году его винули за плохое качество собранных двумя годами ранее сухарей и пшеницы. В 1590 году от него тре-



Портрет Сервантеса работы Хуана де Хуареги.
1606 г.

буют особого отчета о продовольствии, собранном им в течение всех трех предыдущих лет. В 1592 году Сальвадор де Торо обвиняет Николаса Бенито, подчиненного Сервантеса, в том, что он не заплатил ему за реквизированную пшеницу. Ответственность косвен-

ным образом падает на Сервантеса. В этом же году казначейский чиновник Сетина требует от него уплаты якобы недостающих семисот девяноста пяти реалов, и конфликт уладили поручители Сервантеса, поскольку сам он был неплатежеспособен.

Коррехидор Эсихи Франсиско Москосо обвинил Сервантеса в незаконной реквизиции пшеницы в Тебе и Эсихе и даже продаже ее на сторону. В результате 19 сентября 1592 года Сервантес оказался за решеткой в тюрьме города Кастро дель Рио. Не здесь ли был начат "Дон Кихот"? Может быть, не случайно в библиотеке ламанчского рыцаря отсутствуют книги, опубликованные после 1591 года? Однако это заключение было крайне непродолжительным. Еще одним аргументом в пользу "севильской" гипотезы служит упоминание поэмы "Слезы Анжелики" (1586) среди книг библиотеки Дон Кихота. О ее авторе, Луисе Бараона де Сото, умершем в 1595 году, священник, учинивший над библиотекой суд, говорит в прошедшем времени. К тому же в тюрьме столь небольшого городка, как Кастро дель Рио, писателю не пришлось бы жаловаться на "шум" и "всякого рода помехи". Между тем они ему запомнились, коль скоро он пишет о них в Прологе. Другое дело знаменитая Королевская тюрьма в Севилье.

Служба Сервантеса, унижительная, хлопотная и неприбыльная, продолжалась и после разгрома Непобедимой Армады у берегов Англии. Казначейские чиновники, привыкшие к злоупотреблениям, неоднократно пытались обнаружить их и у него. Назначение в 1594 году на место сборщика налоговых недоимок в Гранаде принесло ему новые неприятности. Поводом для заключения в 1597 году послужило банкротство севильского банкира Симона Фрейре де Лимы, которому Сервантес дал для перевода в Мадрид значительную часть собранных им средств: семь тысяч четыреста реалов. Писателю было приказано в течение двадцати дней

вернуть числившуюся за ним сумму. Хотя переданные им Симону Фрейре деньги удалось вернуть, наложив арест на имущество обанкротившегося банкира, Сервантеса все же посадили в тюрьму, обвинив в утаивании значительной суммы, якобы оставшейся у него после сбора недоимок.

После того как писателя выпустили, обвинение продолжало над ним висеть, и, по одной из версий, до недавнего времени бытовавшей в сервантесоведении, в 1602 году финансовым органам снова удалось на основании того же запутанного дела добиться заключения Сервантеса. Данные об этом заключении крайне ненадежны, неопределенны и сбивчивы. Для нас же существеннее другое. Многочисленные сторонники версии о первом севильском заключении как о времени начала работы над романом ссылаются на отсутствие в "пасторальном" отделе библиотеки Дон Кихота "Аркадии" Лопе де Веги, изданной в 1598 году, которую, при любом к ней отношении, писатель не должен был обойти вниманием. Гипотезу о втором севильском заключении как о времени зарождения замысла "Дон Кихота" пришлось бы отвергнуть даже в том случае, если бы сам по себе факт заключения подтвердился. К середине 1604 года роман был уже завершен. Если предположить, что он был начат в 1602 году, то получается, что Сервантес работал над ним примерно полтора года. Как объем произведения, так и чрезвычайная занятость Сервантеса в это время (переезд из Севильи в Вальядолид, куда была переведена столица, заботы о многочисленных домочадцах, разного рода дела, которыми неимущему писателю приходилось заниматься) заставляют сомневаться в том, что весь роман был написан в эти годы.

Среди большого числа документов, впервые обнародованных Астраной Марином в семитомной "Героической, достойной подражания жизни Мигеля де Сер-

вантеса Сааведры", изданной в 1948—1958 годах, многие относятся к севильскому периоду жизни писателя. Среди них скромная запись о крещении некой Марии, дочери Бартоломе де Ухена и Анны де ла Пена, обнаруженная Астраной Марином в приходском архиве Эскивиаса, родном городе жены Сервантеса. Поскольку Сервантес значится крестным отцом, он никак не мог в это самое время отбывать второй срок в Королевской тюрьме в Севилье.

Стараниями того же Астраны Марина прояснились многие обстоятельства и так называемого первого, почти наверняка единственного, севильского заключения писателя. В частности, мы имеем документ, подтверждающий невиновность Сервантеса, обвиненного в утаивании части собранных им недоимок. Недоразумение, стоившее писателю многих месяцев тюрьмы, вышло из-за ошибок в расчете. Ввиду обвинений, возводимых на незадачливого сборщика налоговых недоимок, из Мадрида пришло высочайшее распоряжение, подписанное королем 6 сентября 1597 года: "Повелеваю, чтобы под залог, долженствующий быть взысканным с поручителя, дона Франсиско Суареса Гаско, Мигель де Сервантес в двадцатидневный срок предстал в столице для отчета и внес числящуюся за ним сумму; в случае, если данный залог не будет оставлен, он должен быть задержан и за его счет под надежной охраной доставлен в столицу". Судья Гаспар де Вальехо более чем странно отнесся к этому распоряжению. Сервантеса посадили в Королевскую тюрьму в Севилье за сокрытие двух с половиной миллионов мараведи, т.е. всей суммы, которую в течение долгого времени собирал Сервантес и по которой у него уже не было задолженностей. Так или иначе, распоряжение Филиппа II было нарушено, и в начале октября писатель оказался за решеткой.

В Королевской тюрьме в Севилье в это время содержалось от пятисот до тысячи заключенных. Один из современников Сервантеса так охарактеризовал знаменитую тюрьму: "Словесные перепалки между многочисленными заключенными, отвратительными и оборванными, вонь, суматоха и гвалт — все это более всего напоминает земной ад". В тюрьме обычными явлениями были кражи, поножовщина и даже убийства. У вновь прибывших, которые отказывались вносить "вступительный взнос", отнимали все самое ценное. Устройство тюрьмы чем-то напоминало "круги" дантевского "Ада". Например, именитые заключенные помещались в Старой Галерее. Иерархия преступлений также принималась во внимание: *Новая Галерея* предназначалась для каторжников, приговоренных к галерам; отдельно помещались богохульники; а в *Лабиринт* попадали те, кого обвиняли в нескольких преступлениях сразу.

Оказавшись за решеткой, Сервантес тут же написал Филиппу II жалобу на Гаспара де Вальехо. 1 декабря из Мадрида было послано новое высочайшее распоряжение, подписанное королем. Из него следовало, что, коль скоро за Сервантесом никаких иных преступлений, кроме не сданных им семидесяти девяти тысяч восьмисот четырех мараведи, не числится, он должен быть немедленно освобожден и отправлен для отчета в столицу. Между тем невзлюбивший писателя Гаспар де Вальехо и на этот раз не повиновался, и Сервантес был выпущен из тюрьмы лишь в конце апреля.

При всех тяготах и унижениях и несмотря на "шум" и "помехи", столь колоритная тюрьма дала Сервантесу "свободу", досуг, необходимый для творческого труда. Более полугода "оседлой" жизни позволили Сервантесу, которому в ту пору исполнилось пятьдесят лет, отрешиться от каждодневных забот и вновь осознать себя писателем.

Вероятно, именно в это время были написаны первые главы романа (с 1-й по 6-ю), достаточно цельные, законченные и по фабуле, и по тональности, главы, повествующие о 1-м выезде героя. На принципиальных отличиях 1-го выезда от 2-го мы ниже специально остановимся. В дальнейшем, раздвигая границы повествования, превратив "назидательную" новеллу в обширный роман, Сервантес включил сюда и написанные еще в 1588 году новеллы "Пленник" и "Безрассудно-любопытный", имевшие первоначально самостоятельный характер, а также стихи, созданные ранее, однако не принесшие ему славы поэта, такие, как датируемая 1596 годом "Песнь отчаянья" — известная читателям как песнь влюбленного пастуха Хризостома в XIV главе 1-й части.

Роман был завершен в Вальядолиде. Впрочем, часть глав могла быть написана в Толедо. В IX главе сообщается, что продолжение романа, оборванного на поединке Дон Кихота с бискайцем, было найдено рассказчиком в Толедо, на улице Алькала. Не исключено, что Сервантес приехал в Толедо, захватив с собой рукопись первых глав "Дон Кихота", о которых так или иначе стало известно толедцам и оказавшемуся там в то же время Лоне де Веге. Сервантесоведов давно смущает упоминание романа во вступительных стихах к "Плутовке Хустине" толедского врача Лопеса де Убеды, изданной в 1604 году, и выпад против Сервантеса и "Дон Кихота" в датированном тем же годом интереснейшем письме Лопе де Веги, заслуживающем особого разговора. На этом основании строили гипотезу о существовании предшествующих 1605 году изданий сервантесовского романа.

ГЛАВА II

«ДОН КИХОТ» ОТ СЕРВАНТЕСА

"Случайно взгляд его уперся в зеркало, низко висевшее над столом. Это было дешевое зеркало, изготовленное не из стекла, а из полированной жести, треугольное, с широким верхом и книзу заостренное, в раме из красного дерева. Сервантес всмотрелся в себя. Силы небесные, так вот он каков! Давно ли еще золотились его бородка и длинные ниспадающие усы? Теперь они стали тускло-серебряными. А эти длинные, глубокие, вялые складки подле носа. Рот... Он любовался на свои зубы. Хорошо, если оставалось восемь или десять, да и те не желали встречаться попарно при жевании, каждый предпочитал горделивое одиночество. О прежнем напоминали одни лишь глаза, в которых еще ютилась упрямая жизнь. Но остальное... Отражение в скверном зеркале к тому же еще чересчур удлинилось — жалостно и смехотворно. Он уже много месяцев не видел своего лица и теперь обретал меланхолическое удовольствие в его изучении. Так вот что оставила ему жизнь! Почти бессознательно начал он чертить, рисовать. Он неуверенно зарисовывал себя самого на канцелярском листе. Он набросал свое лицо, худое и угловатое, преувеличенно длинное и непомерно горбоносое". Так представляет себе зарождение романа замечательный немецкий писатель Бруно Франк в своей романизованной биографии Сервантеса. Вместо прошения на имя Президента Королевской Высшей счетной палаты Сервантес запечатлел на бумаге свой облик. "Хорошо бы изобразить себя на муле, — продолжал фантазировать Бруно Франк, — выезжающим каменистой дорогой на проклятую службу, с зажатым под локтем жезлом. Он нарисовал и это.



Мельницы Ламанчи, сохранившиеся
со времен Сервантеса

Ему понравилось. Получился, правда, не правительственный сытый мул с огненными глазами. Получился убогий, истощенный лошадиный скелет. На скелете царственно высилось тощее тело всадника, уныло свесив нескончаемые ноги. Посох, зажатый под локтем, изобразил он не с округленным увенчивающим набалдашником, но заострил и выбросил его вперед, как копьё. К копыю и остальное вооружение. Он украсил себя родом панциря и шлемоподобным сооружением без забрала" (142, 233—234). Вспомнив свои мытарства, разочарования, неосуществленные надежды, никому не нужные высокие представления о предназначении человека, он с головой ушел в романную биографию своего "безобразного и нескладного сына".

При скудности подлинно биографических данных слишком велико искушение строить гипотезу о политических, этических и эстетических взглядах Сервантеса на основании речей его героя, искать намеки на его жизненный путь в злоключениях Дон Кихота и даже видеть особенности его внешности в описаниях Рыцаря Печального Образа. На поиск черт, сближающих автора и его героя, читателей провоцировал сам Сервантес, лукаво заявивший в Прологе: "Но отменить закон природы, согласно которому всякое живое существо порождает себе подобное, не в моей власти. А когда так, то что же иное мог породить бесплодный мой и неразвитый ум, если не повесть о костлявом, тощем и взбалмошном сыне, полном самых неожиданных мыслей, доселе никому не приходивших в голову..."

Параллель между "отцом" и "сыном" особенно настойчиво проводилась в XIX веке. Э. Шаль, например, утверждал, что Сервантес, размышляя о своей жизни, казавшейся ему сном, высмеял самого себя, свой героизм и свою гордыню. Высмеял свою страну, ее нищих и ленивых идальго, ее авантюрный дух. "Дон Кихот", считает он, — это лукавая автобиография, исповедь, монолог. Поэтому жизнь Сервантеса можно объяснить его книгами, а его книги — судьбой автора.

В XX веке Э. Шалю вторит Р. Рохас. "Дон Кихот" — это автобиография, история благородного человека, истоптанного свиньями, посаженного в клетку стражниками и осмеянного бакалаврами и трактирщиками. Вполне уместны приводимые знаменитым аргентинским писателем и ученым факты биографии Сервантеса: неблагодарность властей по отношению к герою Лепанто и алжирскому узнику, тюремные заключения, отказ в ответ на прошение Сервантеса о назначении его на какую-нибудь должность в Америке и т.д. Вспом-

ним, какой иронией проникнут панегирик властям, проявляющим неустанную заботу об инвалидах и ветеранах войны, вложенный "одноруким мудрецом" Сервантесом в уста Дон Кихота: "...если старость застигнет вас на этом благородном поприще, то, хотя бы вы были изранены, изувечены и хромы, все равно это будет почтенная старость, и даже бедность вас не унижит, тем более что теперь уже принимаются меры, чтобы старые и увечные воины получали помощь и содержание, ибо нехорошо поступать с ними, как обыкновенно поступают с неграми: когда негры состарятся и не могут уже более служить, господа дают им вольную и отпускают и, под видом вольноотпущенников выгоняя из дому, на самом деле отдают в рабство голоду, от которого никто, кроме смерти, освободить их не властен" (2, XXIV)¹.

Совпадений, действительно, довольно много². Сервантес и его герой — ровесники. Если возраст Алонсо Кихано приближался к пятидесяти годам, когда он решил стать странствующим рыцарем, то писателю было около пятидесяти, когда он придумал своего героя. Оба они — обедневшие идальго. Однако главное — роднящие их гуманистические идеалы и горькая судьба. По-видимому, есть доля истины в том, что Сервантес создал своего героя, "беззлобно подшучивая над собой" (Х. Л. Борхес). И все же, как ни горька была судьба автора и героя, Дон Кихоту его любовь к людям позволила после всех мытарств высказать им свою искреннюю привязанность, а Сервантесу — написать роман, проникнутый верой в людей и любовью к ним.

Даже если не поддаваться искушению видеть в "Дон Кихоте" духовную автобиографию Сервантеса, нельзя не признать, что биографический элемент в романе весьма силен. Первые слова "Дон Кихота" — "В некоем селе ламанчском..." — строка из романса, а

не намек на конкретное село, вызывающее у автора неприятные воспоминания. И все же родился Рыцарь Печального Образа не только в Королевской тюрьме в Севилье и не только в мадридской типографии, но и в ламанчском местечке Эскивиас, на родине жены писателя, и путь к нему лежал по тем же дорогам Ламанчи, по которым странствовал его герой. Здесь весной 1587 года он слышал историю некоего Алонсо Кихады, дальнего родственника своей жены, жившего в начале XVI века. Всю жизнь этот доверчивый почитатель рыцарских романов искренне верил в доподлинность всего изложенного их авторами. Натяжкой было пытаться видеть в нем прототипа сервантесовского героя. Но столь же неразумно преуменьшать значение этих рассказов, равно как и упоминание в приходском архиве Эскивиаса священника Перо Переса, морисков Рикоте, семьи Карраско и некоторых других фамилий, встречающихся также и в "Дон Кихоте". В сочетании эти достаточно распространенные в Испании фамилии, которые в романе Сервантеса носят односельчане ламанчского рыцаря, дают весьма красноречивую картину.

В уста пленника, героя вставной новеллы, писатель вложил хлесткую характеристику Гассан-паши, правителя Алжира: "Каждый день он кого-нибудь вешал, другого сажал на кол, третьему отрезал уши, и все по самому ничтожному поводу, а то и без всякого повода, так что сами турки понимали, что это жестокость ради жестокости и что он человеконенавистник по своей природе" (1, XL). Биографические мотивы в романе тяготеют в основном к двум линиям в жизни Сервантеса, условно говоря, линиям Марса и Аполлона. Не случайно не только в "Дон Кихоте", но и во всех произведениях Сервантес наиболее часто упоминает Магомета, Александра Македонского, Карла V, Овидия, Вергилия, Лопе де Вегу, Катона, Сиды, Дон



Дом Алонсо Кихады де Саласар в Эскивиасе

Хуана Австрийского. В "Дон Кихоте" современники без труда узнавали в облике его персонажей черты реальных людей, прежде всего литераторов, таких, как Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Хуан де ла Куэва, Суарес де Фигероа.

Намного опережая свое время, Сервантес использует среди других новаторских литературных приемов прямые рассуждения персонажей романа, якобы находящихся с ним в личном знакомстве, о нем самом или о его произведениях. Так, мы узнаем, что с давних пор в большой дружбе с автором священник Перо Перес, сосед Дон Кихота, который предлагает спасти от гибели сервантесовскую "Галатею". Когда хозяин постоянного двора подарил священнику рукопись, в которой к известной ему "Повести о безрассудно-любопытном" была приплетена сервантесовская "Повесть о Ринконете



Герб дома Алонсо Кихады

и Кортадильо", тот рассудил, что автор повестей, видимо, один и тот же, и коль скоро одна хороша, то и другая должна быть недурна. Не забывает Сервантес сказать доброе слово и о своей "Нумансии". А о том, как мужественно держался он в алжирской неволе, мы узнаем из рассказа пленника: "Единственно, с кем он хорошо обходился, это с одним испанским солдатом, неким Сааведра, — тот проделывал такие вещи, что турки долго его не забудут, и все для того, чтобы вырваться на свободу, однако ж хозяин мой ни разу сам его не ударил, не приказал избить его и не сказал ему худого слова, а между тем мы боялись, что нашего товарища за самую невинную из его проделок посадят на кол, да он и сам не раз этого опасался. И если б мне позволило время, я бы вам кое-что рассказал о подвигах этого солдата, и рассказ о них показался бы

вам гораздо более занимательным и удивления достойным, нежели моя история" (1, XL).

В Прологе Сервантес заявляет о себе всего лишь как об отчине Дон Кихота, не обязанном, следовательно, подобно отцу, не замечать недостатков сына, а в самих недостатках находить нечто остроумное и привлекательное. Однако читатель ни в Прологе, ни в первых главах не узнает, кто же является отцом. И лишь в конце VIII главы нам становится известно о существовании *первого летописца истории*, обрывающего повествование во время поединка Дон Кихота с бискайцем, и о *втором его биографе*, отправившемся на поиски продолжения, которое, как он надеялся, сохранилось в архивах или письменных столах ламанчских писателей. И наконец в IX главе рассказчик или второй биограф случайно обнаруживает на улице Алькала в Толедо у мальчика, продававшего торговцу шелком тетради и старую бумагу, рукопись под названием "История Дон Кихота Ламанчского, написанная Сидом Ахметом бен-Иныхали".

ГЛАВА III

ОТЕЦ И ОТЧИМ ДОН КИХОТА

Ирония многослойна. Горький слой причастности автора, как бы уклоняющегося от отцовства, к судьбе сына едва ли не самый заметный. Мог ли Сервантес не сознавать, что жизнь (или житие, согласно М. де Унамуно) Алонсо Кихано Доброго слишком напоминает его собственную биографию, биографию гуманиста, воина, не умевшего подстраиваться под житейское кредо окружающих, стремившегося "всем делать добро и

никому не делать зла" и в награду получавшего на-смешки меценатов, презрение собратьев по перу, шелчки по служебной линии и кусок черствого хлеба в старости? Возможно, это одна из причин, не сугубо эстетическая, обращения Сервантеса к "услугам" подложного автора, некоего Сида Ахмета бен-Инхали. Отказавшись от отцовства, он воспользовался преимуществами своей отстраненности от романа и вложил в уста его "отца", мудрого мавра, все свои самые сокровенные мысли. Кстати говоря, еще в 1835 году Фермин Кабальеро подметил, что имя "отца" является почти полной анаграммой имени "отчима", если, конечно, следовать законам арабской графики и записать их, пропуская гласные: C d m t B n n g l (Cide Hamete Benengeli) — M g l d C r b / v / n t s (Miguel de Cervantes).

Повествование от имени подложного автора нередко "арабского" происхождения — это достаточно распространенный литературный прием, Сервантесом используемый и одновременно пародируемый. Так, в библиотеке Дон Кихота был рыцарский роман под названием "Летопись деяний Леполемо, прозванного Рыцарем Креста, сына императора германского, написанная на арабском языке и переведенная на испанский" (1521). Нельзя не вспомнить также изданную в 1595 году знаменитую книгу "История о раздорах Сегри и Абенсеррахов, мавританских рыцарей из Гранады... Повесть заново извлечена из одной арабской книги, написанной очевидцем событий, мавром из Гранады по имени Абен Хамин, и излагает события с основания города. Переведена на кастильский язык Хинесом Пересом де Итой, жителем города Мурсии".

Более того, не довольствуясь введением подложного автора, Сервантес применил сложную систему кривых зеркал, так восхищавшую романтиков и писателей начала XX века. Свидетелями подвигов

Дон Кихота были его земляки, ламанчцы. Сид Ахмет собрал воедино и литературно оформил эти доподлин-ные истории, хотя, как замечает переводчик его рома-на на испанский язык, беспристрастность историка ему подчас изменяла, а кое-когда он принимал за под-линными кем-то сочиненные, явно апокрифические вкрапления. Сам же переводчик, толедский мориск, обещавший переводить слово в слово, "ничего не про-пуская и не прибавляя от себя", не только дает иногда пояснения к тексту, но и в отдельных случаях втор-гается в него, кое-что опуская, а в чем-то и полемизи-руя с Сидом Ахметом. Рассказчик же, старающийся соблюсти объективность, вступает в прямой контакт с читателем. Более того, сам Дон Кихот как бы "под-сказывает" будущему историку стилистику его, Рыца-ря Печального Образа, жизнеописания: "Златокудрый Феб только еще распускал по лицу широкой и простор-ной земли светлые нити своих роскошных волос, а пестрые птички нежной и сладкой гармонией арфопо-добных своих голосов только еще встречали румяную Аврору, покинувшую мягкое ложе ревнивого супруга, распахнувшую врата и окна ламанчского горизонта и обратившую взор на смертных, когда славный рыцарь Дон Кихот Ламанчский презрел негу пуховиков и, вскочив на славного своего коня Росинанта, пустился в путь по древней и знаменитой Монтельской равни-не" (1, II). Несколько забегаая вперед, напомним, что и сами читатели приобретают во 2-й части романа неко-торые полномочия, когда герои то и дело встречаются с людьми, читавшими 1-ю часть, и узнают о том впе-чатлении, которое производит роман об их подвигах. На этой любопытнейшей игре, сложных взаимоотно-шениях рассказчика, автора и переводчика, стоит остановиться подробнее.

С появлением в 9-й главе подложного автора форма романа изменилась: в ней появилась масса новых от-

тенков. Для сервантесовского замысла это давало немало преимуществ, открывало новые возможности для раскрытия мировидения автора, характеристики персонажей, создания все новых комических эффектов. Прикрываясь игрой между автором, переводчиком и рассказчиком, Сервантес нередко проповедует свои эстетические взгляды: "Вообще говоря, Сид Ахмет бен-Инхали повествователь чрезвычайно любознательный и во всех отношениях добросовестный: это явствует из того, что все, о чем мы здесь сообщаем, даже низменное и ничтожное, не пожелал он обойти молчанием, и с него не худо бы взять пример историкам солидным, чей слишком беглый и чересчур сжатый рассказ о событиях течет у нас по усам, а в рот не попадает и которые то ли по собственной небрежности, то ли из коварных побуждений, то ли по своему невежеству оставляют самую суть на дне чернильницы" (1, XVI). Любопытно, что к вопросу о правах и обязанностях "историка" и "сочинителя" Сервантес вернулся в своем последнем, "высоком", романе, любимом своем детище, но на этот раз уже с позиций "сочинителя": "...не все, что происходит в жизни, достойно описания, иное, без малейшего ущерба для повести, можно и опустить; есть такие деяния, о которых по причине необыкновенного их величия должно умалчивать, есть и такие, которые по причине крайней своей низости также не подлежат оглашению, ибо это лишь историк обладает тем преимуществом, что, о чем бы он ни писал, все сохраняет у него отпечаток подлинности; сочинитель же таким преимуществом не обладает: ему надлежит излагать события точно, занимательно и правдоподобно, — с тем чтобы, вопреки и наперекор лжи, коренящейся в самом замысле и нарушающей его стройность, возникла истинная гармония" (3, 325).

После эпизода в пещере Монтесиноса Сервантес заставляет читателя усомниться в правдоподобии

рассказанной ему истории, введя в текст "примечание на полях" озадаченного Сида Ахмета, которое добросовестный переводчик счел необходимым сохранить в своем переводе: "Я не могу взять в толк и заставить себя поверить, что с доблестным Дон Кихотом все именно так и происходило, как о том в предыдущей главе повествуется, и вот почему: все приключения, случавшиеся с ним до сих пор, были вероятны и правдоподобны, но приключение в пещере в высшей степени несообразно, и у меня нет никаких оснований признать его искренность" (2, XXIV).

Сервантес использует различные возможности, чтобы показать дистанцию между рассказчиком, автором и переводчиком, разницу между их позициями. Иногда он прибегает к прямым цитатам из рукописи "первого летописца". Во 2-й части, например, приводится следующее "мусульманское" вкрапление: «„Благословен всемогущий аллах!“ — восклицает Ахмет бен-Инхали в начале этой восьмой главы. "Благословен аллах!" — троекратно повторяет он; произносит же он эти благословения, мол, потому, что Дон Кихот и Санчо далеко уже выехали за деревню и что читатели приятной этой истории могут считать, что с этого самого мгновения начнутся деяния Дон Кихота и прибаутки его оруженосца..."» (2, VIII). Иногда рассказчик сетует на недостаточную точность у Сида Ахмета, особенно в отношении растений и животных. Так, в знаменитом эпизоде с заколдованной Дульсинеей Санчо "увидел, что из Тобосо навстречу ему едут три крестьянки не то на ослах, не то на ослицах, — автор этого не разъясняет, однако же, вернее всего, то были ослицы, обыкновенно заменяющие сельчанкам верховых лошадей..." (2, X). Сервантес намекает, что Дон Кихот в ярости не очень стесняется в выражениях, однако то ли автор, то ли рассказчик смягчают обороты его речи из соображений благопристойности.

Определенные права даются и переводчику-мориску. Иногда он поясняет не очень понятные, с его точки зрения, пассажи в рукописи Сида Ахмета, как, например, его восклицание "Клянусь как христианин-католик". Если автор подозревал апокрифичность эпизода в пещере Монтесиноса, то переводчик сомневается относительно беседы, которую вели между собой Санчо и его супруга Тереса Панса, считает ее вымышленной, ибо Санчо изъясняется таким слогом, какого нельзя было ожидать от ограниченного его ума, и рассуждает о таких тонкостях, которые не могли быть ему известны. Переводчик, в целом, достаточно буквалистичный, иногда позволяет себе вольности, как, например, в описании дома Диго де Миранды он опускает излишние, с его точки зрения, подробности.

Наконец, у читателя может сложиться впечатление, что и рассказчик в какой-то мере вторгается в текст, коль скоро вначале (1, IX) он узнает от него, что Санчо встречается на страницах этой истории под двумя прозвищами: Панса и Санкас, а затем ни разу второго из них в романе не обнаруживает. Естественно предположить, что рассказчик, не оговаривая этого, вносит в текст какие-то изменения.

Чего же достигает Сервантес, применяя подобную своеобразнейшую, как бы запутывающую читателя, искуснейшую и на первый взгляд чересчур искусственную систему? Не будет ли читатель обескуражен и удручен, узнав, что столь натуральные диалоги между Дон Кихотом и Санчо являются переводом с испанского на арабский, а затем с арабского на испанский? Прежде всего, как это ни парадоксально, читатель с большим доверием относится к повествованию, коль скоро оно не чересчур жестко контролируется единовластным сочинителем.

Игра на вымышленном авторе и известной отстраненности писателя от собственного творения давала и

некоторые иные преимущества. Иногда Сервантес говорит от имени вымышленного автора то, что по разным причинам он не хотел бы говорить от своего. Мы узнаем, например, что Сид Ахмет бен-Инхали стоит на том, что у герцогской четы "не все дома", коль скоро они так усердно измывались над ламанчским рыцарем и его оруженосцем. Не случайно, знакомя читателя с вымышленным автором, Сервантес пишет: "Я знаю, что в этой истории вы найдете все, что только от занимательного чтения можно требовать; в изъянах же ее, буде таковые обнаружатся, повинен, на мой взгляд, собака-автор, но отнюдь не самый предмет. Итак, если верить переводу (значит, и ему, т.е. переводчику-мориску, не во всем можно верить. — В. Б.), вот с чего начинается вторая ее часть" (1, IX). Понимать эти слова надо, конечно же, не буквально. Сервантес вводит их, чтобы обезопасить себя от возможных цензурных нападков. И акцент на развлекательности романа, и "мавританская вуаль" сыграли не последнюю роль в том, что инквизиционная цензура была не слишком придирчива.

ГЛАВА IV

НАЗИДАТЕЛЬНАЯ НОВЕЛЛА О ДОН КИХОТЕ

Настолько органичным для истории человеческого духа стал образ Дон Кихота, что мы редко отдаем себе отчет в том, что он, в отличие от других образов, вошедших в золотой фонд мировой культуры, таких, как Прометей, Медея, Фауст или Дон Жуан, не существовал в фольклорной или литературной традиции, а был создан фантазией Сервантеса. Другое дело, что и

он возник не на пустом месте. Литературные источники есть у романа, прототипы, реальные или вымышленные, есть и у Рыцаря Печального Образа.

Как показал замечательный испанский филолог Р. Менендес Пидаль, истоки образа Дон Кихота, и прежде всего первого выезда героя, лежат в анонимной, грубо бурлескной "Интермедии о романсах", напечатанной в "Третьей части комедий Лопе де Веги и других авторов", изданной в Валенсии в 1611 или 1612 году. Некий Бартоло, помешавшийся на чтении романсов, покинув молодую жену, отправляется в путь вместе со своим односельчанином Бандуррьо, дабы на корабле Непобедимой Армады совершить подвиги в Англии. Взирая на окружающий его мир сквозь призму романсов, которые он непрестанно цитирует, Бартоло принимает пастуха и пастушку за мавра Альморади и его пленницу и вступает за честь последней. Пастух, отняв у него копье, избивает его. Подвиги новоиспеченного героя романсов заканчиваются дома, в постели, куда его укладывают домочадцы и друзья. Черты сходства между Интермедией и первыми пятью главами "Дон Кихота" таковы, что почти исключают случайное совпадение. Помимо прочего, ламанчский рыцарь не только, подобно Бартоло, принимает себя за героя романсов (и в этих пяти главах главным образом за героя романсов, а не рыцарских романов), но в основном одного и того же романса — о маркизе Мантуанском. Считая себя героем этого романса, влюбленным Балдуином, который, раненный, лежит в глухом лесу, он бредит теми же строками из этого романса, что и Бартоло:

О приди, моя сеньора,
Разделить мою печаль!
Или ты о ней не знаешь,
Иль тебе меня не жаль?

(Пер. М. Лозинского)

Ни у кого из сервантесоведов не возникает сомнения в том, что между "Интермедией о романсах" и "Дон Кихотом" имеется генетическая связь. Другое дело, что чему предшествовало. Казалось бы, бесхитростная Интермедия написана по мотивам сервантесовского романа, как и немалое число иных прозаических, драматургических и стихотворных произведений в Испании XVII века. По одной из версий, ее автором был сам Сервантес. Однако убедительнее гипотеза Менендеса Пидалья. Основываясь на стремлении героя сражаться против англичан, он относит ее написание к 1590 или 1591 году. Главным же аргументам служит существенное отличие 1-го выезда Дон Кихота от 2-го и очевидная связь 1-го выезда с Интермедией, для которого она могла послужить исходной ситуацией. Ее стимулирующее воздействие, ничтожное для сервантесовского замысла в целом и все же существенное на первых порах, привело к тому, что вначале на первый план выходит "романсовая" линия. Сервантес был искренним почитателем этого своеобразнейшего проявления национального гения испанцев. Только сильным непосредственным впечатлением (от которого Сервантес, впрочем, вскоре избавился) можно объяснить то, что Дон Кихот, сходящий с ума от чтения рыцарских романов, в первых главах постоянно цитирует не столько их, сколько романсы. И это при том, что ни одного из популярнейших в Испании той поры сборников романсов в библиотеке ламанчского рыцаря не оказалось. Прием пародирования романсов проник, таким образом, в роман "контрабандой" и очень скоро был вытеснен разрастающимся и углубляющимся сервантесовским замыслом. "Интермедия о романсах", с ее натуралистичностью и грубым комизмом, подсказала Сервантесу лишь чисто внешние подробности повествования. На связь с нею в дальнейшем нет и намека.

Грандиозный роман Сервантеса, энциклопедия испанской жизни и образ, волнующий всех людей во все времена, с одной стороны, и более чем скромное произведение-однодневка, цель которого — развенчание распространенного порока, с другой — что между ними общего? И общего действительно ничего нет, если не считать того, что Интермедия подсказала саму идею конфликта человека, лишенного "такта действительности" (Белинский), с этой действительностью. Однако, не говоря уже о том, что в развитии замысла для читателя все явственнее проступают благородство помыслов и пламенная душа героя, уже история первого выезда Дон Кихота неизмеримо глубже однообразных злоключений Бартоло, да и комизм уже первых глав романа совсем иной природы.

В связи с "Интермедией о романах" возникает другая, более важная тема: Сервантес и Лопе де Вега. Лопе де Вега как возможный прототип Дон Кихота. Имеется немало оснований считать "Интермедию о романах" сатирой на Лопе де Вегу. Едва женившись на Изабеле де Урбина, Лопе покинул ее, отправился в Лиссабон и отплыл в Англию на корабле Непобедимой Армады "Сан Хуан". Авантюрная канва его биографии, равно как и особая приверженность романсам, вызывали немало язвительных откликов в испанской литературе той поры. Часть из них приписывается перу Сервантеса. Косвенным образом пародийная подоплека "Интермедии" сказывалась на сервантесовском замысле, при натянутых, а затем и враждебных отношениях, которые сложились между двумя гениями испанской литературы к рубежу XVI—XVII веков. Данная ассоциация была на руку Сервантесу, даже если она и не входила в его планы.

Ни разница в возрасте (примерно в одно поколение: Сервантес родился в 1547-м, Лопе — в 1562 году), ни абсолютно различный жизненный опыт, ни во многом

противоположные взгляды на искусство не помешали двум величайшим писателям Испании некоторое время находиться в дружбе. Сервантес надеялся на радушие сограждан, помнивших о его мытарствах на чужбине и проявленную при этом стойкость, — и на благосклонность публики к его стихотворным и драматическим сочинениям. Лопе де Вега, подававший блестящие надежды юноша, почитал собрата по перу, романтическая биография которого обладала в его глазах бесспорной ценностью. Затем один из них, вынужденный на многие годы уйти в тень, стал строже относиться к нравственным принципам своего недавнего юного друга и к его драматургии, завоевавшей всенародное признание вопреки, с точки зрения Сервантеса, здравому смыслу и эстетическому вкусу. Другой стал несколько мнительным, что было вызвано положением первого драматурга Испании, личная жизнь которого является предметом всеобщего обсуждения, а успехи вызывают зависть.

Сервантес был дружен с семьей мадридского актера и антрепренера Херонимо Веласкеса и не мог остаться безучастным к скандалу, вызванному оскорбительными сатирическими куплетами Лопе в адрес своей бывшей возлюбленной Елены Осорьо, дочери Херонимо Веласкеса, и ее родителей. Вполне возможно, что это стало причиной разрыва. Любопытно, что мать Елены называла Лопе Рыцарем Пламенного Меча (одно из прозвищ Амадиса Гэльского), и Сервантесу это не могло не быть известно.

Несомненно, что в "Дон Кихоте" содержатся выпады против самого Лопе де Вега, намеки на недостатки его произведений, критика его драматургических принципов. Уже в Прологе, говоря о писателях, обильно уснащающих свои сочинения хвалебными вступительными сонетами, изречениями мыслителей прошлого и настоящего, многочисленными ссылками

на авторитеты и длинными списками имен, Сервантес главным образом имел в виду Лопе де Вегу и такие его поэмы, как "Святой Исидор" (1599), "Красота Анжелики" (1602), роман "Странник в своем отечестве" (1603). Лопе действительно грешил в эти годы внешней ученостью изложения и академической схоластикой.

Не прошла не замеченной первыми читателями "Дон Кихота" и критика принципов "нового искусства" комедии, выдвинутых Лопе и блестяще им же реализованных. Сервантес, основывавший свои пьесы на классических принципах и болезненно переживавший неуспех своих комедий, вложил в уста каноника следующую филиппику, в которой осуждаются нововведения Лопе, ориентированные на вкусы и возможности современного зрителя: "В них нет ни складу ни ладу, а между тем чернь смотрит их с удовольствием, одобряет их и признает за хорошие, хотя они отнюдь не заслуживают подобной оценки; авторы, которые их сочиняют, и актеры, которые их представляют, говорят, что иными они и не должны быть, ибо чернь любит-де их такими, каковы они есть, а те, в которых есть связь и в которых действие развивается, как того требует искусство, удовлетворяют, мол, двух-трех знатоков, всем же остальным их мастерство — не в коня корм..." (1, XLVIII). Вряд ли стоит приписывать подобный взгляд самому Сервантесу, однако в какой-то мере его точка зрения здесь отражена.

И в пародийных вступительных стихотворениях к "Дон Кихоту" современники усмотрели намеки на Лопе де Вегу и даже на Тирсо де Молину, его верного оруженосца. Эти реальные намеки и ассоциации приводили подчас сервантесоведов к далеко идущим выводам. В Дон Кихоте видели сатиру на Лопе, в Санчо — на Тирсо де Молину, а в Дульсинея —



Титульный лист рыцарского романа
из библиотеки Дон Кихота

на возлюбленную Лопе Микаэлу де Лухан. Особенно настойчиво эту версию развивал Х. С. П. Лопес Навио³. То, что "Дон Кихот", по авторскому признанию, представляет собой пародию на рыцарские романы, осмыслялось как скрытый намек на ту роль, которую сыграли в творчестве Лопе де Веги романсы. Лопе действительно нередко писал комедии на сюжеты, почерпнутые из Романсеро, источника, питавшего испанскую литературу не только Золотого века, но и последующих эпох. Однако нет никаких оснований



Libro del muy esforçado
Cavallero Palmerin de Inglaterra hijo del Rey de
Castilla: y de las grandes aventuras: y de Florentin de
su hermano: con algunas del Principe Florentin
hijo de Dalmatou Impreso Año. M. D. xliij

Титульный лист рыцарского романа
из библиотеки Дон Кихота

думать, что Сервантес увидел в его пьесах более опасные попытки вдохнуть новую жизнь в рыцарство, чем собственно рыцарские романы, и направил острие своей критики против этих комедий.

Внешность Лопе, известная нам по описаниям современников, и особенно его портрет, принадлежащий перу Пачеко, прямо соотносилась с внешностью Рыцаря Печального Образа, воссоздаваемой по скудным данным, почерпнутым из романа. Не последнюю роль в концепции Лопеса Навио играет параллель Дульси-

нея — Люсинда (Микаэла де Лухан). Многочисленные любовные увлечения "чудища природы" давали обильную пищу для пересудов его недоброжелателям. Муж Микаэлы де Лухан, посредственный актер, уехал в Америку, и она была четырнадцать лет, с 1596 по 1610 год, возлюбленной Лопе. Если верить одному из посвященных ей сонетов Лопе, эта неграмотная женщина, с золотистыми волосами и голубыми глазами, была родом из Ламанчи, из какого-то селения вблизи Сьерры-Морены. Силой своей фантазии и любви поэт превратил Микаэлу Лухан в Камиллу Люсинду, дав ей звучное имя и обессмертив ее в своих стихах. Было замечено также, что написание имени Дульсинеи (Dulcinea) является полной анаграммой имени Люсинды (Lucinda), имени, под которым Лопе воспел свою возлюбленную. Пытались представить Микаэлу Лухан прототипом дамы сердца Рыцаря Печального Образа, хотя текст романа, по существу, никаких оснований для этой соотнесенности не давал.

Наконец, согласно Лопесу Навио, Сервантес ввел подложного автора, намекая его именем, что Лопе де Вега фактами своей биографии и своим творчеством "вдохновил" его на создание если не всего романа, то, по крайней мере, его центрального образа. Итак, Сид Ахмет бен-Инхали. В "Сиде", что по-арабски означает "господин", читатель будто бы должен заметить намек на тщеславие Лопе. "Ахмет" — арабское имя, чрезвычайно распространенное в творчестве Лопе де Веги, увлекавшегося мавританскими мотивами ("Ахмет из Толедо" — название одной из комедий Лопе). Среди попыток истолкования "бен-Инхали" одна подсказана самим Сервантесом — "Беренхена" (Berenjena), т.е. "баклажан". Именно так, по законам народной этимологии, подложного автора "Дон Кихота" называет Санчо. Если учесть, что толедцев часто называли баклажанщиками (berenjeros), и вспомнить

название вышеупомянутой пьесы Лопе де Веги, то на первый взгляд, внешне, концепция приобретает стройность. Отмечалось также, что, помимо названия комедии, и сам Лопе мог ассоциироваться с Толедо, так как в 1600-е годы некоторое время жил в этом старинном испанском городе, бывшей столице, как раз в то время, когда там побывал Сервантес, работавший над "Дон Кихотом".

Лопе де Вега уже в 1604 году, т.е. до выхода в свет "Дон Кихота", имел какое-то представление не только о романе в целом, но и о содержащихся в нем выпадах против него и его творчества, и эти сведения отразились на часто цитируемом письме, написанном Лопе во время его пребывания в Толедо. В нем содержится одно из первых упоминаний "Дон Кихота": "О поэтах ничего не говорю, наш век богат ими; многие еще в завязи, готовясь расцвести к будущему году, но среди них нет ни одного столь плохого, как Сервантес, ни столь глупого, чтобы хвалить "Дон Кихота"... Не прибавлю ничего более, чтобы не раздражать Гарсиласо, когда он сказал: "К сатире я иду неторопливым шагом", — вещь противная мне в большей степени, чем мои книжонки Альмендаресу и мои комедии Сервантесу". Вряд ли случайно указание на критику комедий Лопе Сервантесом непосредственно при-мыкает к неприязненной оценке "Дон Кихота".

Современники Сервантеса в связи с "Дон Кихотом" неоднократно поднимали вопрос о содержащихся в романе выпадах против эстетических принципов великого испанского драматурга и его комедий. Так, вскоре после опубликования "Дон Кихота" Сервантес получил анонимный сонет, автор которого нападает на писателя и предрекает страницам романа весьма постыдную участь. Особенно винят Сервантеса в тех пассажах в романе, где содержатся намеки на Лопе. Автор подложного "Дон Кихота", скрывавшийся под

псевдонимом Алонсо Фернандеса де Авельянеды, писал, что толчком для него послужила обида, нанесенная ему "и еще более тому, кого столь справедливо превозносят самые отдаленные народы и кому столь многим обязана наша нация, тому, кто достойно и плодотворно в течение многих лет восхищает нас на испанских сценах своими удивительными и неисчислимыми комедиями, создаваемыми в строгих правилах искусства, диктуемого светом, и с той пристойностью и целомудрием, коих должно ожидать от служителя святой инквизиции".

При всем внимании, которого достойны подобные свидетельства, нам вряд ли следует становиться на позиции авторов анонимного сонета и подложного "Дон Кихота", что в какой-то мере происходит с приверженцами версии о Лопе де Вега как прототипе образа ламанчского рыцаря. По ней, если быть последовательными, Сервантес оказывается прежде всего завистником, которому не давала покоя слава младшего собрата по перу, и он, чтобы сокрушить своего противника оружием смеха, создаст своего "Дон Кихота". В этой теории есть своя логика, но в ней нет места тому Сервантесу, благородному, благожелательному и уравновешенному человеку, которого мы знаем из его книг и из дошедших до нас фактов его биографии.

В грандиозной архитектонике "Дон Кихота" нашлось место и для критики неприемлемых для Сервантеса, — классика, с одной стороны, и реалиста, с другой, — "романтической" эстетики и драматургии Лопе де Вега и его "романтического" бытового поведения. Однако очень скоро замысел разросся, обогатился и углубился. Перед Сервантесом вставали иные, более важные задачи.

Первые пять глав (или шесть, если считать главу "суда" над библиотекой Дон Кихота, связующее звено

между двумя его выездами) представляют собой законченное единство. "Протокихот", если воспользоваться словом, предложенным Г. Торренте Бальестером. Мы вправе предположить, что первоначально Сервантес думал написать не роман, а новеллу, наподобие "Назидательных" с более чем определенным назиданием. Образ Дон Кихота в этих главах еще лишен глубины, хотя к там он уже чрезвычайно ярок. В стремлении героя стать странствующим рыцарем не последнюю роль играет тщеславие. Он путешествует пока по вполне пикарескному миру. Комическая стихия, уже сейчас весьма подвластная писателю, пока еще несколько монотонна и однонаправленна.

Опыт первых глав, условно говоря, назидательной новеллы о Дон Кихоте, в какой-то мере связанной с "Интермедией о романсах", был чрезвычайно важен. Сервантес понял, что увлеченность пародируемого героя романсами косвенным образом задевает и достоинства романсов и что герой, воображающий себя в своих галлюцинациях Вальдовиносом или Рейнальдосом, утрачивает тем самым индивидуальность, оказывается обычным сумасшедшим и не может долгое время интересоваться. Поэтому в дальнейшем и романсы будут выведены из-под удара, и галлюцинации больше не повторяются.

Знаменитая речь Дон Кихота перед козопасами о Золотом веке позволяет говорить об изменении замысла. Однако новая концепция зарождалась исподволь. Уже в седьмой главе, когда перестает ощущаться сдерживавшее Сервантеса влияние "Интермедии о романсах", Дон Кихот высказывает мысль, что мир *нуждается* в возрождении ордена странствующих рыцарей. Как отмечал К. Н. Державин, две линии развития деяний своего героя, маниакально-фантастическую и общественно-моральную (вспомним эпизод с пастушком Андресом), Сервантес намечает уже во время

первого выезда Дон Кихота. Мало-помалу становится очевидным, что герой дается теперь под двойным освещением. Появляется мудрый, образованный и благородный человек, отныне сосуществующий с опасным душевнобольным, начетчиком и сумасбродом.

С седьмой главы Сервантес, благодаря появлению Санчо Пансы, с блеском начинает применять двойное освещение не только главного героя, но и окружающего мира.

Уход Алонсо Кихано, "за свой нрав и обычай" прозванного Добрым, мотивирован иначе, чем нелепое фанфаронство Бартоло, возомнившего себя рыцарем, достойным стяжать на турнире наивысшие награды. Алонсо Кихано, уверенный в своей удали, будучи на самом деле старым, в своей силе, будучи слабым, уходит не только для собственной славы или даже для пользы своего отечества. Алонсо Кихано Добрый ушел 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 году подметил киевский профессор П. И. Житецкий, — заставляет испанского идальго, старого, по тогдашним понятиям, и отнюдь не богатырских физических возможностей, уйти из дому, дабы попытаться искоренить всякого рода неправду в противоборстве всевозможным случайностям и опасностям (62, 146). Если бы уход Алонсо Кихано был мотивирован только его честолюбием и маниакальностью, читатель не поверил бы затем в доброту Рыцаря Печального Образа, а последующее обогащение замысла воспринималось бы как искусственное.

ГЛАВА V

АМАДИС И ЕГО ПОТОМКИ

Современники Сервантеса были убеждены, что он написал "Дон Кихота" главным образом для того, чтобы высмеять рыцарские романы и навсегда отбить у своих соотечественников охоту их читать. Авельянеда, автор "Лже-Кихота", утверждал, что он поставил перед собой ту же цель: избавить Испанию от пагубного увлечения пустыми рыцарскими романами. Цензорские апробации ко второй части "Дон Кихота" Сервантеса настойчиво акцентировали именно эту сторону романа. Лицензиат Маркес Торрес обращал внимание на "большую поучительность и пользу" в искоренении пустых и лживых рыцарских историй, а магистр Хосе де Вальдивьесо был еще красноречивее: "Сочетая правду и шутки, приятное и полезное, поучение и развлечение, скрывая под приманкой остроумия цепкий крючок обличения и выполняя намеченную задачу изгнания рыцарских романов, труд этот достоин чести таланта его создателя, чести и славы нашей нации, предмета восхищения и зависти иноземцев".

Даже противники "Дон Кихота" видели в творении Сервантеса прежде всего пародию. В "Критиконе" Бальтасара Грасиана, аллегорическая фигура, олицетворяющая собой "Благоразумие", ополчается на охотников до чтения "Дон Кихота", сменившего рыцарские романы: "Это все равно, что угодить из грязи да в болото, — критики сии тщились изгнать из мира одну глупость с помощью другой, еще похлеще" (47, 202).

Знатоков творчества испанского писателя и поклонников его таланта до сих пор продолжает смущать

вопрос, является ли полемика с эпигонскими рыцарскими романами основной идеей "Дон Кихота".

Казалось бы, у нас нет оснований не доверять если не чутью современников, то, по крайней мере, признанию самого автора. Одним и тем же пафосом проникнуты Пролог к 1-й части и последние строки 2-й. Если в Прологе, следуя совету некоего приятеля, он намеревается неустанно стремиться к тому, чтобы разрушить "шаткое сооружение рыцарских романов", то, прощаясь через десять лет с читателями на последней странице 2-й части, Сервантес подтверждает, что у него "иного желания и не было, кроме того, чтобы внушить людям отвращение к вымышленным и нелепым историям, описываемым в рыцарских романах".

Рыцарские романы в Испании XVI века, против которых ополчился Сервантес, — это один из тех запоздалых плодов, которыми так богата испанская литература. Жанр расцвел в Испании на три столетия позже, чем во Франции, Германии и Англии. У испанцев были, конечно, опыты в этом роде и раньше. Однако не случайно составленная в начале XIV века "Хроника весьма могучего и прославленного господнего рыцаря, который благодаря своим добродетельным деяниям и смелым подвигам стал королем Ментона" (единственный, по существу, в полном смысле рыцарский роман средневековой Испании) была напечатана лишь в XVI веке. Не случайно также гордость испанской литературы, роман, покоривший все европейские народы. "Четыре книги весьма могучего и весьма добродетельного рыцаря Амадиса Гэльского", также упоминавшийся уже в XIV веке, известен нам лишь в редакции Гарси Родригеса де Монтальво, изданной в 1508 году.

Менее чем за сто лет до выхода 1-й части "Дон Кихота" в Испании было издано около ста двадцати рыцарских романов. Даже в период между 1580 и

1604 годами, когда, казалось бы, наметился спад интереса к рыцарским романам, они выходили не менее чем в сорока пяти изданиях, причем наибольшим успехом пользовались "Зерцало принцев и рыцарей, в котором повествуется о бессмертных подвигах рыцаря Феба и его брата Росиклера" (9 изд.), "Лисуарге Греческий" (4 изд.), "Амадис Гальский" (3 изд.), "Белианис Греческий" (3 изд.). Поистине благоприятной почвой и для возникновения рыцарских романов, и для их успешного бытования были люди, недавно успешно завершившие Реконкисту, непрестанно воевавшие с турками, преисполненные впечатлениями от Нового Света и еще большими в связи с ним надеждами. Чудесная действительность Латинской Америки напоминала "Амадису"; компенсацией за манившую, но так и не обретенную сказочную страну Эльдорадо служили приключения его племянников, сыновей и внуков. Ни с чем иным, как с описанием фантастических городов в рыцарских романах, сравнивают в "Правдивой истории событий завоевания Новой Испании" Бернала Диаса дель Кастильо конкистадоры впервые увиденную после долгого ожидания и трудного похода столицу Мексики: "Мы были поражены и говорили друг другу, что город этот походит на описываемые в книге об Амадисе очарованные места своими высокими башнями, шпилями и зданиями, поднимающимися из воды".

Особого разговора заслуживает "Амадис Гальский", одна из самых знаменитых испанских книг, роман, который теперь, к сожалению, знают только по "Дон Кихоту". Классическая характеристика "Амадиса Гальского" принадлежит Марселино Менендесу-и-Пелайо: "Несмотря на то, что "Амадис" многим обязан рыцарскому роману предшествующей поры, можно сказать, что он открывает собой новый этап в развитии жанра. Идеал рыцарей Круглого стола становится здесь

еще более утонченным и возвышенным. Избавленный от любовной одержимости Тристана, адюльтерных прегрешений Ланцелота, двусмысленного мистицизма героев легенды о Святом Граале, Амадис — это во всех отношениях безупречный рыцарь, зеркало мужества и учтивости, образец для подражания верным вассалам и постоянным в любви юношам, защитник и покровитель слабых и обездоленных, карающая десница на службе у морали и справедливости" (160, ССXXIV).

Секрет успеха эпигонских рыцарских романов, а позднее — бульварных, псевдоисторических, приключенческих был вскрыт еще в XIX веке тем же Менендесом-и-Пелайо (предсказавшим, по сути дела, и успех детективов в наше время). Они развлекают и вызывают к добрым чувствам. Они написаны доступным стилем. Они динамичны и основаны на эстетике "узнавания". Они спекулируют на извечно волнующих темах — смертельной опасности и любви. Они удовлетворяют потребность людей в невероятном, интригующем, таинственном и идеальном. Они проникнуты благородным, всем понятным пафосом борьбы добра со злом. Они не обманывают ожиданий людей, уставших от повседневных забот и работы: поначалу поволновав, приводят их вскоре к благополучной развязке. Личность автора не утомляет в них своей оригинальностью, не вынуждает перестраиваться и пытаться уяснить себе его цели и взгляды на мир, а честно и скромно "служит" читателю.

О преимуществах такого рода литературы рассуждали уже современники Сервантеса. Так, известный португальский писатель Франсишку Родригеш Лобу в 1619 году в книге "Придворные в деревне и зимние ночи" писал: "В книге, основанной на вымысле, повествуется о том, как должно было быть, а не о том, как было на самом деле, и в этом ее неоспоримое

достоинство; кабальеро перед нами такой, какого только можно помыслить, дамы наибогороднейшие, короли наисправедливейшие, любовь наиподлиннейшая, просторы бескрайние, преданность, учтивость и обхождение — наилучшим образом отвечающие доводам рассудка. Какую бы из этих книг вы ни взяли в руки, тщеславие в них всегда осуждается, обездоленным оказывается содействие, слабым поддержка, а добрые дела всегда вознаграждаются". Писатель-мистик, один из самых крупных испанских прозаиков XVI столетия, Луис де Гранада тонко подметил другую особенность психологии человека, заставляющую его искать отдохновение в полных лжи рыцарских романах. Поскольку в глазах людей мужество и смелость суть самые чтимые добродетели, читатели благосклонно относятся к сочинениям, герой которых презирает смерть и оказывается ее победителем. Вместе с тем героической линии в этих романах сопутствует любовная, дающая возможность читательницам поверить, что и они могут дожидаться подобного поклонения.

Страсть к рыцарским романам равняла классы. В любви к ним могли поспорить гранды, бедные идальго, вроде самого Дон Кихота, и представители низших слоев общества. Франсиск Португальский в "Искусстве светского обхождения" рассказал об одном своем родовитом соотечественнике, который, вернувшись однажды домой, застал всех своих домочадцев в слезах. Причиной скорби оказалась смерть Амадиса, о которой они только что прочитали. Согласно французскому путешественнику Бартеlemi Жоли, провинциальные испанские идальго проводили время в праздности и безделье: "Пообедав и соснув часок-другой, они читают какие-нибудь книги про рыцарей". Что до простых людей, то здесь полного доверия заслуживают слова Сервантеса. "По мне, — признается в "Дон Кихоте" хозяин постоялого двора, — лучшего чтива

на всем свете не сыщешь, честное слово, да у меня самого вместе с разными бумагами хранится несколько романов, так они мне поистине красят жизнь, и не только мне, а и многим другим: ведь во время жатвы у меня здесь по праздникам собираются жнецы, и среди них всегда найдется грамотей, и вот он-то и берет в руки книгу, а мы, человек тридцать, садимся вокруг и с великим удовольствием слушаем, так что даже слюнки текут" (1, XXXII).

Впрочем, "Амадисы" не оставили равнодушными и таких искушенных читателей, как Тереса де Хесус, которая в юности, задолго до подвижнической деятельности, запоем читала рыцарские романы, в чем позднее откровенно признавалась в своей знаменитой "Книге о жизни", шедевре испанской прозы: "Я мало-помалу пристрастилась к ним, и эта невинная, по моему разумению, забава начала разъедать мои чувства, делая меня нечувствительной ко всему остальному. Я не увидела в этом ничего дурного и продолжала убивать целые дни и ночи напролет за столь пустым занятием, забываясь о том, чтобы меня не видел отец. До такой степени я была охвачена этой страстью, что места себе не находила, если только у меня не было новой книги" (168, 30). Замечательный каталонский рыцарский роман Джоанота Мартуреля "Тирант Белый", для которого нашлись добрые слова и у Сервантеса, оставил след в произведениях Боярдо и Ариосто, "Амадис Гальский" в оригинале был в библиотеке Монтеня, а чрезвычайно популярные в свое время романы Фелисиано де Сильвы, едко осмеянного Сервантесом, отразились тем не менее у Ф. Сидни и Э. Спенсера.

Повальное увлечение рыцарскими романами передалось и жителям Нового Света. Красноречива опись одного из ящичков, отправленного севильским книготорговцем в Новую Испанию в 1586 году. Все тридцать девять книг, в нем содержащихся, за исключением

двух экземпляров "Галатеи" Сервантеса, составляли рыцарские романы: "Амадис", "Прималеон", "Рыцарь Феба" и т.д. Если к проникновению развлекательного чтения в народную среду в Испании власти относились более или менее снисходительно, то увлечение индейцев рыцарскими романами насторожило метрополию, о чем свидетельствует обнародованная в 1543 году королевская грамота. В ней высказывалось беспокойство, что индейцы, начитавшись рыцарских романов, усваивают проповедуемые в них нравы, проникаются описанными в них пороками и перестают читать душеполезные книги.

Когда мы сейчас говорим, пользуясь словами самого Сервантеса, что благодаря ему рыцарские романы "пошатнулись", нельзя забывать, что, с одной стороны, его отношение к рыцарским идеалам было далеко не однозначно, а с другой, — что увлечение "Пальмеринами" и "Эспланданами" вызывало тревогу не только у Сервантеса, и не у него первого. "Рыцарство, — писал Горький, — было осмеяно в народных сказках раньше Сервантеса и так же зло и так же грустно, как у него". На протяжении всего XVI столетия параллельно растущей популярности рыцарских романов набирало силу и противодействие им со стороны крупных мыслителей, моралистов, теологов, эрудитов. Выдающийся испанский философ Хуан Луис Вивес был убежден, что рыцарские романы пишутся людьми лживыми и невежественными, они вредят и мужчинам и женщинам: делают их бесчестными и грубыми, укореняют и развивают жестокость, разжигают ярость и возбуждают развращенные вожделения. Антонио де Гевара, знаменитый писатель и историограф при дворе Карла I, полагал, что рыцарские и сентиментальные романы подрывают нравственность и уводят от добродетельной жизни. Эразмист и замечательный филолог Хуан де Вальдес в своем "Диалоге о языке" утверждал, что

рыцарские романы, за исключением "Амадиса" и некоторых других, не только содержат в себе наглуго ложь, но вдобавок написаны таким отвратительным языком, что ни один самый крепкий желудок не способен их переварить. При этом он вынужден признаться, что на протяжении десяти лучших лет жизни он не мог найти для себя лучшего занятия, чем чтение этого вздора, который доставлял ему такое удовольствие, что он просто бредил им, пока не прочел все доступные ему произведения этого жанра. Известный теолог Педро Малон де Чайде обращался к своим читателям с вопросом, неужели Священное Писание не преисполнено примерами героизма, самопожертвования и благородства, чтобы не искать их в нелепых, бредовых романах.

Между тем инквизиция, несмотря на призывы как со стороны теологов, аскетов и мистиков, так и со стороны ученых и гуманистов запретить романы, растлевающие нравы, была настроена по отношению к ним весьма благодушно, не включала их в свои "Индексы запрещенных книг". В то же время ею преследовались мистики, основной целью которых было стремление достигнуть слияния своей души с богом. Официальная Испания также никаких мер, ограничивающих распространение рыцарских романов, не принимала, хотя разного рода "рекомендации" на этот счет ко двору поступали. Например, Вальядолидские Кортесы в 1555 году направили на имя короля петицию следующего содержания: "Очевиден тот вред, который в наших королевствах приносит юношам и девицам, а также всем остальным чтение лживых и вздорных книг, таких, как "Амадис" и иные подобные ему, возникшие после него, а также стихи, фарсы на тему любовных связей и прочий вздор; ибо, коль скоро молодежь от безделья только этим и увлекается, она привыкает к тому, о чем повествуется в прочитан-

ных ею книгах: к любовным переживаниям, баталиям, прочему вздору; и, возбужденная, как только предоставляется малейшая возможность, очертя голову бросается ее использовать <...> Мы просим Вашу милость положить всему этому конец, для чего необходимо, чтобы ни одна из этих и подобных им книг более не читалась и не была переиздана под страхом суровых наказаний; те же, которые уже существуют, Вашей милости надлежит приказать собрать и сжечь, а также запретить впредь печатать эти книги, равно как и стихи и фарсы без того, чтобы были просмотрены и одобрены Королевским судебным советом; Ваша милость окажет этим неоценимую услугу Господу..." Способ лечения Испании от "рыцарской" (а заодно и поэтической и драматургической) болезни, предложенный светскими вальядолидскими властями, более смахивает на инквизиционную практику. Не случайно Сервантес апологию подобных методов вложил в уста священнослужителя и полностью дискредитировал их, сведя сцену просмотра библиотеки Дон Кихота к элементарному погрому и сожжению, якобы по оплошности ключницы, всех книг.

Нетрудно заметить, что позиция опровергателей рыцарских романов в Испании, предшественников, в этом смысле, Сервантеса, во многом совпадает с мнением многочисленных оппонентов Дон Кихота в романе. Какова же была точка зрения самого Сервантеса?

В "Дон Кихоте" читателями рыцарских романов является большинство персонажей романа, почти все, с кем судьба сводит Рыцаря Печального Образа, начиная с погонщиков и кончая герцогской четой. Многие из них оказываются страстными поклонниками Амадиса и его многочисленной родни. Причем каждый находит в этих романах нечто, что именно ему по сердцу, что близко именно его душе. Хозяин постоялого двора

предпочитает слушать "про эти бешеные и страшные удары, что направо и налево влепят рыцари". Его супруга — потому, что во время праздничных публичных чток рыцарских романов в доме бывает тишина и муж забывает с ней ругаться. Их дочь равнодушна к тем сценам, где рыцари сетуют на разлуку со своими дамами. А их служанка Мариторнес предпочитает узнавать "про какую-нибудь сеньору, как она под апельсиновым деревом обнимается со своим миленьким, а на страже стоит дуэнья, умирает от зависти и ужасно волнуется". Один из священнослужителей, осуждая подобное чтиво, признается, что в свое время и он, стремясь облагородить жанр, попробовал написать рыцарский роман.

В целях литературной полемики Сервантес разработал сложную и разветвленную систему развенчивающих приемов. Прежде всего — слово и дело Рыцаря Печального Образа. Доведенная до абсурда стилистика и испытание реальностью пресуществленного рыцарского кодекса чести как нельзя лучше показывают нелепость эпигонско-рыцарских чрезмерностей. В какой-то мере общей задаче содействуют многочисленные филиппики против рыцарских романов, произносимые духовными противниками Дон Кихота. По убеждению каноника, одного из самых искусных опровергателей рыцарских романов в "Дон Кихоте", слог этих книг груб, подвиги неправдоподобны, любовь похотлива, вежливость неуклюжа, битвы утомительны, рассуждения глупы, путешествия нелепы — словом, с искусством разумным они ничего общего не имеют и по этой причине подлежат изгнанию из христианского государства наравне с бесполезными людьми. Однако эти филиппики, при всей их здравости, в значительной мере подтачиваются всевозрастающей симпатией читателей к ламанчскому рыцарю, а косвенным образом — и к его убеждениям. Наконец, куда

более действенным, чем собственно полемические приемы, был постоянный контраст "поэзии" Дон Кихота и "прозы" Санчо Пансы. Естественное поведение крестьянина, его здравый смысл, мудрость и та правда жизни, носителем которой в романе и является Санчо, оказались в конечном счете теми лучами, под которыми развеялись, как дым, химеры романов о подвигах Флорисмантов и Пальмеринов. (Это, конечно, не означает, что сам Санчо не падок на эти химеры и что его здравый смысл не позволяет ему с восторгом следовать за хитросплетениями рыцарских повествований.

Нельзя забывать, что Сервантес писал для читателей рыцарских романов. Несомненно, что человек, державший в памяти приключения Пальмеринов и Белианисов, читал "Дон Кихота" совсем иными глазами, чем мы. Современник Сервантеса знал, что прозвище Дон Кихота — Рыцарь Печального Образа — заимствовано из романа "История могучего и доблестного рыцаря дона Кларидано де Ланданиса", в котором описываются удивительные деяния Рыцаря Печального Образа, сына доблестнейшего Гастона де ла Лоба. Современник Сервантеса видел, что сцена с мертвым телом перекликается с одним из приключений рыцаря Флориана из "Пальмерина Английского". Рассказ Дон Кихота о посещении им пещеры Монтесиноса во многом восходит к эпизоду в "Геройских подвигах Эспландиана". Приключение с волшебным конем Клавильеньо заимствовано из романа "Кламадес и Клармонда" и переосмыслено в полемических целях. А покаяние Дон Кихота в горах Сьерра-Морены пародирует соответствующее поведение Амадиса Гэльского. И если в последнем случае мы узнаем это от самого Сервантеса, то во многих других он полагается на специфическую эрудицию своих читателей.

Надо полагать, что любители рыцарских романов испытывали смешанные чувства, когда узнавали

обыгрываемые Сервантесом штампы: "Однако же со всем тем вот что я подозреваю, Санчо: верно, ты плохо описал мне ее красоту, — если не ошибаюсь, ты сказал, что очи у нее, как жемчуг, между тем глаза, напоминающие жемчужины, скорее бывают у рыб, чем у женщин, а у Дульсинеи, сколько я себе представляю, должен быть красивый разрез глаз, самые же глаза — точно зеленые изумруды под радугами вместо бровей, так что эти самые жемчужины ты у глаз отними и передай зубам, — по всей вероятности, ты перепутал, Санчо, и глаза принял за зубы" (2, XI).

Подчас для создания комического эффекта Сервантесу достаточно было включить тот или иной пассаж из рыцарского романа в свой текст. Таково рассуждение Дон Кихота о девах, которые, дожив до восьмидесяти лет, ухитряются сходить в гроб такими же непорочными, как их родительницы. Одних оно ставило в тупик и заставляло подозревать ошибку Сервантеса (Жуковский, переводчик "Дон Кихота", для большего "правдоподобия" заменил "матерей" на "бабушек"). Другие приходили в восторг от примененного Сервантесом способа создания комического эффекта. Лишь кое-кто из первых читателей, по-видимому, помнил, что в романе "Дон Белианис Греческий" речь идет о том, что донья Долисена, вернувшись домой после долгих лет странствий, была столь же непорочна, как и ее матушка. Тонкая литературная пародия оказывается куда действеннее прямых выпадов эрудитов. В целом же во 2-й части пародия углубляется. Рыцарские романы теперь пародирует не сам Сервантес, а созданные им герои. Дон Кихот теперь редко обманывается. "Рыцарский" материал ему ныне представляют другие персонажи, знающие, на какую ногу он хромает: Санчо, выдающий вульгарную крестьянку за заколдованную Дульсинею, Самсон Карраско, прикидывающийся сначала рыцарем Леса, а затем рыцарем

Белой Луны, герцогская чета, подыгрывающая ламанчскому рыцарю и устраивающая сцены с колесницей Мерлина, Клавиленьо, и т. д.

И все же отношение Сервантеса к рыцарским романам не только полемическое. "Рыцарский" след в "Дон Кихоте" совершенно очевиден. Не случайно Самсон Карраско при знакомстве с Рыцарем Печального Образа, пересказывая Дон Кихоту роман о его подвигах, польстил ему, но сказал при этом сущую правду. Правду, которая с равным успехом могла бы быть сказана о герое "серьезного" рыцарского романа: "Мавр на своем языке, а христианин на своем постарались в самых картинных выражениях описать молодцеватость вашей милости, великое мужество ваше в минуту опасности, стойкость в бедствиях, терпение в пору невзгод, а также при ранениях и, наконец, чистоту и сдержанность столь платонического увлечения вашей милости сеньорою доньей Дульсинеей Тобосской" (2, III). Сервантес выступил не столько против рыцарских романов как таковых, сколько против бездарных сочинителей, нелепостей и преувеличений массового чтения, наводнившего в XVI веке испанский книжный рынок, основную массу которого составляли эпигонские рыцарские романы. Он критикует, с одной стороны, моду на них, принимающую нелепые формы, а с другой, — чисто литературные и технические недостатки большинства существующих сочинений этого жанра. Беда, с точки зрения Сервантеса, создателя нового типа европейского романа, не столько в пафосе "рыцарей Феба" и "Флорисмантов", сколько в бездарности и невежестве их сочинителей.

Даже развязка "Дон Кихота" доказывает, что главным для Сервантеса было осмеяние рыцарских романов. Выздоровление от помешательства на рыцарской теме необходимо было хотя бы для того, чтобы отмежеваться от Авельянеды, автора подложного

"Дон Кихота". Пишущие о "Лже-Кихоте" нередко утверждают, что в финале Авельянеда засадил своего героя в сумасшедший дом, забывая при этом отметить, что он успел его оттуда извлечь и снова пустить странствовать: "Коль скоро горбатого могила исправит, сказывают, что, выйдя из сумасшедшего дома, он снова сел на своего конька и, купив коня получше прежнего, направил свой путь в Старую Кастилию, где с ним случились удивительные и неслыханные приключения <...> побывав в Саламанке, Авиле и Вальядолиде, называя себя Рыцарем Злоключений, которые, быть может, иное перо опишет еще лучше" (155, 313). К смерти же Сервантес должен был привести своего героя хотя бы для того, чтобы какой-нибудь новый Авельянеда не "осмелился грубым своим и плохо заостренным пером" снова описать подвиги Рыцаря Печального Образа.

Так, как если бы вся суть "Дон Кихота" состояла в осмеянии рыцарских романов, он кончается во французском переводе-переделке 1746 года и сделанном на его основе русском переводе Н. Осипова 1791 года. Выздоровевший Дон Кихот, объясняя свое стремление вернуться домой, обещает, что будет "пещись" об умножении и сохранении своего имени, которое за время его отсутствия "довольно поистоялось".

Отношение Сервантеса к рыцарским романам было сугубо ренессансным. В "Дон Кихоте" он полемизировал с тем типом рыцарского романа, который восходил к французским средневековым образцам, а в "Странствиях Персилеса и Сехизмунды", своей лебединой песне, ратовал за возрождение *античного* авантюрного романа. Опираясь на эллинистическую прозу, он пытался создать роман нового типа, видя в этом единственно возможный путь обновления данного жанра. Не случайно о подлинно *ренессансном*

рыцарском романе, "Амадисе Гальском" (хотя и не совпадающем с его воззрениями на жанр), он отзывался с симпатией. Не случайно также в Посвящении к "Странствиям Персилеса и Сехизмунды" он писал, что в душе его еще живут дорогие образы "Достославного Бернардо", вне всякого сомнения, задуманного им романа о легендарном Бернардо дель Карпио, герое битвы в Ронсевальском ущелье.

Более того, слова каноника в "Дон Кихоте" — "Вымысел тем лучше, чем он правдоподобнее" — имеют прямое отношение как к эстетическим принципам Сервантеса, так и к жанровой природе романа. Сервантесоведы не часто обращают внимание на следующую фразу романа, имеющую ключевое значение: "...я хочу одного — чтобы он (читатель. — В. Б.) был признателен мне за знакомство с его славным оруженосцем Санчо Пансою, ибо, по моему мнению, я воплотил в нем все лучшие качества оруженосца, тогда как в ворохе бессодержательных рыцарских романов мелькают лишь разрозненные их черты" (1, Пролог). Почти что с равным успехом подобная характеристика могла относиться и к его хозяину. "Дон Кихот", помимо прочего, это как бы рыцарский роман нового типа.

В разноречивой оркестровке "Дон Кихота" огромную нагрузку несет "слово" Амадиса Гэльского. Блестящий образец подлинно рыцарской стихии, и мировоззренческой и языковой, лишенной, по сути дела, пародийных элементов, — слова Дон Кихота, обращенные к "зачарованной Дульсине": "А ты, высочайшая доблесть, о какой только можно мечтать, предел благородства человеческого, единственное утешение истерзанного моего сердца, тебя обожающего, внемли моему гласу: коварный волшебник, преследующий меня, затуманил и затмил мне очи, и лишь для меня одного померкнул твой несравненной красоты облик и

превратился в облик бедной поселянки, но если только меня не преобразили в какое-нибудь чудище, дабы я стал несносен для очей твоих, то взгляни на меня нежно и ласково, и по этому моему смиренному колению-преклонению пред искаженною твоею красотой ты поймешь, сколь покорно душа моя тебя обожает". Искуснейший монолог, перл куртуазного красноречия, выражающий в то же время подлинные и глубокие чувства, вне всякого сомнения, писан Сервантесом с любовью. Пародийность же и особенности нового, создаваемого писателем искусства, возникают от сочетания, стыка этого монолога с обрамляющими его, совершенно немыслимыми в однотонном рыцарском повествовании репликами Лжедудульсинеи: "А да ну вас, чихать мы на вас хотели! Поглядите на этих господчиков: вздумали над крестьянками насмеяться, — шалишь, мы тоже за словом в карман не полезем. Поезжайте своей дорогой, а к нам не приставайте и будьте здоровы". "Вот еще наказанье! — отрезала крестьянка. — Нашли какую охотницу шуры-муры тут с вами заводить! Говорят вам по-хорошему: дайте дорогу, пропустите нас!" (2, X).

В "Дон Кихоте" как в художественном целом реальность и идеалы находятся в невиданном до той поры гармоническом единстве. Творчество Сервантеса, как это было отмечено еще М. Менендесом-и-Пелайо, это не антитезис, не сухое и прозаическое отрицание рыцарского романа, но очищение и дополнение его. Оно не убивало, а преображало и возвышало его идеал. "Все, что было поэтического, благородного и прекрасного в рыцарстве, — писал он, — приобретая более высокий смысл, вошло и в это новое искусство. Все же,

"Амадис Гальский".
Иллюстрация Х. Кромбергера. 1535 г.

Amadis de gaula.



Los quatro libros de Ama
dis de gaula nuenamen-
te impressos z bystoria
dos en Sevilla .:

что было химерического, безнравственного и ложного не столько в самом идеале рыцарства, сколько в его извращениях, исчезло, точно по волшебству, перед классической ясностью и добродушной иронией одного из самых здравых и уравновешенных умов эпохи Возрождения. Таким образом, "Дон Кихот", являясь последним, окончательным и совершенным вариантом рыцарского романа, собравшим в себе, как в фокусе, рассеянную поэтическую энергию и возведшим случай из частной жизни на высоту эпопеи, оказался первым и непревзойденным образцом современного реалистического романа" (122, 260).

Вполне понятна гневная отповедь Байрона в XIII главе "Дон Жуана":

Насмешкою Сервантес погубил
Дух рыцарства в Испании; не стало
Ни подвигов, ни фей, ни тайных сил,
Которыми романтика блистала;
Исчез геройский дух, геройский пыл —
Так странно эта книга повлиела
На весь народ. Столь дорогой ценой
Достался "Дон Кихот" стране родной! (13, 650).

(Пер. Т. Гнедич)

И все же английский поэт заблуждался. Не приходится сомневаться в глубоком уважении к рыцарским идеалам человека, на собственном опыте знавшего цену подлинного героизма. В намерения Сервантеса вовсе не входило развенчание героического начала. С первой главы романа он подводит читателя к мысли, что беда Дон Кихота в том, что рыцаря Пламенного Меча он ставил выше Сиды. Толедский каноник, пытаясь вернуть безумца на путь истинный, советует ему, выражая в данном случае авторскую точку зрения, читать не сказки об Эспландахах и Бельянисах, а подлинные истории деяний Сиды и Фернана Гонсалеса, которые заставят его полюбить истинную доблесть, быть добродетельным и бесстрашным.

"Дон Кихот" не только не убил идеалы рыцарственности, благородства и самоотверженности, но служил им поддержкой в жизни тогда, когда рыцарские романы этой поддержкой служить не могли.

ГЛАВА VI

«КНИЖНАЯ» БОЛЕЗНЬ

Дон Кихот — герой "книжный". В истории книги роман Сервантеса занимает совершенно особое место хотя бы потому, что один из его уроков — предостережение тем, кто склонен принимать на веру прочитанное.

Некий идалго возомнил себя странствующим рыцарем, читая рыцарские романы "с утра до ночи и с ночи до утра". Достойная восхищения любовь к книге ("дабы приобрести их, он продал несколько десятин пахотной земли и таким образом собрал у себя все романы, какие только ему удалось достать") и трогательное к ним доверие обернулись утратой границы между вымыслом и реальностью ("и до того прочно засела у него в голове мысль, будто все это нагромождение вздорных нелепиц — истинная правда, что для него в целом мире не было уже ничего более достоверного"). Источник сведений Сервантеса о том, что люди впечатлительные могут сойти с ума от чтения романов — книга замечательного испанского медика и философа Хуана Уарте де Сан Хуан "Исследование способностей к наукам" (1575). История сохранила рассказ о некоем саламанкском студенте, который вместо того, чтобы заниматься науками, злоупотреблял чтением рыцарских романов. Однажды, дойдя до того места, где на полюбившегося ему героя нападают крестьяне, он вскочил и, схватив линейку, стал носиться по комнате и размахивать ею; на вопросы напуган-

ных товарищей он ответил: "Оставьте меня, господа, я читаю роман и хочу защитить рыцаря. Какое несчастье! Как дурно поступили с ним эти мужланы!" Сервантесу могли быть известны этот или подобные ему анекдоты.

По первоначальному авторскому замыслу Дон Кихот в сфере своего помешательства — начетчик и подражатель. Он живет в соответствии с буквой рыцарского кодекса, усвоенного из второсортных романов. На любую живую и неповторимую жизненную ситуацию он смотрит сквозь призму того или иного эпизода, так или иначе подверстываемого под случай; в соответствии со стоящей перед ним "задачей" выбирает монолог, звуковое оформление "подвига", — материал для будущего историка. На протяжении всего романа лукавый и ироничный Сервантес насыщает его монологами и иного рода реминисценциями из рыцарских романов. Много восторженных слов было высказано по поводу ответа Дон Кихота победившему его рыцарю Белой Луны. Принципиальное значение этим словам, как квинтэссенции мироощущения сервантесовского героя, придавал Мигель де Унамуно. Между тем этот действительно замечательный ответ, столь естественно вытекающий из всего поведения Дон Кихота и его убеждений, ситуаций и горьких размышлений о горькой своей судьбе, более чем напоминает строки из стихотворного романа Херонимо Уэрты "Флорандо Кастильский, гордость рыцарства".

Несуразность жизни-стилизации подчеркивается с первых страниц романа, когда, по аналогии с громкими именами любимых героев, Алонсо Кихано нарекает себя Дон Кихотом Ламанчским. Комизм этого имени двоякий. Не случайно первые читатели 1-й части романа, односельчане сервантесовского героя, такие же бедные идальго, как и он, были возмущены тем, что он назвал себя без всяких на то оснований доном. Далее

бросается в глаза сочетаемость слов "Дон" и "Кихот", или, точнее "Кихоте", что означает — набедренник, часть рыцарского вооружения (впрочем, Сервантес, возможно, рассчитывал также на ассоциацию со словом "queja" ("жалоба"), в сочетании с суффиксом "ote" вносящим в слово оттенок увеличительности). Кстати говоря, "Кихот", или, в старой традиции, "Кишот" с легкой руки переводчиков с французского (немое "е" во французском написании "Quichotte" не произносится) вошел в русскую культуру раз и навсегда, хотим мы этого или не хотим. Эта ложная форма закреплена авторитетом Пушкина, Гоголя, Белинского, Тургенева, Достоевского, Горького, и русское ухо с ней навсегда свыклось. Наконец, Сервантес не упустил возможности обыграть работающую для испанца этимологию испанской исторической области "La Mancha". Без сомнения, "Ламанча", земля, не вызывающая никаких "героических" ассоциаций, носящая и в истории, и в культуре, и в экономике Испании вспомогательную функцию, как нельзя лучше подходила в пародийных целях в качестве родины героя. В то же время в бытовом языке "la mancha" — это "пятно", "клочок земли". Таким образом, человеком, вознамерившимся возродить то славное время, когда ратоборствовало странствующее рыцарство, оказался буквально Дон Набедренник с Клочка земли. Уже имя должно было производить отрезвляющее впечатление на восторженных почитателей Бельянисов Греческих и Пальмеринов Английских. В том, что этимология современниками ощущалась, не может быть никакого сомнения. Например, в комедии Кальдерона "Дети фортуны" читаем:

Верен дамам я до гроба,
Хоть в Египте будь она.
Пасть пятно на честь готово —
Буду я. даю вам слово,
Дон Кихот сего пятна⁴.

На одном из маскарадов, который проходил в 1617 году, т.е. через два года после выхода 2-й части "Дон Кихота", звучали построженные на игре слов стихи:

Soy Don Quijote el Manchego
Que aunque nacido en la Mancha,
Oy defendiendo a la sin mancha

(Я ламанчец Дон Кихот, / Который, хотя и родился в Ламанче, / Защищает ныне ту, чья честь незапятнана).

Сервантес не мог не учитывать этой возможности, поскольку первые слова романа. — "В некоем селе ламанчском" — представляют собой строку из романса, в котором также многозначность слова "la mancha" обыгрывалась:

En un lugar de la mancha
que no le saldrá en su vida

(В некоем селе ламанчском, / которого ему ввек не забыть, — и в то же время: в некоем месте, связанном с пятном, которое уже не сотрется с его памяти).

Авалье-Арсе и Рилей обратили внимание еще на одно обстоятельство: "Его наставниками являются книги, преимущественно рыцарские. Дон Кихот осуществляет в жизни ренессансный принцип *imitatio*, т.е. принцип художественного творчества, основанный на подражании образцам прошлого" (151, 51). Действительно, у ламанчского рыцаря главенствует принцип подражания непревзойденным образцам, т.е. принцип по сути своей ренессансный. Однако творческий принцип, оправданный в искусстве, герой переносит в сферу жизненных устоев, сферу поведения, путая, таким образом, эстетику с этикой.

Ориентация Дон Кихота на книжные образцы, на готовые формулы, создающая комический эффект и ощутимая по всему роману, все же отличается в первых пяти главах. Порвав последнюю нить, связывавшую его с "Интермедией о романсах", Сервантес

утвердил своего героя (во время второго его выезда) в подражании исключительно героям рыцарских романов и заодно избавил от галлюцинаций. Рыцарь Печального Образа теперь не утрачивает собственной личности, подражая Амадису и другим любимым своим героям. Он прекрасно сознает свое от них отличие, а также и особую тяжесть своей миссии. Так стилизация превращалась в стиль.

И все же Дон Кихот не только слепо копирует слова и поступки своих кумиров, как утверждает Дмитрий Мережковский в этюде о Сервантесе в книге "Вечные спутники". Мережковский, близкий в ту пору народническим кругам, строго судит ламанчского рыцаря за отсутствие критического мышления и рабское следование авторитету. Внимательное чтение романа показывает, что писатель именно на отклонении героя от прямого подражания либо на доведении этого подражания до абсурда и, таким образом, преодолении его добивался как наиболее сильного комического, пародийного, эффекта, так и обогащал образ штрихами, возвышавшими его и вызывавшими восхищение всех его пламенных сторонников. "Итак, — писал В. Е. Мюльман, — в романе изображается безумие странствующего рыцаря, его постепенное вживание в выбранную роль, которую он, очищаясь, творчески переосмысливает, чтобы, мало-помалу освобождаясь от своего безумия, пожертвовать ею ради всеобщего блага. Таким образом, психологический смысл романа можно было бы определить как превращение неподлинных и полуподлинных ценностей в подлинные" (161, 13—14).

Дон Кихот сам сознает свое отличие от рыцаря Пламенного Меча и рыцаря Феба, понимает, что он им не чета ("Впрочем, господь не оставит свой народ и пошлет ему кого-нибудь если не столь грозного, как прежние странствующие рыцари, то уж, во всяком

случае, не уступающего им в твердости духа" (2, 1). Вспомним, с другой стороны, серию сумасбродств, которые Дон Кихот в качестве влюбленного почел за нужное совершить в Сьерре Морене. Дело в том, что в подражание Мрачному Красавцу, который, будучи отвергнут Орианой, наложил на себя покаяние, Рыцарь Печального Образа решил последовать его примеру. Разницу между обоими мгновенно учуял его оруженосец: "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?" (1, XXV).

Беспримерный идеализм Дон Кихота с особой рельефностью выступил в IX главе во время его встречи с купцами, которых он вынуждал признать, что, сколько бы ни было красавиц на свете, прекраснее всех ламанчская императрица Дульсинья Тобосская. Здравомыслящие купцы, не имея особого желания связываться с сумасшедшим, заявили ему, что охотно признали бы ее таковою, если бы он показал ее саму либо, на худой конец, ее портрет. Столкновение практического сознания с воинствующе-идеалистическим блестяще воплощено в ответе Дон Кихота: "Если я вам ее покажу, — возразил Дон Кихот, — то что вам будет стоить 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". На подобный максимализм, подобную высоту человеческого духа (либо, если взглянуть на это с другой стороны, — нелепость) был способен только он, выбравший дамой сердца не писаную красавицу и наделенную всеми достоинствами принцессу, как то делали "здравомыслящие" рыцари, а простую крестьянскую девушку, Альдонсу Лоренсо, в которую он некогда был влюблен

и силою своего воображения наделил ее всеми мыслимыми и немыслимыми достоинствами.

Вспомним также знаменитые слова, с которыми побежденный Дон Кихот обратился к рыцарю Белой Луны и которые, как уже говорилось, в значительной степени заимствованы из одного из рыцарских романов: "Дульсинея Тобосская — самая прекрасная женщина, а я самый несчастный рыцарь на свете, но мое бессилие не должно поколебать эту истину. Вонзай же копьё свое, рыцарь, и отними у меня жизнь, ибо честь ты у меня уже отнял" (2, LXIV). С точки зрения рыцарского кодекса, ламанчский рыцарь совершает здесь неслыханный проступок: отказывается выполнять данное им обещание и условия поединка, в частности, признать в случае поражения, что госпожа рыцаря Белой Луны бесконечно прекраснее Дульсиении Тобосской. Это ли не доказательство импровизационности, незапрограммированности и независимости сознания Дон Кихота, того Дон Кихота, каким он стал к концу романа и который составляет разительный контраст с героем первого выезда?

ГЛАВА VII

**«ВЛОБЛЕННЫЙ НИ В КОГО,
ПОДРАЖАТЕЛЬ ДОБРЫМ,
БИЧ ДУРНЫХ...»**

Триумфальное шествие Дульсиении по мировой культуре начинается с обретения ею имени. Дульсинея, которую Дон Кихот лепил силою своего воображения из устраивавшего его как творца материала — крестьянской девушки Альдонсы, — не утрачивает, кстати говоря, своего первоначального имени. Как и все уровни и элементы романа, имя дамы сердца Рыцаря

Печального Образа несет не только комическую нагрузку (испанское имя "Альдонса" фольклорно мотивировано: в, поговорицах это нередко девица легкого поведения). На основе одного и того же слова "сладостный" в эротическом и высоком его значениях Сервантес вскрыл лабораторию фантазии своего героя, претворяющего действительность в мечту. К той же основе, что и имя крестьянской девушки, герой прибавил суффикс "нея", долженствующий придать "пасторальному" имени (памятуя о пастушке Дульсине в "Счастье любви, в десяти частях" сардинского поэта Антонио де Лофрасо, представленной в библиотеке Дон Кихота) "рыцарское" звучание. Идентичность имен — "Aldonza" — "Dulcinea" — подчеркнута со всей определенностью, если вспомнить, что, согласно Сервантесу, роман — перевод с арабского, т.е. имена должны были быть написаны арабской вязью, с пропуском гласных, и таким образом перед нами *полная* анаграмма.

Истоки донкихотовского мифа о Дульсинее можно без труда обнаружить в испанском детском фольклоре:

Царица морская стоит перед вами,
Если поверите в это вы сами.

Дон Кихот не пытается выдать вымышленную женщину за реальную. Значение для него имеет лишь то, какой он себе ее представляет. Этому же он ждет и от окружающих. Отвечая на коварный вопрос герцогини, он сказал: "Одному богу известно, существует Дульсинея на свете или же не существует, вымышлена она или же не вымышлена, — в исследованиях подобного рода нельзя заходить слишком далеко. Я не выдумывал мою госпожу и не создавал ее в своем воображении, однако все же представляю ее себе такою, какою подобает быть сеньоре, обладающей всеми качествами, которые способны удостоить ее всеобщего поклонения..." (2, XXXII).

Роман в ходе развития грандиозного сервантесовского замысла претерпел существенные изменения. Однако высокое чувство любви героя к Дульсинее осталось неизменным. Дон Кихот легко переносит побои, поражения, даже смиряется с постоянными кознями волшебников, обесценивающих все его достижения на ратном поприще. Свела его в могилу неспособность отстоять в поединке с Самсоном Карраско, прикинувшемуся рыцарем Белой Луны, честь своей госпожи и заставить весь мир признать, что она самая прекрасная женщина в мире. Мог ли Сервантес предполагать, что идеалом рыцарского служения женщине в веках останется не любовь героев классических рыцарских романов, а трогательная верность ламанского рыцаря?

По свидетельству Санчо, у его хозяина душа нарастает; он никому не способен причинить зло, а делает всем только добро. Каковы они, добрые дела Дон Кихота? Были ли его дела добрыми, и не выдает ли добрейший Санчо желаемое за действительное? В этом отношении сервантесовский замысел, при всех изменениях, которые он претерпел, проведен достаточно последовательно.

Еще русский критик конца XIX века П. И. Житецкий отметил, что рыцарские книги лишь вывели Дон Кихота из созерцательного бездействия, однако его мироощущение, его идеалы, которые он приписывает влиянию рыцарской литературы, были сформированы до того, как он, погрузившись в нее, сошел с ума. В рыцарских книгах Дон Кихот нашел лишь готовую программу действий, которая соответствовала его нравственной сущности (62, 146). Неверно лишь насчет готовой программы действий. Ее ("Сколько беззаконий предстояло ему устранить, сколько кривды выпрямить, несправедливостей загладить, сколько обездоленных удовлетворить!") вывести из эпигонских

рыцарских романов было весьма затруднительно. Сервантес не пишет об этом, между тем очевидно, что сложиться она могла лишь на основе жизненного опыта героя. В этом виде она в какой-то мере совпала с положениями рыцарской морали, регламентируемой уставом. Раймунд Луллий, великий средневековый каталонский философ и писатель, наставляя своих не всегда альтруистически настроенных современников, писал в "Книге о рыцарском ордене": "Обязанность рыцарей состоит в том, чтобы защищать вдов, сирот, людей обиженных и бедняков... охранять дороги и защищать земледельцев" (159, XIII—XIV). Дон Кихот откровенно уклоняется от всех остальных обязанностей, в то время как его безумие давало ему возможность проявить себя на любом поприще. Он не испытывает потребности "поддерживать и защищать святую католическую веру" (стоило лишь отправиться в Африку); вместо этого он доставляет немало хлопот священнослужителям. Вместо того, чтобы оказывать всяческое содействие своему королю, он освобождает его "невольников", каторжников, поскольку дал клятву защищать "утесняемых власть имущими". Вместо того, чтобы служить оплотом законности, ламанчский рыцарь идет на постоянные конфликты с нею и становится объектом пристального внимания своеобразной испанской жандармерии той поры, стражников Святого братства.

Причина подобного избирательного подхода Дон Кихота к рыцарскому кодексу — его исключительная доброта. Дабы рассеять все сомнения на этот счет, Сервантес на последних страницах романа пишет: "Дон Кихот всегда, будучи просто-напросто Алонсо Кихано Добрым, равно как и Дон Кихотом Ламанчским, отличался кротостью нрава и приятностью в общении, за что его и любили не только домашние, но и все, кто его знал" (2, LXXIV). И все же несомнен-

но, что именно в этом качестве герой и для самого автора раскрывался постепенно, параллельно развитию и углублению замысла. Не случайно именно в последних главах романа мы находим проявления подлинной доброты Дон Кихота, либо не имеющие никакого отношения к рыцарственности, либо даже идущие вразрез с нею. Что может быть ужаснее его состояния после поражения в поединке с рыцарем Белой Луны? По сути дела, Дон Кихота уже нет. Есть брэнное тело, которое направляется домой, чтобы умереть. А между тем он искренне обрадовался, узнав, что дон Грегорио (неизвестный ему человек!) вернулся из плена. Или другой пример. Как ни жаждал Дон Кихот расколдования Дульсинеи, благодаря целебной силе своего оруженосца (только эта надежда и поддерживала в нем жизнь после поражения), он все же приостановил самобичевание Санчо, убоявшись, что тот засечет себя до смерти, со словами: "Судьба не допустит, друг Санчо, чтобы, стараясь мне угодить, ты засек себя до смерти: ты нужен жене и детям, а Дульсинея подождет до другого раза" (2, LXXI).

Герцен писал: "Дон Кихот, мешающийся не в свои дела, в тысячу раз больше человек, чем какой-нибудь лавочник, которому ни до чего нет дела, кроме до чужих денег" (39, 245). У Дон Кихота, который действительно постоянно мешается не в свои дела, обостренная восприимчивость к чужому горю. И все же Сервантес показывает, что в поведении ламанчского рыцаря сказывается не только его доброта, но и его сумасшествие. Времена изменились. Он по собственному разумению решил искоренять несправедливость и злоупотребления, в то время как, с точки зрения большинства людей, с которыми его сводит судьба, для этого в любом государстве существуют специально предназначенные для этой цели люди и учреждения. Эта грань сервантесовского замысла была выявлена

К. Марксом. "Дон Кихот, — писал он, — должен был жестоко поплатиться за свою ошибку, когда вообразил, что странствующее рыцарство одинаково совместимо со всеми экономическими формами общества" (89, 92). Бывшие рыцарские привилегии — следить за порядком, защищать невинно обиженных и наказывать обидчиков — были возложены на представителей государства. Выполняли ли рыцари свои обязанности или нет, этого Дон Кихот знать не может и уже поэтому вполне может верить, что выполняли, а вот то, что государство с ними не справляется, — это он видит и пытается приложить здесь свои силы. Чего же он способен достичь? Идти по пути демонстрации *подлинных* добрых дел Рыцаря Печального Образа в тот железный век, когда его угораздило родиться, реальных добрых дел героя-одиночки, оторванного от реальности, — это значило грешить против истины и сочинять очередной рыцарский роман. При всевозрастающей симпатии к своему герою и несмотря на благие порывы последнего, Сервантес почти каждую его попытку приводит к краху.

Проникаясь все большей симпатией к своему герою, Сервантес не обольщается относительно его возможностей творить добро. Об этом в одном из интервью прекрасно сказал Фолкнер: "Жизни нет дела до добра и зла. Постоянный выбор между добром и злом делал Дон Кихот, однако лишь в своем иллюзорном мире. Дон Кихот безумен. Когда же он сталкивается с реальной жизнью и пытается разобраться в людях, он совершенно не в состоянии отличить добро от зла" (141, 241). Основная стихия "Дон Кихота", несомненно, комическая. Неиссякаемый источник комических ситуаций — как раз все новые попытки героя навязать действительности и в такт с нею живущим людям свои представления. Не стоит забывать, что Рыцарь Печального Образа не только стремится

помогать слабому, нуждающемуся в помощи; он также неистово и нетерпеливо ищет приключений, вторгается в несовершенный, но весьма налаженный мир, в котором несовершенные элементы хорошо пригнаны друг к другу, и, ослепленный своими видениями, нарушает размеренное, а главное, закономерное течение жизни. А подобные преступления всегда наказуются. Как минимум — смехом.

Не говоря уже о том, что многие приключения Дон Кихота основаны на заблуждении и никакой помощи страждущему человечеству он не мог бы оказать, принимая участников похоронной процессии за злодеев, совершивших преступление, а бурдюки с вином — за головы великанов, некоторые из его авантюры приносят несчастья ни в чем не повинным людям. Алонсо Кихано остается Добрым, но он же остается и опасным сумасшедшим, причуды которого стоили, например, некоему бакалавру сломанной ноги. "Заступаясь за обиженных, — сказал тот Дон Кихоту, — вы меня так избидели, что обиду эту я буду помнить всю жизнь, и потому встреча с искателем приключений явилась для меня истинным злоключением" (1, XIX). В поисках униженных и оскорбленных ламанчский рыцарь похода покалечил погонщиков, помешавших ему бдеть над оружием. По чистой случайности не убил злополучного владельца "Мамбринова шлема", который вовремя рассудил за благо "сверзиться с осла", и т. д.

Жесткость сервантесовского замысла особенно рельефно выступает в эпизодах с пастушком Андресом и дуэньей Родригес. Первый из них — одна из немногих в книге *реальных* возможностей для Дон Кихота на деле осуществить свою позитивную программу. Между тем его заступничество за Андреса привело лишь к еще более жестокому избиению мальчика. Встретившись вновь со своим заступником, пастушок проклинает

Дон Кихота, а вместе с ним и всех странствующих рыцарей вместе взятых. Таков же примерно позитивный итог и заступничества Дон Кихота за права дуэньи Родригес и ее дочери, обманутой вассалом герцога. И на этот раз светоч странствующего рыцарства, призванный защищать вдов и заступаться за честь девиц, своим вмешательством привел лишь к тому, что дуэнья потеряла место, дававшее ей кусок хлеба, а ее дочь оказалась, помимо своей воли, в монастыре.

Однако точно так же не стоит забывать, что Рыцарь Печального Образа не только ищет приключений, но и стремится защищать слабых и карать злых. Писатель умышленно вставил в длинную череду нелепых выходов Дон Кихота, его сумасбродств, эпизоды, в которых герой действительно пытается восстановить поруганную справедливость. Конфликт столкновения Дон Кихота с действительностью оборачивается здесь своей трагической стороной, ибо мы не только осознаем бессилие героя устранить антагонизм обиженных и обижающих, но и неподатливость антагонистически устроенной реальности подобным экспериментам с нею.

Таким образом, и в этом пункте роман оказался шире первоначального замысла. И в этом пункте образ перестает быть сугубо развенчиваемым и приобретает контуры, позволяющие говорить о Дон Кихоте, как о герое, дела которого (точнее, результаты этих дел) подчас не расходятся со словами. Таков в первой части эпизод с пастушкой Марселей, которую заступничество ламанчского рыцаря избавляет от преследования досаждающих ей ухажеров. Оказав моральную поддержку поэту Лоренсо, Дон Кихот помог ему выстоять в борьбе с прагматическим отцом, "рыцарем Зеленого Плаща", за свое предназначение в жизни. Рыцарю Печального Образа, человеку не от мира сего, была близка поэтическая сущность этого юноши, оказавшегося

на распутье, кое в чем подобного уравновешенному, добропорядочному, живущему в согласии с миром, по общепризнанным нормам жизни отцу, но во многом и отличному от него, и он протянул поэту руку помощи. В конечном счете неоднозначен и эпизод с освобожденными Дон Кихотом каторжниками, в котором он, основываясь на принципах высшей справедливости, дарует свободу тем, кто от природы был свободным. Далеко не все они были отпетыми негодьями, и из их же слов было ясно, что нередко за решетку попадали те, кому нечем было расположить в свою сторону служителей Фемиды, в то время как негодня куда более высокого полета, благодаря связям и взяткам, ускользали от правосудия. Дон Кихот вносит свой вклад в счастливое разрешение конфликта между Камачо Богатым и Базилио Бедным и содействует женитьбе последнего. Необъяснимая на первый взгляд популярность у грядущих поколений именно эпизода со свадьбой Камачо объясняется, по-видимому, не столько его "пасторальной" тональностью, сколько тем, что это одно из немногих приключений Рыцаря Печального Образа, в котором он, стремясь помочь обиженным и угнетенным, в этом преуспевает.

ГЛАВА VIII

БЕЗУМЕН ИЛИ ДЕРЗНОВЕНЕН?

Отличия 2-й части "Дон Кихота" от 1-й слишком очевидны, чтобы на них не обращали внимания его читатели. Однако как произведение в целом, так и образ главного героя претерпевали постоянную и постепенную эволюцию на протяжении всего романа. Уничтожение библиотеки Дон Кихота подводит черту

иод "Протокихотом". Впереди — и открытие образа Санчо Пансы, и подлинно гуманистические монологи Рыцаря Печального Образа, и сатирические зарисовки, обогатившие блестящую комическую стихию первых глав, и необычайно богатая оттенками сервантесовская ирония, так восхитившая немецких романтиков. Дон Кихот первых шести глав прежде всего безумен, затем он станет, как это тонко подметит Санчо, не столько безумен, сколько дерзновенен.

Мотив безумия давал Сервантесу массу преимуществ. Роман буквально перенасыщен разными видами умопомешательства. Помимо самого ламанчского рыцаря, это прежде всего Карденьо, сошедший с ума на любовной почве. При встрече с ним, интуитивно чувствуя свое родство с этим, до сей поры неизвестным ему человеком, Дон Кихот обнял его и долго сжимал в объятиях. В известной степени это и безрассудно-любопытный из вставкой новеллы, севильский и кордовские сумасшедшие, речь о которых идет в Прологе ко 2-й части, а также севильский сумасшедший, о котором Дон Кихоту рассказывает цирюльник.

"Выводимый автором дурак, — по словам М. М. Бахтина, — остраяющий мир патетических условностей, и сам может быть объектом авторского осмеяния, как дурак. Автор не обязательно солидаризируется с ним до конца. Момент осмеяния самих дураков может выступать даже на первый план. Но дурак нужен автору: самим своим непонимающим присутствием он остраяет мир социальной условности. Изображая глупость, роман учится прозаическому уму, прозаической мудрости. Глядя на дурака или глядя на мир глазами дурака, глаз романиста научается прозаическому видению опутанного патетической условностью и ложью мира" (15, 215). Ранее, в 1905 году, в юбилейной анонимной статье о "Дон Кихоте", помещенной в "Новом журнале литературы, искусства и науки",



Лопе де Вега. Портрет работы Луиса Санчеса.
1598 г.

в этой связи было сделано даже любопытное сопоставление Рыцаря Печального Образа с Иванушкой-дурачком. В одном случае инстинкт гения, в другом — чутье народа подсказали, что именно дурак, наделенный великим простодушным сердцем, является носителем высших идеалов и искателем высшей справедливости. С точки зрения "умных братьев", он должен быть нелеп и смешон. При работе над "Идиотом" Достоевский не упоминал Иванушку-дурачка, но сервантесовский

герой помог ему открыть ту же закономерность: юмор открывает прекрасное в комическом и Дон Кихот прекрасен единственно потому, что смешон.

Размышления русского писателя, косвенно касающиеся Дон Кихота и имеющие прямое отношение к эволюции образа князя Мышкина, помогают увидеть в романе Сервантеса особенности, не замеченные ранее. Только в комической книге, рассчитанной на некоторое неправдоподобие ситуаций, оправдываемых смехом, безумец, пытающийся искоренить зло, мог просуществовать на протяжении многих сотен страниц. В серьезной книге честный писатель должен был либо пойти на отмену правдоподобия и написать рыцарский (впоследствии — типа "Парижских тайн") роман, либо заставить своего героя идти на компромиссы, изменять своим идеалам с единственной целью — выжить, либо привести его в самые сжатые сроки к гибели.

Если бы Дон Кихот не был безумец, можно было бы сказать, что он отважен до безумия. И все же никому не придет в голову оспаривать тот непреложный факт, что сервантесовский герой действительно отважен. Отметим при этом, что в первых шести главах при всех внешних проявлениях отваги Дон Кихот не всегда может быть признан отважным, коль скоро безумие его подчас проявлялось в форме галлюцинаций. Истинную отвагу он проявлял тогда, когда ясно сознавал, кем он является на самом деле, и не принимал себя за своих непобедимых кумиров. В минуты, когда ламанчский рыцарь принимал себя за Балдуина, он был лишен если не отваги, то *собственной* отваги. Избавив его от галлюцинаций, Сервантес мог позволить ему, уже во 2-й части, даже бежать с поля боя. Страстные поклонники Рыцаря Печального Образа нередко болезненно воспринимают это бегство, которым завершилось приключение с ослиным ревом, когда Дон Кихот, бросив сбитого с ног Санчо, "поворо-

тил Росинанта и во весь мах помчался прочь от толпы, из глубины взывая к богу, чтобы он избавил его от опасности" (2, XXVII). Здесь нелишне напомнить, что Дон Кихот бежит не от смертельной опасности, а от возможности умереть самой нелепой, с его точки зрения, смертью, а именно, смертью от огнестрельного оружия, которое он ненавидел всеми фибрами своей души ("Благословенны счастливые времена, не знавшие чудовищной ярости этих сатанинских огнестрельных орудий, коих изобретатель, я убежден, получил награду в преисподней за свое дьявольское изобретение, с помощью которого чья-нибудь трусливая и подлая рука может отнять жизнь у доблестного кавальеро, — он полон решимости и отваги, этот кавальеро, той отваги, что воспламеняет и воодушевляет храбрые сердца, и вдруг, откуда ни возьмись, шальная пуля (выпущенная человеком, который, может статься, сам испугался вспышки, произведенной выстрелом из этого проклятого орудия, и удрал) в одно мгновение обрывает и губит нить мыслей и самую жизнь того, кто достоин был наслаждаться ею долгие годы" (1, XXXVIII)).

Сервантес позаботился о том, чтобы, как это ни парадоксально, но за всю бытность, Дон Кихота странствующим рыцарем в Испании XVII века огнестрельное оружие, по сути дела, ни разу, за исключением этого случая, герою не угрожало. Столкновение каторжников с конвоирами, вооруженными аркебузами, может не приниматься в расчет, так как последние не успели его применить. Между тем в спровоцированном Санчо конфликте с крестьянами, вооруженными самострелами и аркебузами, опасность храбрецу быть убитому шальной пулей, пущенной каким-нибудь трусом и ничтожеством, была слишком реальной.

Дон Кихот не только добр, безумен, отважен, он

еще и "хитроумен", что вынесено в заглавие. Кроме того, что испанское слово "ingenioso" не поддается однозначному переводу на русский, да и не только на русский язык, не так-то просто понять, что же хотел этим сказать автор. Во времена Сервантеса под "ingenio" понимался природный дар, изобретательность, понятливость. По Хуану Уарте, "ingenio" — это причудливое сочетание бредней, меланхолии и находчивости. По-видимому, последнее толкование более первого отвечает меняющейся и неоднозначной, но все же сути сервантесовского героя. "Хитроумным", скорее, является Санчо (не утрачивая при этом наивности), а Дон Кихот в основном предстает как "выдумщик". Идальго-выдумщик! Воображение и фантазия унаследованы Дон Кихотом от своего отца Сервантеса (или "отчима", как тот представляется в Прологе к 1-й части).

Сервантес щедро наделил своего героя воображением и фантазией, — качествами, которыми по праву мог гордиться сам. В "Путешествии на Парнас" он писал: "Я силою своего воображения превосхожу других". В "Дон Кихоте" же именно воображение героя не дает пресечься сюжету. Об этом недвусмысленно пишет сам Сервантес: "Так, *увлекаемый собственным воображением*, отмеченным печатью его доселе невиданного умопомешательства, он продолжал говорить без умолку и перечислять рыцарей обеих *воображаемых* ратей, тут же *сочиня* девизы и прозвища и *придумывая* за каждого из них особый цвет и особую форму доспехов" (курсив мой. — В. Б.) (1, XVIII).

Фантазии Дон Кихота настолько рельефны, детальны, образны и пластичны, что их реальность в границах романа оказывается если не равновеликой, то, по крайней мере, равноправной с реальностью внешнего мира. По сути дела, в первых главах перед нами три реальности: книжная, готовая реальность героев, за которых

Дон Кихот себя принимает; творимая на основе прочитанной литературы и фантазий иллюзорная реальность; реальность испанской действительности конца XVI — начала XVII века. Однако впоследствии первая навсегда исчезнет за ненужностью со страниц романа. Дон Кихот — демиург. Он создает свою вселенную рядом с реальной, будучи с ней в разладе. Он своеобразный падший Ангел, возжелавший в своей гордыне невозможного и за это наказанный. Чертами подлинной реальности для него (на этом настаивал еще М. де Унамуно) обладают великаны, а не мельницы. Поэтому ему так трудно найти общий язык с окружающими. С точки зрения людей, с которыми встречается Дон Кихот, мир *двулик*. Это прежде всего их, реальный, мир и мир фантастический, выдуманный мир Дон Кихота, который они принимают в расчет со скидкой на его иллюзорность.

Помимо того, что точка отсчета у Дон Кихота иная, мир для него *многолик* и в то же время *един* и *целен*. "Вот почему, — поучает он Санчо Пансу, — то, что тебе представляется тазом для бритвы, мне представляется шлемом Мамбрина, а другому — чем-нибудь еще" (1, XLV). Стиль мышления Дон Кихота не меняется при переходе от рыцарских тем к нерыцарским. Поэтому ему так трудно понять, почему окружающие говорят о нем, что он бывает то здравомыслящим, то вдруг безумным. По его убеждению, он всегда одинаков. В крайнем случае, он готов был бы согласиться, чтобы люди, с его точки зрения заблуждающиеся, почитали его всегда и во всем безумным.

Эксперимента ради можно представить себе другой роман о подвигах Дон Кихота, написанный не скептиком и реалистом Сидом Ахметом бен-Инхали, а неким историком-идеалистом, о котором и мечтал Рыцарь Печального Образа, историком, исполненным веры в рыцарские романы. Это было бы произведение, в кото-

ром перед нами предстал бы мир-перевертыш. Дон Кихоту, как известно, не довелось прочесть роман, описывающий его приключения. Если бы это произошло, он, несомненно, был бы очень расстроен (хотя это огорчение и не смогло бы лишить его уверенности в своей правоте). Дело в том, что мудрый араб, определяя свое отношение к двум реальностям, условно говоря, реальности мельниц и реальности великанов, со всей определенностью склоняется в пользу первой, принимая, таким образом, сторону оппонентов ламанчского рыцаря. Если бы он принял в споре о мельницах и великанах сторону Дон Кихота, мы прочли бы совсем иной, приключенческий, выполненный в традициях рыцарских романов, но при этом в высшей степени оригинальный роман. Противостояние двух миров, достигающее примерно к середине 1-й части своего апогея, к концу ее значительно ослабевает как структурообразующий принцип, так как основную сюжетную канву, начиная с тридцать второй главы, составляют вставные новеллы. Что же касается 2-й части, о которой подробнее речь пойдет ниже, то в ней это противостояние фактически сходит на нет, ибо по-прежнему стойкие иллюзии Рыцаря Печального Образа остаются при нем, сюжетом же в ней в основном управляет "обманная" инициатива забавляющихся героем окружающих его людей.

Воображение и фантазия Дон Кихота не могли не основываться на обширных познаниях. Исходя из постулируемой универсальности странствующих рыцарей, Сервантес наделяет своего героя познаниями в самых различных областях человеческой деятельности, заставляет поражаться его разносторонности, эрудиции, уму и мудрости как персонажей романа, так и его читателей. Немаловажно при этом, что если вначале Дон Кихот выказывает свои познания главным образом в пределах, очерченных кругом жизненных инте-

ресов героев рыцарских романов — в лекарственных травах, в ратном деле, то во 2-й части он уже профессионально рассуждает об арабских заимствованиях в испанском языке и о труде переводчиков. Не только идеалы, поведение и причина помешательства Дон Кихота, но и широта и разнообразие его познаний подсказали Джованни Папини мысль попытаться отгадать, какой же была жизнь Алонсо Кихано до тех пор, пока он не предстал перед нами в образе ламанчского рыцаря. Из якобы новонайденной "Юности Дон Кихота", принадлежащей перу Сервантеса, мы узнаем, что Алонсо Кихано учился в Саламанкском университете, но, наскучив схоластикой, бросил его через два года, занявшись литературой. После любовной неудачи он ушел в монастырь, но, убедившись в неискренности религиозных чувств большинства монахов, отправился в Америку. Там, возмущенный дурным обращением с индейцами, он написал негодующее письмо королю. По доносу он был посажен в тюрьму и признан сумасшедшим. О юности Алонсо Кихано мы, однако, можем вместе с Джованни Папини лишь гадать. Но как бы то ни было, в романе Сервантеса герой предстает как эрудит, правдоискатель и гуманист.

Расширяющаяся вселенная романа была в том числе и расширяющейся вселенной внутреннего мира Дон Кихота. Он предстает не только как персонаж, подобно героям рыцарских романов, но и как личность. Заявка на личностную форму видения мира дается уже в первых главах. Г. В. Степанов писал по этому поводу: "Дон Кихот хочет поступать как персонаж рыцарских романов и уже поэтому предстает перед читателем как личность. Реальная среда разрушает его замыслы, обнажая драматическое несоответствие замышленного и действительного, содействуя тем самым формированию личности. Придав Дон Кихоту черты и свойства этического человека, Сервантес

атакует рыцарский миф именно с этих позиций и одерживает победу над ним" (128, 82).

По мере развития и углубления замысла, с каждой главой Рыцарь Печального Образа все более оказывался проводником ренессансных идей его создателя. Впервые во весь голос новая ипостась героя заявила о себе в знаменитой речи о Золотом веке. Рассуждения о высшей справедливости ("превращать же в рабов тех, кого господь и природа создали свободными, представляется мне крайне жестоким"), мире ("мир и есть прямая цель войны, а коли войны, то, значит, и воинов"), сущности таланта ("Затем я должен сказать, что прирожденный поэт, вдобавок овладевший мастерством, окажется лучше и превзойдет стихотворца, который единственно с помощью мастерства намеревается стать поэтом, и это оттого, что искусство не властно превзойти природу — оно может лишь усовершенствовать ее, меж тем как от сочетания природы с искусством и искусства с природой рождается поэт совершеннейший"), свободе ("Свобода, Санчо, есть одна из самых драгоценных щедрот, которые небо изливает на людей; с нею не могут сравниться никакие сокровища"), вложенные Сервантесом в уста своего героя, завершают образ гуманиста, наделенного (вне сферы своего безумия) чертами гармонического человека Ренессанса.

Волею своего творца и силою его таланта Дон Кихот оказался героем развивающимся и меняющимся. Мы, например, не сразу замечаем, что ламанчский рыцарь блестящий полемист. Эта черта проступает все явственнее по мере того, как все более яростными становятся нападки на его идеалы со стороны людей, с которыми его сталкивает судьба, все более мудрыми и хлесткими оказываются аргументы Санчо. Все чаще Сервантес позволяет Рыцарю Печального Образа прибегать не к мощи своей длани, а к доводам рассудка.

В. Краус обратил внимание на то, что роман после того, как Дон Кихот, освобождающий каторжников, по существу, совершает уголовное преступление, строится по законам детектива, вернее, по законам, по которым впоследствии будут строиться детективы: преступление, бегство, погоня, арест, раскаяние⁵. Доля истины в этом наблюдении, конечно, есть. Необходимо лишь добавить, что речь идет о правилах построения интригующей фабулы, перепавших детективному жанру от щедрот сервантесовского романа, который от главы к главе, по мере развития "детективной" фабулы, все более подчиняется совсем другим, неизмеримо более сложным законам.

Ошибкой было бы считать, что Сервантес не сознавал оригинальности своего замысла. Не меньшей ошибкой было бы также думать, что образ Дон Кихота не оказался открытием и для самого автора. "Люди вырастают по мере того, как художник их познает", — утверждал В. Шкловский (149, 376). Точно так же, как роман разрастается и углубляется на глазах читателя, так же он разрастался и углублялся под рукой писателя. "В двойственной сложности образа, — писал Р. Менендес Пидаль, — и заключается основное поэтическое нововведение: героические усилия нового Амадиса сочетаются со слабостью и оказываются постоянно подавлены тяжким гнетом пошлой действительности; безумие рыцаря сочетается с необычайной честностью и мудростью и постоянно возвышается его благороднейшими порывами" (92, 611).

О разумных безумствах Дон Кихота и о романе как свидетельстве честного человека о разумных безумствах героя писал сам Сервантес, хотя некоторые "мудрые" читатели романа считают открытие двойственности героя своей прерогативой. При этом проявление мудрости Дон Кихота и комических его черт таково, что смешон он примерно одинаковым

образом на протяжении всего романа и наше представление о нем как о комическом персонаже не очень обогащается по ходу романа. В то же время наше представление о сервантесовском герое как о мудром, добром и благородном человеке от главы к главе обогащается; Дон Кихот растет как герой положительный.

Более того, одна и та же особенность Дон Кихота нередко воспринимается по-разному в начале романа и в его конце. Одно из открытий Сервантеса заключается в том, что он создал героя, у которого слова не расходятся с делом. Диего де Миранда, или, как склонен был обращаться к нему посетивший его Дон Кихот, рыцарь Зеленого Плаща, говорит о госте, что это умный человек, пораженный безумием, и безумец, наделенный здравым смыслом. Все, что ламанчский рыцарь говорит, с его точки зрения, разумно, справедливо и красиво выражено, тогда как все то, что он делает, безумно, дерзко и нелепо. Объясняется эта характеристика тем, что люди, с которыми Рыцаря Печального Образа сводила судьба, привыкли к противоречию, несовпадению между словом и делом, идеалом и действительностью, в то время как Дон Кихот, человек цельный и в своих убеждениях и в своем безумии, не знает разлада между мыслью и действием. Диего де Миранде, человеку иных представлений о взаимоотношениях личности и общества и иного психологического склада, не приходит в голову, что Дон Кихот всего лишь делает то, что говорит. Гостеприимно принявший ламанчского рыцаря в своем доме идальго (да и большинство героев романа) не перестает удивляться, как это Дон Кихот не понимает, что необходимо приспособливаться к обществу и что это приспособление состоит в сложной системе сдвигов, замен и "подгонки" слова к делу, их взаимных уступок.

Все свои поступки Дон Кихот совершает, исходя из благородных побуждений. Его антагонисты либо совершают поступки, исходя из *иных* побуждений, либо, исходя из благородных побуждений, поступков *не* совершают. При всей от главы к главе растущей симпатии к своему герою, Сервантес, будучи реалистом, показал, что следствием подобной прямой связи между словом и делом должно быть поражение. Таким образом, та особенность Рыцаря Печального Образа, которая вначале ощущается читателем как повод для смеха, по ходу романа оборачивается добрыми чувствами по отношению к наивности, прямолинейности и обреченной на провал бескомпромиссности. И в этом — мастерство Сервантеса.

ГЛАВА IX

САНЧО ДОБРЫЙ

Мы не знаем, когда у Сервантеса возникла мысль дать в спутники Дон Кихоту Санчо Пансу. Появился он впервые в седьмой главе и впредь не только не исчезает из поля зрения читателей, но даже выходит нередко на первый план. Открытие пары героев, взаимодополняющих друг друга (худоба и костлявость Дон Кихота и толстое брюхо Санчо, пристрастие Санчо к "натуральным" занятиям, как-то: еда и сон, и антипатия к ним Рыцаря Печального Образа, как к пустой трате времени, необходимого для более важных дел; народная мудрость Санчо и книжная образованность ламанчского рыцаря, здравый смысл оруженосца и мир, увиденный сквозь призму высоких идеалов), познающих мир со взаимокорректирующими позициями, — оказалось одной из самых замечательных удач писателя.

Достаточно сравнить первые пять глав, в которых Дон Кихот путешествует наедине со своими однотонными мыслями, и остальные, насыщенные диалогами с оруженосцем и "двоящимися" приключениями, чтобы понять гениальность интуиции Сервантеса,

"Две выступающие вместе и контрастирующие одна с другой фигуры, — отмечал Э. Ауэрбах, — комические и полукомические, — это древний и до сих пор живой мотив фарса, карикатуры, цирка, кино: худой и долговязый, низенький и толстый, хитрый и глупый, господин и слуга, образованный и важный, неученый и простоватый и самые разные комбинации — все это встречалось в разных странах, в разных культурах, в разных сочетаниях и переплетениях. А Сервантес создал единственное в своем роде — нечто совершенное" (12, 356). С другой стороны, Дон Кихот и Санчо схожи с теми сказочными персонажами, которые были необходимы друг другу, потому что один из них был зряч, но безног, а у другого, слепого, были ноги. Точно так же Дон Кихот необходим Санчо, а Санчо необходим Дон Кихоту, потому что первый видит только то, что внутри его, а второй — только то, что вне его. И Сервантес дал их друг другу в спутники.

Выбор оруженосца для странствующего рыцаря, выбор спутника, с которым предстоит делить все тяготы походной жизни, на верность, добросовестность и сметливость которого в самые ответственные минуты придется полагаться, — дело ответственное. Чем привлек Дон Кихота Санчо Панса? Почему именно его он, не раздумывая, выбрал для столь почетной роли? Санчо трусоват ("У Дон Кихота сердце запрыгало, а у Санчо екнуло"), он не слишком добросовестен (вспомним, как, по его милости, ламанчский рыцарь перед герцогской четой грохнулся оземь с Росинанта, у которого было плохо подтянуто седло), он весьма

корыстолюбив (вожделенный остров видится ему населенным туземцами, которых он намерен незамедлительно продать), расчетлив ("Вот почему я еще раз повторяю, что стою за Камачо: с его котлов можно снять немало пенок, то есть гусей, кур, зайцев и кроликов"). Наконец, он в любую минуту готов sluкавить и одурачить своего хозяина. Чего стоят, например, мнимое посольство к даме сердца Дон Кихота, придуманный им фарс с заколдованной Дульсиной и "древесный" способ самобичевания ради ее расколдования. Далекий потомок Санчо Пансы, слуга лесковского героя, Дормидонта Рогожина, прозванного Донкихотом Рогожиным, будучи искренне привязан к своему хозяину, ничтоже сумняшеся, втихомолку показывал его любопытствующим за деньги. К чести Санчо, до этого он не додумался при всей своей хитрости и расчетливости.

Между тем чутье Дон Кихота, несмотря на его обычную непрактичность, в данном случае было безошибочным. В очередной раз он действовал в нарушение рыцарского кодекса. Оруженосца он подбирает "по своему росту", *себе*, а не какому-либо абстрактному странствующему рыцарю. Романтики, думается, не столько ошибались, сколько выдавали желаемое за действительное, когда утверждали, что сервантесовские герои — антиподы. Антипода в оруженосцы не выберешь. Прав был священник Перо Перес, хорошо знавший своих земляков, когда сказал, что их обоих словно отлили в одной и той же форме.

Алонсо Кихано Добрый (равно как и Мудрый) выбрал человека, который в чем-то сходен с ним либо удачно его дополняет. Зачем Дон Кихоту храбрость оруженосца, если он один, по его убеждению, стоит сотни? Зачем ему кристальная честность оруженосца, если он весь мир несет в себе, почти не зависит от мира окружающего и совершенно равнодушен к его

благам? По словам Сида Ахмета, выбирая Санчо, Дон Кихот исходил из того, что этот его односельчанин (Санчо как-то скажет, что он Дон Кихота знает чуть ли не с пеленок) "был человек добропорядочный (если только подобное определение применимо к людям, которые не могут похвастаться изрядным количеством всякого добра), однако же мозги у него были сильно набекрень". По мнению односельчан, Санчо и в самом деле был слегка с придурью.

Выбирая в спутники Санчо Пансу, Дон Кихот, несомненно, отдавал должное его уму, находчивости, остроумию, жизнелюбию. Подобно своему хозяину, Санчо был большим фантазером (замечателен его рассказ о том, какой он видел землю, пролетая вместе с Дон Кихотом на "волшебном" коне Клавиленьо "по области огня"), свободолюбивым ("И я предпочитаю в летнее время развалиться под дубом, а в зимнюю пору накрыться шкурой двухгодовалого барана, но только знать, что я сам себе господин, нежели под ярмом губернаторства спать на голландского полотна простынях и носить собольи меха"), несмотря на свою хитрость — доверчивым ("заколдовавший" Дульсинею Санчо легко поверил в герцогский розыгрыш с Дульсинеей и Мерлином), несмотря на расчетливость — верным ("и вот за это простодушие я и люблю его больше жизни и, несмотря ни на какие его дурачества, при всем желании не могу от него уйти").

Все недостатки Санчо, в глазах Дон Кихота, вне всякого сомнения, окупала его доброта. Только Санчо Добрый и мог стать оруженосцем Дон Кихота. Уехав голяком с острова Баратарии, взяв только полкаравая хлеба и полголовы сыра, он их вскоре отдал паломникам, просившим, как ему показалось, милостыню. Санчо, как отмечает Сид Ахмет, был человеком весьма сердобольным. Грубоватая привязанность к хозяину, чуткость и доброта подсказывают ему

трогательное и, в общем-то, весьма действенное (не произойди в Рыцаре Печального Образа необратимой перемены) объяснение злополучного поражения, вынуждающего их отказаться от странствий: "Ах! — со слезами воскликнул Санчо. — Не умирайте, <...> вы упали с Росинанта, оттого что я плохо подтянул подпругу" (2, LXXIV).

Если человека, любящего роман Сервантеса и хорошо его знающего, попросить назвать какие-либо наиболее характерные особенности Санчо Пансы, то непременно сразу же или почти сразу же речь пойдет о его пословицах. В "Дон Кихоте", в обеих его частях, разбросано до трехсот пословиц, поговорок и пословичных речений, значительная часть которых исходит из уст Санчо. Однако и в этом отношении сервантесовский замысел развивался, трансформировался и обогащался новыми открытиями. Дело в том, что первую пословицу Санчо произнес в девятнадцатой главе романа, в то время как появился в седьмой. Даже такой тонкий и глубокий знаток "Дон Кихота", как Р. Менендес Пидаль, не заметил эволюции образа ("В главе VII он выехал в роман на своем сером, беспрестанно сыпля пословицами" (92, 604)).

По существу, из испанского пословичного материала Санчо Панса и "выехал в роман". Это такие пословицы, в которых фигурирует имя "Санчо", как "Вон там едет Санчо со своей клячей"; "Чем Санчо лечит, от того Доминго болеет"; "Что у Санчо в голове, знает только он да дьявол"; "Говорит Санчо из Томахонес, у кого нет овец, у того и штанов нет". Взятые в целом, они в какой-то мере обрисовывают контуры образа, жизнь в который смог вдохнуть лишь гений Сервантеса.

Каскады пословиц Санчо — некая параллель ориентации Дон Кихота на предписания странствующего рыцарства. Подобно ламанчскому рыцарю, следующему в

своим бытовым, повседневным поведением стародавним, вычитанным из книг образцам, Санчо оценивает все происходящее в минуты пословичного безумия, нанизывая один на другой образцы веками отточенной народной мудрости, часто не имеющие никакого отношения к происходящему. В своем начетничестве они стоят друг друга и в конечном счете прекрасно друг друга понимают и прощают друг другу столь сходные слабости. Вместе с тем, как и в случае с отношением Дон Кихота к рыцарскому кодексу, пословицы Санчо нередко перестроены, видоизменены в соответствии с неповторимыми условиями, в которые попадает герой.

Еще более близость между хозяином и слугой подтверждается тем, что, когда Санчо Панса не садится на своего пословичного конька, он, подобно Дон Кихоту, который, за вычетом рыцарских монологов, высказывает гибкий, глубокий и острый ум и поднимается до вершин ренессансных воззрений на человека и его место в жизни, способен мыслить и поступать как истинный мудрец, неразрывно связанный с основами народного миропонимания. Во время своего недолгого губернаторства он действует в согласии с радикальными взглядами таких мыслителей, как Томас Мор и Томмазо Кампанелла. Замечательна, например, учрежденная Санчо Пансой новая должность — "альгвасил по делам бедняков, не с тем, однако, чтобы преследовать их, а с тем, чтобы проверять, подлинно ли они бедны, а то ведь бывает иной раз и так, что калекою прикидывается вор, у коего руки целехоньки, и выставляет напоказ мнимые язвы здоровенный пьяница". И это — *реальная* защита прав *подлинных* бедняков.

Первоначально, видимо, назначение нового персонажа мыслилось Сервантесу в двух основных аспектах: пародирование такого важного элемента в мире рыцарских романов, как оруженосец, и выявление фан-



Портрет графа де Лемос

тасмагоричности рыцарского взгляда на мир с помощью героя, выступающего от имени бытовой, жизненной и реальной правды жизни. Однако очень скоро эти непосредственные задачи оказались превзойденными и стали вырисовываться контуры грандиозного образа живого представителя крестьянства. Крестьянин, сопровождающий своего хозяина по всем путям и перепутьям его подвижнической деятельности, раньше, действеннее и человечнее всех развенчивает маниакальную деятельность Дон Кихота и бесплодность его книжных фантазий, но в то же время именно он улавливает гуманистическую сторону чаяний и порывов болеющего душой за все человечество хозяина и проникается ею.

Образ человека из народа, рожденный фантазией Сервантеса, пожалуй, превосходит все, что было создано до него в этой области в мировой литературе. Штрих за штрихом, из главы в главу все более очевидным становится непреходящий смысл открытия писателя, сумевшего не только поставить крестьянина в центр обширнейшего повествования, но и наделить его чертами подлинной реальности. Писатели, обращавшиеся впоследствии к народной теме, внимательнейшим образом штудировали роман Сервантеса, пытались понять его секрет, способность изображать человека из народа руками, не трясущимися ни от гнева, ни от подобострастия, наделенным слабостями и пороками и при этом симпатичным и обаятельным, абсолютно естественным, наделенным чертами национального своеобразия и вместе с тем "лица необщим выраженьем", героя толпы и героя-личность, увиденного глазами соотечественника и сочеловека.

ГЛАВА X

«КРИВЫЕ И ПОПЕРЕЧНЫЕ» ИСТОРИИ ЛАМАНЧСКОГО РЫЦАРЯ

"Дон Кихот" все еще, не слишком считаясь с фактами, называют "первым романом" в мировой литературе.

Слишком многим ему обязана литература последующая. От него исходят самые разнообразные импульсы, обогатившие все литературы, многие поколения, эстетические тенденции, импульсы, которые отозвались не только в романе. Однако и к нему стягиваются (как это всегда бывает с гениальными произведениями искусства; только бездарные книги могут основываться на *одном* вдохновившем их лите-

ратурном источнике) многочисленные нити оплодотворивших его, хотя и не определяющих его сути культурных воздействий⁶. Это тот уровень формирования замысла, на котором разговор об "Интермедии о романах" будет занимать уже весьма скромное место.

Отголоски в "Дон Кихоте" предшествующей и современной Сервантесу литературы, испанской и зарубежной, принадлежащих перу признанных литераторов и произведений народного творчества многочисленны и разнообразны. И главное, роль, которую они сыграли в зарождении и развитии замысла, их назначение в структуре "Дон Кихота" очень различны. Помимо рыцарского романа, это и пасторальный роман (Сервантес отдал ему дань в историях Марселлы и Хризостома, Басилио и Китерии), и сентиментальный (такова в "Дон Кихоте" повесть о сложных взаимоотношениях между Карденио, Люсиндой, Доротеей и Фернандо, завершившихся двумя браками), и психологический (который поднят Сервантесом на новый уровень новеллой о безрассудно-любопытном), и авантюрный (образцом которого в "Дон Кихоте" служит история пленника), и плутовской (линия Хинеса де Пасамонте и некоторые другие), и Романсеро (пронизывающее, в частности, все приключение в пещере Монтесиноса), и испанская поэзия Золотого века, особенно лирика Гарсиласо де ла Веги, и испанский фольклор, стихия которого явственно доминирует в партии Санчо. Причем фольклорный элемент значим не только сам по себе: в значительной мере "фольклорен" сам принцип включения писателем предшествующей культуры в роман. Сервантес цитирует нередко по памяти. Культура прошлого, и народная и профессиональная, бытует в "Дон Кихоте" так, как она бытует в народе, в устной традиции. Например, в двадцать третьей главе 2-й части Сервантес по памяти приводит

фрагмент романа о смерти Дурандарте, сконтаминировав два различных романа на одну тему.

Установлено, что на развитие действия в "Дон Кихоте" повлияла "Энеида" Вергилия. Неоднократно делались попытки доказать прямую связь сервантесовского замысла с "Божественной комедией" Данте ⁷. Отмечалось, что образ Беатриче в переосмысленном, а в какой-то мере и пародируемом виде сыграл не последнюю роль при работе Сервантеса над образом Дульсинеи, что прообразом для волшебного коня Клавильеньо послужил Гернон из "Божественной комедии", что эпизод с каторжниками, особенно вопросы, которые задает им Дон Кихот, напоминает "Ад" в целом, что во встрече Рыцаря Печального Образа с Монтесином пародируется встреча Данте с Вергилием, а эпизод с колесницей Мерлина, во время которого Дон Кихот впервые видит "Дульсинею", — первую встречу поэта с Беатриче в "Божественной комедии". Возможно, все это так. Однако важнее другое. Вряд ли Сервантес имел это в виду, но, фантазируя, можно предположить, что, начиная с VII главы, писатель воспользовался теми возможностями, которые открыл Данте в "Божественной комедии", дав своему герою проводника по чуждому, но влекущему его миру. У него ту же, по существу, функцию выполняет Санчо, который не столько оруженосец, сколько *проводимый* Дон Кихота в мире реальности, которого сам он неотъемлемая часть и в котором хозяин его новичок. Как и у Данте, стержень повествования составляет реакция ведомого на этот неведомый ему мир.

Многому научил Сервантеса Боккаччо. Особенно отчетливо это влияние сказалось в незамысловатой структуре вереницы вставных новелл, которыми перенасыщено пребывание Дон Кихота на постоялом дворе. Изображая рыцарские похождения в комическом освещении, внося комический элемент в героическое начало

эпоса, Сервантес проявил себя как последователь Ариосто.

Три самые авторитетные тенденции в испанской прозе XVI века составляют переливчивую, многоголосую стилистику "Дон Кихота" и его поэтику, возникшую из взаимодействия соположенных эстетических сфер: это рыцарский роман, плутовской и пасторальный. Отчужденность современного читателя от эмоциональной атмосферы пасторального романа значительно большая, чем от рыцарского и, тем более, плутовского. Для Сервантеса же мир пасторальных чувств, стихия пасторального романа, его философия обладали непреходящим значением. Он обогатил этот процветавший в Испании эпохи Возрождения жанр своей "Галатеей", которой весьма дорожил. В "Дон Кихоте" пасторальные вехи многочисленны и немаловажны для понимания замысла в целом. Мотив неосуществленного "пастушества" Дон Кихота и Санчо чрезвычайно важен. Он как бы дает новую перспективу, вырывает сюжет из проторенного многими сотнями страниц русла — русла пародии на рыцарские романы (немыслимо, кстати сказать, представить себе, чтобы герои решили стать пикаро, а автор, соответственно, намекнул бы на попытку перевести роман в регистр плутовского или псевдоплутовского романа). Этот поворот дал бы в руки Сервантеса совершенно иные возможности — пародировать пасторальный роман он вряд ли стал. Однако уход в гармонический мир идеалов для Рыцаря Печального Образа был еще более невозможен, чем тихое, бескомпромиссное существование в такт с принявшей его в свое лоно реальностью. Не случайно за этой неосуществленной Аркадией Дон Кихота поджидала Смерть.

Дон Кихот — прямой антипод плута, добрый, доверчивый, нерасчетливый. Санчо также пикаро лишь с одного боку, поскольку он и в самом деле сметлив,

лукав и легок на подъем. Ни в коей мере не являясь плутовским романом, "Дон Кихот" кое в чем использует возможности, открытые авторами плутовских романов: умение создавать реалистическую картину нравов, трезвый взгляд на место и роль идеалов в современной писателям действительности, попытку приблизиться к адекватному отражению речевых особенностей персонажей из народа, преимущественный интерес к демократической среде, правдоподобие в изображении взаимоотношений между людьми. Между тем в сервантесовском романе нет самого главного: плута либо по необходимости, либо по призванию, легко свыкающегося с борьбой за существование и находящего в конце концов в ней вкус. Нет в нем и трезвого, как правило, пессимистического и нередко циничного взгляда на мир.

Не всегда ощущая культурные слои в "Дон Кихоте", читатели подчас превозносили Сервантеса за то, что им было заимствовано с теми или иными целями. Так, Унамуно квинтэссенцией мироощущения Дон Кихота счел песню, которую побежденный рыцарь спел "под аккомпанемент собственных вздохов":

Любовь, при мысли томной
О том, как я мучительно страдаю,
Я к смерти поспешаю,
Дабы покончить с мукой столь огромной.

Но, достигнув могилы,
Как тихой пристани среди ненастья,
Я так исполнен счастья,
Что крепнет жизнь, и умереть нет силы.

Так, жизнью умерщвленный,
Я в смерти обретаю воскресенье,
О, странное боренье,
Где смерть и жизнь, сражаясь,

непреклонны! (2, LXVIII)

(Пер. М. Лозинского)

Между тем этот мадригал заимствован Сервантесом у П. Бембо.

Уже одна причудливая композиция "Дон Кихота" — свидетельство гениальности его автора. Своеобразие и композиции, и замысла в целом не в последнюю очередь состоит в сочетании вставных новелл с основным рустом повествования, в которое они "вставлены". В XVII и XVIII веках одни из переводчиков и издателей "Дон Кихота" готовы были довольствоваться лишь вставными новеллами, другие освобождали от них роман, как от ненужного балласта. И те и другие бесконечно обедняли "Дон Кихота".

Вставными новеллами Сервантес компенсировал в "реальном" романе свою тоску по высокому. Их нагнетание к концу 1-й части — определенное свидетельство того, что Сервантес хотел уравновесить полученную читателем изрядную дозу комического и "низового" изображением благородных чувств. Особенно насыщены вставными новеллами главы, действие которых происходит на постоялом дворе — перекрестке судеб и мотивов в "Дон Кихоте". Во 2-й части роль вставных новелл заметно падает. "Веди свою историю по прямой линии и оставь кривые и поперечные", — с этими словами Дон Кихот обращается к мальчику, помощнику раешника маэсе Педро. Под знаком этого совета проходит и 2-я часть романа, в которой уже почти нет вставных новелл, коль скоро гуманистическим, "высоким" содержанием все более насыщается образ главного героя, "прямая линия" романа.

Однако функции вставных новелл этим не исчерпываются. Они, по словам С. Г. Бочарова, словно некая эманация сознания Дон Кихота во внешней действительности и некоторое подтверждение реальности его великой иллюзии. "С точки зрения внешнего "обыкновенного" мира, — продолжает он, — ясно заметна грань,

где жизненные истории "выпадают" и переходят во вставные, а люди становятся персонажами и переходят из "этого" мира в "другой": когда они переодеваются в другие костюмы" (122, 96). Подчас вставные новеллы противопоставлены основному сюжету, как, например, в новелле о пленном капитане. Химерические подвиги и столь же химерическая любовь Рыцаря Печального Образа "испытываются" историей о подлинно рыцарском героизме и стойкой героической любви.

Реальный характер этой назидательной новеллы подчеркивается тем, что Сервантес упоминает в ней о собственном мужественном поведении, а героя наделяет именем одного из своих сотоварищей по алжирскому плену.

С другой стороны, вставные новеллы нередко своеобразные двойники тех или иных линий основного сюжета. Это своеобразное дублирование важных для всего замысла мотивов призвано было, по-видимому, хотя и на ином уровне и в иных формах, придавать им большую убедительность и подчеркивать их универсальность. Очевидно, например, что безумие Дон Кихота перекликается с безумием Карденио, которое, в свою очередь, в чем-то сходно с безумием Ансельмо, героя новеллы о безрассудно-любопытном. Более того, именно Карденио своими безумствами от любви подсказал Дон Кихоту его безумства в горах Сьерра-Морена. Во вставную новеллу о трагической любви Хризостома к Марселе вкраплено рассуждение Дон Кихота о дамах сердца странствующих рыцарей. В данном случае параллелизм усложняется введением еще одного, пародирующего первый (рыцарский) и второй (пасторальный) планы. Сразу же после того, как Хризостома предали земле, следующая, XV, глава I-й части, в которой Дон Кихота и Санчо Пансу избивают янгуасцы, начинается с того, что Росинанту при-

пала охота "приударить за госпожами кобылицами", которым, однако, хотелось больше пастись, чем утлять его страсть.

Так что "Дон Кихот" — это система взаимодополняющих, взаимообогащающих и взаимопарадирующих сюжетов.

ГЛАВА XI

ИЖДИВЕНИЕМ ФРАНСИСКО ДЕ РОБЛЕСА

В 1585 году Сервантес, по его собственным словам, "отложил в сторону перо и комедии" и на двадцать лет, по сути дела, выпал из литературной жизни Испании. "Post tenebras spero lucem" ("После мрака надеюсь на свет") — эти слова из книги Иова были девизом герба типографии Хуана де ла Куэсты, в которой был напечатан в 1605 году "Дон Кихот". Как нельзя лучше они подходят к надеждам писателя, вернувшегося в литературу после многолетнего молчания и не избалованного успехом.

Завершив работу над рукописью в Эскивиасе и в Толедо, Сервантес к весне 1604 года приготовил ее к печати. Он решил посвятить роман одному из влиятельнейших и богатейших испанских аристократов, дону Алонсо Диего Лопесу де Суньиге и Сотомайор, герцогу де Бехар, маркизу де Гибралеон и графу де Беналькар. Герцогу, имя которого Сервантес обесмертил, было в ту пору двадцать семь лет, он увлекался охотой и с презрением и высокомерием относился к людям искусства. Для Сервантеса, как и для других писателей той поры, в условиях жесточайшей цензуры это была вынужденная, унижительная, но

необходимая мера. Посвящение, т.е. жанр, который, при всех этикетных моментах, предполагал известную искренность, в сервантесовском исполнении содержит немалую издевку, поскольку представляет собой откровенный плагиат. Основу его составляет компиляция фраз из посвящения Фернандо де Эрреры в его книге "Примечания к творениям Гарсиласо" маркизу Айямонте и предисловия к этой же книге, принадлежащего перу Франсиско де Медины. Можно предположить, что писателю не случайно "изменило" вдохновение в момент написания проникнутого далеко не искренним энтузиазмом, восхищением и благодарностью Посвящения.

Ныне известно всего восемь экземпляров издания "Дон Кихота", признанного первым, причем история этого признания достаточно авантюрна. Начнем с того, что, по нескольким свидетельствам современников, вроде бы явствует, что существовало более раннее издание романа, во всяком случае, 1604 года. Вот некоторые из них. Сервантесоведов давно ввергали в сомнения вступительные стихи к роману "Плутовка Хустина" Франсиско Лопеса де Убеды, привилегия на печатание которого была выдана 22 августа 1604 года, т.е. за четыре с лишним месяца до выхода в свет первого известного нам издания "Дон Кихота". Применяв модный в ту пору прием "обрубленных" стихов, Лопес де Убеда писал:

Я царица Пикарди — (и,
Пославней доньи Оли — (вы,
Дон Кихо — (та) и Лосари — (льо),
Альфара — (че) и Селести — (ны).

Внимания заслуживает документ, обнаруженный в римском архиве и представляющий собой рукопись толедского мориска Хуана Переса. Если только по прошествии тридцати трех лет (рукопись датирована 1637 годом) Х. Перес чего-нибудь не перепутал, в

1604 году, во время посещения им книжной лавки в Алькала де Энаресе он был свидетелем разговора, в котором был упомянут "Дон Кихот".

Главным аргументом служит приведенный выше фрагмент из письма Лопе де Веги к герцогу де Сессе от 14 августа 1604 года, в котором драматург уверяет своего корреспондента, что в Толедо нет ни одного поэта «столь плохого, как Сервантес, ни столь глупого, чтобы хвалить "Дон Кихота"». Не исключено, что по стечению обстоятельств не сохранилось ни одного экземпляра более раннего издания, предположительно 1604 года. В известной "Новой испанской библиотеке" (1672—1679) Николаса Антонио отмечено немало книг, ни одного экземпляра которых до нас не дошло. С другой стороны, можно было бы предположить широкое хождение романа или фрагментов из него в рукописи. Однако значительно правдоподобнее другое объяснение. Думается, не случайно оба наиболее достоверных свидетельства локализованы в Толедо. Сервантес был в Толедо в 1604 году, вероятно, имея при себе рукопись "Дон Кихота", о которой стало известно и Лопе де Веге, также побывавшему в этом году в Толедо, и толедскому врачу Лопесу де Убеде. Причем Лопе де Вега, по-видимому, вынужден был пользоваться только слухами. От кого-то, кто либо слышал о романе от самого Сервантеса, либо присутствовал у него при чтении тех или иных глав, либо наконец читал еще незавершенный роман в рукописи, он знал, что Сервантес завершает работу над "Дон Кихотом". Прежде всего он должен был обратить внимание на то, что роман предваряется посвятельными сонетами, сочиненными самим автором, в одном из которых, а также в Прологе как будто содержатся выпады против него и его драматургии. Это давало возможность (а в какой-то мере и вынуждало, если учитывать темперамент Лопе де Веги) нанести ответный удар

по Сервантесу. В частности, было использовано предположение, что писателю пришлось самому сочинять посвячительные сонеты, поскольку не нашлось ни одного столь глупого поэта, «чтобы хвалить "Дон Кихота"».

В конце июня 1604 года Сервантес вел в Мадриде переговоры о своем новом романе с издателем и книгопродавцем из Алькала де Энареса, поставлявшим книги самому королю, Франсиско де Роблесом. Сервантес не питал иллюзий относительно честности, порядочности и гуманности книгопродавцев. Он не отказал себе в удовольствии высказаться об их жульничестве устами еще одного своего знаменитого сумасшедшего, лицензиата Видриеры. На вопрос, какую именно заковырку тот видит в ремесле книгопродавцев, лицензиат Видриера ответил: "А вот всех тех выкрутасов, которые вы проделываете, покупая у автора права на книгу, да еще ваших издевательств над ним в случае, если он печатает книгу на свой счет, так как вместо тысячи пятисот экземпляров вы печатаете три тысячи, и когда писатель думает, что в продажу поступают его книги, на самом деле продаются чужие". Понятно, почему Сервантес решил обратиться к Франсиско де Роблесу, сыну Блас де Роблеса, которому он был обязан публикацией "Галатеи".

Мадридская книжная лавка Франсиско де Роблеса, унаследованная им от отца, была в то же время чем-то вроде литературного клуба, в котором обсуждались литературные новости и в котором до него дошли весьма заинтересовавшие его сведения о "Дон Кихоте". Поэтому, когда Сервантес сообщил ему, что у него имеется рукопись большого романа, опытный издатель немедленно согласился взять на себя расходы по его публикации. Неизвестно, какую сумму получил Сервантес за привилегию на издание. В свое время, приобретая привилегию на издание "Галатеи", отец Ф. де Роб-

леса заплатил Сервантесу тысячу триста тридцать три реала. Можно предположить, что, коль скоро объем "Дон Кихота" превышает объем его первого романа, Сервантес получил не менее тысячи шестисот реалов, т.е. той суммы, которую тот же Франсиско де Роблес заплатил ему позднее за привилегию издания "Назидательных новелл".

В середине января 1605 года первые экземпляры "Повести о костлявом, тощем, взбалмошном сыне, полном самых неожиданных мыслей, доселе никому не приходивших в голову" были доставлены из типографии Марии Родригес (известной, по имени ее управляющего, как печатня Хуана де ла Куэсты на улице Аточа) в книжную лавку Франсиско де Роблеса. "Вечная" книга была впервые издана на бумаге крайне низкого качества и со множеством типографских опечаток — вклад Франсиско де Роблеса и Хуана де ла Куэсты в общее дело.

Если верить корректору, Франсиско Мурсиа де ла Льяне, подписавшему в Алькала де Энаресе Свидетельство об опечатках, издание не включает ничего, что не соответствовало бы подлиннику. Остается предположить, что корректор, доставивший и доставляющий массу хлопот целой армии издателей и комментаторов "Дон Кихота", подписал Свидетельство, не открывая книгу.

История открытия *editio princeps* не менее занимательна. Вдохновленные успехом "Дон Кихота", Роблес и Куэста выпускают второй тираж первого издания, единственный экземпляр которого был обнаружен лишь в 1916 году. И уже после этого (а также после двух лиссабонских изданий) они выпустили второе мадридское издание, которое в течение двух веков считалось первым.

Впервые на существование двух мадридских изданий 1605 года намекнул в конце XVIII столетия

английский комментатор "Дон Кихота" Джон Боуль. М. Фернандес де Наваррете в 1819 году наконец выявил отличия между двумя изданиями, но по ошибке отдал пальму первенства второму, которое, таким образом, послужило образцом для переизданий, в том числе академических. Окончательно прояснился вопрос лишь в 1829 году благодаря усилиям Д. Висенте Сильвы, который, в частности, отметил, что именно во втором издании издательские права были распространены на Португалию, а заодно и на Арагон, поскольку немедленное появление после мадридского издания двух португальских вынудило Ф. де Роблеса об этом побеспокоиться.

Во втором издании Сервантесом или издателем исправлены многочисленные, хотя далеко не все, опечатки, внесены отдельные исправления цензурного характера, речь о которых пойдет ниже, сделана попытка устранить недоразумение с похищением осла у Санчо Пансы. Дело в том, что в *editio princeps* по недосмотру издателя отсутствовал эпизод с кражей осла у Санчо Хинесом де Пасамонте, затем вскользь сообщалось о самом факте кражи, однако далее Санчо как ни в чем не бывало вновь сопровождал своего хозяина, сидя верхом на фактически отсутствующем у него уже осле. При этом одни из читателей могли заметить противоречие, другие, не заметив, могли обратить внимание либо на исчезновение осла, либо на его необъяснимое появление. Так, у Авельянеды Дон Кихот перед своим новым выездом решает купить Санчо Пансе нового осла вместо украденного. Во втором издании выпавшие эпизоды кражи осла и его случайной находки были восстановлены, соответственно, в 23-й и 30-й главах. Однако по очередному недосмотру в спешке не были устранены упоминания о "контрабандном" появлении осла у оруженосца до трогательной сцены в 30-й главе ("Ну, как ты без меня поживал, сокровище мое,

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUI-
XOTE DE LA MANCHA,

*Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.*

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marques de Gibrálon, Conde de Benalcaçar, y Bañares,
Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burguillos.

Año,



1605.

CON PRIVILEGIO,
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.

Титульный лист первого испанского издания
"Дон Кихота". 1605 г.

красавец мой, дружок мой серенький?"). Таким образом, обвинения в небрежности, забывчивости, рассеянности были необоснованными, однако Сервантес считал необходимым во 2-й части ввести, с одной стороны, рассказ о хитроумном способе похищения злополучного осла, а с другой, — объяснить противоречие в тексте первого издания недосмотром Сиды Ахмета бен-Инхали или наборщика.

Установление подлинно первого издания имело самые разнообразные последствия. Оно, например, позволило раз и навсегда покончить с вопросом о некоторых (разумеется, не обо всех) ошибках Сервантеса, в действительности оказавшихся мнимыми.

Пересмотрел все очень строго,
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу, —

писал Пушкин. Сервантес также не был склонен исправлять все из замеченных им или первыми читателями "Дон Кихота" "противоречий". Гений вправе иметь свои представления о художественном времени и пространстве, о сцеплениях сюжетных линий, мотивов и фактов, тем более что действительности он их не навязывает. Не говоря уже о том, что многие из пресловутых "ошибок" писателя не более как свидетельство невнимательности, невежества или эстетического догматизма некоторых сервантесоведов.

Как бы предвидя подобный "подвижнический" труд сотен, если не тысяч, лингвистов, издателей, комментаторов и просто радателей за чистоту "Дон Кихота", Сервантес устами Самсона Карраско заметил, что "произведения напечатанные просматриваются исподволь, потому и недостатки таковых легко обнаруживаются, и чем громче слава сочинителя, тем внимательнее творения его изучаются" (2, III). Даже отнюдь не благоволивший к Сервантесу Лопе де Вега в пьесе "Любовь к неизвестному" смеется над критиками-

педантами, для которых талант Сервантеса заслонили его "небрежности". Что же касается сервантесоведов последующих эпох, то мнимые ошибки, огрехи и промахи писателя нередко на деле оказывались особенностями испанского языка конца XVI — начала XVII века, своеобразными чертами языка и стиля самого Сервантеса. Даже многие из стилистических "советов" Сервантесу Родригеса Марина, автора одного из лучших комментированных изданий "Дон Кихота", несостоятельны, как убедительно показал А. Розенблат⁸. В упрек Сервантесу, например, нередко ставили повторение слов (или группы слов), вместо того, чтобы пытаться понять функцию этого стилистического приема в структуре романа.

Урон роману нанесли не только вполглаза глядевшие на него наборщики и корректоры, но и неусыпное око инквизиционной цензуры. Прозвучавшее в романе заверение, что в нем нельзя найти ни одного непристойного слова, ни одной мысли, которая не была бы вполне католической, сугубо развлекательный, казалось бы, не претендующий на остроту проблематики, характер произведения и его нацеленность на подрыв "порочных" рыцарских романов — все это в целом ввело цензуру в заблуждение. Многое удивительным образом осталось незамеченным не только в первом, что можно было бы объяснить случайной оплошностью, но и во всех последующих изданиях. Мы не знаем, чем пришлось пожертвовать писателю при подготовке первого издания, однако нам известны купюры и поправки последующих. Весьма красноречивы, например, купюры второго и третьего изданий, опубликованных в Лиссабоне.

Лиссабонская инквизиционная цензура оказалась более усердной, чем мадридская. Полностью изъят диалог между Вивальдо и Дон Кихотом в XIII главе, где собеседник ламанчского рыцаря высказывает

предположение, что обет, который в качестве странствующего рыцаря дал Дон Кихот, более строг, нежели обет картезианских монахов. Рыцарь Печального Образа, усугубляя крамольность сказанного, утверждает: "Но исполнение воинских обязанностей и всего, что с ними сопряжено и имеет к ним касательство, достигается ценою тяжких усилий, в поте лица, следовательно тот, кто таковые обязанности на себя принимает, затрачивает, разумеется, больше усилий, нежели тот, кто в мирном, тихом и безмятежном своем житии молит бога о заступлении беспомощных". В этих изданиях отсутствуют также упоминание тайных прелестей Дульсины, которыми "можно лишь скромно восхищаться" (1, XIII); описание неудачного свидания Мариторнес с погонщиком мулов (1, XVI); фраза о молитвах, которые Дон Кихот произнес над склянкой с "чудесным" бальзамом Фиерабраса, и крестных знамениях, которыми он эти молитвы сопровождал (1, XVII); слова из главы о приключении с сукновальнями, из которых следует, что Дон Кихот прежде всего препоручил себя Дульсине и лишь затем — господу богу (1, XX); описание способа изготовления Дон Кихотом четок из подручного материала, а именно, из подола рубашки (1, XXVI); рассказ о потере Доротеи ее девической чести (1, XXVIII).

Святотатственный способ изготовления четок вызвал сомнения и у цензоров второго мадридского издания Роблеса и Куэсты. Безумствуя в горах Сьерра-Морены, подражая Амадису Гальскому, Рыцарь Печального Образа пытался вспомнить всю последовательность чувств и поступков своего кумира. В первом издании мы читаем: «Впрочем, я уже вспомнил, что усерднее всего прочего он молился и поручал себя богу. Да, но что я буду делать без четок? Но он тут же сообразил, как с этим быть, а именно оторвал от болтавшегося края сорочки огромный лоскут и сделал на

нем одиннадцать узелков, из коих один — побольше, и вот этот самый лоскут и заменял ему четки в течение всего времени, которое он здесь провел и которого ему с избытком хватило на то, чтобы миллион раз прочесть „Ave Maria"». Это описание, на которое не отважился бы ни один испанский вольнодумец того времени, было заменено на более благочестивое. Поскольку второе издание послужило образцом для большинства последующих, многим поколениям читателей этот эпизод был известен в ином виде. После слов "усерднее всего он молился" шел новый текст: "Так я и сделал. Четки ему заменил десяток крупных желудей пробкового дуба, нанизанных один к другому".

В "Очистительном кодексе" кардинала Сапаты, изданном в 1632 году, мы находим указание на необходимость искоренения во всех изданиях "Дон Кихота" близких по смыслу фраз из 1-й и 2-й частей романа. Первая из них — это рассуждение об отзывчивости, которая, если не идет далее благих намерений, так же мертва, как мертва вера без дел (1, L). Вторая — сентенция: "И еще прими в рассуждение, Санчо, что добрые дела, которые делаются вяло и нерадиво, не засчитываются и ровно ничего не стоят" (2, XXXVI). Проникнутые гуманистическим пафосом, эти фразы в условиях контрреформации воспринимались как отзвуки идей Эразма Роттердамского (запрещенного в Испании) об активной позиции человека. Ревнителей чистой веры не случайно смутила в этих на первый взгляд вполне благопристойных наставлениях возможность их превратного толкования. С одной стороны, в них можно было увидеть намек на недостаточность соблюдения церковных норм, а с другой, — внутреннее оправдание каждого акта милосердия, свойственное еретическому движению иллюминистов, много хлопот доставивших испанским инквизито-

рам. И это уже не говоря о возможном истолковании этих фраз как обличения религиозно-обрядового ханжества.

Слишком о многом Сервантес должен был умалчивать. Незадолго до смерти в "Странствиях Персилеса и Сехизмунды" он с горечью писал, что только молчание ненаказуемо и что, слава богу, за произнесенные слова человек не несет ответственности. Писатель вынужден был пользоваться сложной системой оговорок и иносказаний. Удивляться приходится не тому, что он не мог подчас прямо высказывать свои мысли, а тому, что ему все же удавалось выражать свои гуманистические идеалы, свое несогласие с контрреформационными принципами и практикой.

ГЛАВА XII

«ДАВАЙТЕ НАМ ЕЩЕ ДОН-КИХОТОВЫХ ПОХОЖДЕНИЙ...»

Популярность "Дон Кихота", с молниеносной быстротой уже в 1605 году распространившаяся по Испании и Португалии, а в ближайшие годы по Европе и в Новом Свете, — явление уникальное. Успех был неслыханным еще и потому, что речь шла о книге писателя, который, по существу, был известен лишь в литературных кругах. Поражало также и то, что слава была всенародной, т.е. роман вызвал восхищение в том числе и в тех кругах, которые были оплотом рыцарских романов. Кстати говоря, это заставляет усомниться в том, что в "Дон Кихоте" увидели только пародию на рыцарские романы. Думается, приход славы вряд ли в этом случае мог бы быть столь мгновенным. По-видимому, читателей увлекла в романе не только, а

может быть, даже не столько его направленность против пагубного чтива.

Широкая популярность подтверждается прежде всего обилием следующих одно за другим изданий. Только в 1605 году 1-я часть "Дон Кихота" была издана в Испании *шестью* изданиями. Некоторые из них носили пиратский характер. Затем география заметно расширилась. В орбиту первых маршрутов "Дон Кихота" попали Брюссель (1607) и Милан (1610). Впрочем, не стоит особенно обольщаться относительно столь впечатляющей "географии". Она в значительной мере была вынужденной. Франсиско де Роблес не очень верил в успех книги и поэтому первоначально приобрел привилегию, распространяющуюся только на Кастилию. Поразительный успех романа заставил его проявить расторопность. Второе издание было подготовлено им в двухмесячный срок, и уже в июне оно оказалось на прилавках. В нем, быстро сориентировавшись и приняв во внимание инициативу Хорхе Родригеса, Педро Класбека и Франсиско Мондрагона, португальских и валенсианского издателей, он сумел распространить привилегию на весь Пиренейский полуостров. Естественно, что вслед за этим инициатива переместилась за его пределы.

Некоторые из зарубежных изданий выходили с ведома Сервантеса и Роблеса. Так, 7 марта 1607 года они предоставили право издать "Дон Кихота" в Брюсселе Р. Вольпиусу. О широкой распространенности испанского языка в Италии свидетельствует миланское издание, осуществленное на языке оригинала, "дабы не лишать его прелести, непосредственно связанной с его природным языком". Курьезом этого издания является замена герцога де Бехар, которому Сервантес посвятил свой роман, на другого вельможу.

Сервантес, поддерживавший деловые отношения с Франсиско де Роблесом, который уделял ему малую

долю своих постоянно растущих доходов от "Дон Кихота", был в какой-то мере в курсе издательского успеха детища своей фантазии. Он был недалек от истины, когда в Посвящении ко 2-й части писал, что особенно нетерпеливо ждет выхода его романа великий китайский император, сообщивший ему в письме о своем намерении учредить коллегия для изучения испанского языка в первую очередь по тексту сервантесовского романа. На вопрос Дон Кихота, действительно ли существует история великих его деяний, составленная неким мудрым мавром, Самсон Карраско ему ответил: "Сушая правда, сеньор, и я даже ручаюсь, что в настоящее время она отпечатана в количестве более двенадцати тысяч книг. Коли не верите, запросите Португалию, Барселону и Валенсию, где она печаталась, и еще ходят слухи, будто бы ее сейчас печатают в Антверпене, и мне сдается, что скоро не останется такого народа, который не прочел бы ее на своем родном языке" (2, III). До появления 2-й части романа "Дон Кихот" был выпущен десятью изданиями. Если считать средним тиражом полторы тысячи экземпляров, то Самсон Карраско дал Рыцарю Печального Образа почти исчерпывающую по своей точности информацию.

Роман настолько быстро входил в культурный обиход, что уже в книге одного португальского литератора, обосновавшегося в Вальядолиде, изданной в 1605 году, оказалось возможным сопоставление жителей тогдашней столицы Испании с Дон Кихотом, Санчо Пансой и Дульсинеей Тобосской. Бесценное свидетельство популярности 1-й части "Дон Кихота" за пределами Испании сохранил для нас лицензиат Маркес Торрес, подписавший разрешение к печати 2-й части. Он счел возможным в тексте своей апробации, как бы следуя примеру самого Сервантеса, неслыханно дерзко обращавшегося с законами жан-

ра, подробно воспроизвести свою беседу с членами французского посольства Людовика XIII: «Со всей истинностью удостоверяю, что двадцать пятого февраля сего тысяча шестьсот пятнадцатого года, во время визита, который был нанесен светлейшим сеньором доном Бернардо де Сандоваль и Рохас, кардиналом-архиепископом Толедо, моим владыкой, в ответ на посещение его светлости французским послом, прибывшим для переговоров по поводу браков своих и испанских высочайших особ, многие французские кавалеры, сопровождавшие посла, столь же учтивые, сколь и просвещенные, друзья изящной литературы, обратились ко мне и к другим капелланам владыки моего кардинала, желая узнать, какие из книг почитаются как наиболее признанные. Когда речь зашла о том сочинении, которое я в данное время цензурую, они, едва услышав имя Мигеля де Сервантес, принялись рассказывать о том уважении, которым пользуются во Франции и в сопредельных королевствах его творения — „Галатея“, которую один из них знает почти всю наизусть, первая часть „Дон Кихота“ и новеллы. Похвалы их были столь велики, что я предложил им навестить автора этих трудов; они ответили выражением живейшего желания осуществить это. Они подробно расспрашивали меня о его возрасте, занятиях, положении и состоянии. Я вынужден был сказать им, что он стар, солдат, идальго и беден. На это один из них ответил следующими, точно передаваемыми здесь словами: „Значит, такого человека Испания не сделала богатым и не поддерживает на государственный счет“. Тут вмешался другой кавалер, высказав с большим остроумием мысль: „Если нужда заставляет его писать, дай бог, чтобы он никогда не жил в достатке, ибо своими творениями, будучи сам бедным, он обогащает весь мир“».

Коль скоро речь идет о романе, написанном в начале XVII века, мы могли бы быть лишены столь драгоценного материала, как непосредственные, первые читательские отклики на "Дон Кихота", однако мудрый араб Сид Ахмет бен-Имхали позаботился и об этом. Читателями 1-й части являются многие из персонажей 2-й, и прямые читательские отклики на —не звучат в самом тексте романа. Самое в них поразительное — это их разнообразие: «Касательно же храбрости, учтивости и начинаний вашей милости, — продолжал Санчо, — то на сей предмет существуют разные мнения. Одни говорят: „Сумасшедший, но забавный“, другие: „Смельчак, но неудачник“, третьи: „Учтивый, но блажной"» (2, II). Не может быть никакого сомнения, что часть этих откликов вполне достоверна, хотя, конечно, Сервантес не мог при этом не использовать возможность в завуалированном виде высказать собственные взгляды. Дон Кихот узнает о книге, описывающей его подвиги и деяния, от Самсона Карраско: "Детей от нее не оторвешь, юноши ее читают, взрослые понимают, а старики хвалят. Словом, люди всякого чина и звания зачитывают ее до дыр и знают наизусть, так что чуть только увидят какого-нибудь одра, сейчас же говорят: "Вон Росинант!" Но особенно увлекаются ею слуги, нет такой господской передней, где бы не нашлось *Дон Кихота*: стоит кому-нибудь выпустить ее из рук, как другой уж подхватывает, одни за него дерутся, другие выпрашивают" (2, III).

Мы располагаем откликами и в полном смысле этого слова, и, по счастью, точка зрения писателей, эрудитов и критиков соседствует в них с оценками, бытовавшими в народной среде. В основном они, правда, относятся к более позднему периоду, чем десятилетие, разделяющее 1-ю и 2-ю части, поэтому речь о них пойдет ниже. Здесь достаточно упомянуть о дифирамбах, расточаемых цензорами 2-й части,

превозносившими "Дон Кихота" как высокоталантливое произведение, сочетающее легкое чтение с полезной критикой рыцарских романов. Современники прекрасно понимали, что роман вовсе не исполнен благочестивого духа. Одно из свидетельств мы находим у Авельянеды, писавшего: "Ошибки его первой части "Дон Кихота" находят извинение в том, что она была написана среди обитателей тюрьмы и оказалась полной сплетен, клеветы, несдержанности и вспыльчивой злобы, свойственной всем заключенным". Сатирическая грань "Дон Кихота" не только не ускользнула от внимания этого идеологического противника Сервантеса, но и заставила его дать творцу Рыцаря Печального Образа бой на его территории.

Кто знает, не Авельянедой ли написан анонимный сонет, автор которого, подобно сочинителю "Лже-Кихота", вступает за честь Лопе де Веги. (Высказывалось также предположение, что он принадлежит перу самого Лопе де Веги.) "Как-то раз, — писал Сервантес в «Добавлении к „Путешествию на Парнас"», — когда я жил в Вальядолиде, пришло письмо на мое имя, причем доплатить за него нужно было один реал. Принесла его и уплатила за доставку моя племянница, но уж лучше бы она его не принимала <...> Ну так вот, распечатал я конверт, а в нем оказался вымученный, слабый, лишенный всякого изящества и остроумия сонет, в котором автор бранил *Дон Кихота*. Мне стало жаль моего реала, и я велел не принимать больше писем с доплатой за доставку". Из терцетов этого сонета явствует, что сервантесовский роман истолковывался его автором как пародия на Лопе де Вегу:

Завистник старый, выслушай урок:
То солнце Лопе, то подобен туче;
Твой Дон Кихотишка худой ездок —
По всем задворкам его гонит случай;
Утратит бороды последний клочок
И путь свой завершит в навозной куче.

Проанализировав читательские отклики на 1-ю часть "Дон Кихота", особенно те, которые нашли отражение во 2-й части, можно сделать любопытные выводы о значении оценки романа читателями для Сервантеса в ходе его работы над 2-й частью. Кое-что, несомненно, заставило его несколько изменить свой замысел, внести в него коррективы, в целом же убедиться в правильности выбранного пути.

В чем же подправили Сервантеса читатели его романа? Прежде всего в обрисовке образа ламанчского рыцаря. "Как бы то ни было, — сказал бакалавр, — некоторые читатели говорят, что им больше понравилось бы, когда бы авторы сократили бесконечное количество ударов, которые во время разных стычек сыпались на сеньора Дон Кихота". Сам Дон Кихот его полностью поддержал: "И все же они могли бы умолчать об этом из чувства справедливости, ни к чему описывать происшествия, которые хотя и не нарушают и не искажают правды исторической, однако же могут унижить героя" (2, III). Автор послушался этого совета и во 2-й части свел к минимуму побои, одновременно разнообразя приемы, раскрывающие душевное богатство своего героя. Как известно, во 2-й части перед нами уже в полном смысле два главных героя, Дон Кихот и Санчо Панса, равновеликих и по значению в развитии фабулы, и по жизненности их образов, и по симпатии, которую они вызывают у читателя. В данном случае писатель также, по всей вероятности, прислушался к читательскому мнению. Родригес Марин, изучивший списки книг, отправленных в 1605 году в Новый Свет, обнаружил, что, наряду с авторским названием, в них встречается и иное — "Дон Кихот и Санчо Панса"⁹.

Вне всякого сомнения, именно под нажимом читательского мнения Сервантес был вынужден отказаться от широкого введения в повествование столь дорогих

его сердцу вставных новелл. В 44-й главе, ловко манипулируя выдумкой с подложным автором, он пишет, что переводчик опустил жалобы Сиды Ахмета бен-Инхали на то, что он, помимо своей воли, изымал из 2-й части вставные новеллы только потому, что они не интересуют (т.е. не заинтересовали) большинство читателей, которые либо не обратят на них внимания, либо заскучают от них, сколь изящно и искусно эти новеллы ни были бы написаны. Сид Ахмет, считая их более значительными и более занимательными, чем основной рассказ о безумных выходках Дон Кихота и глупых речах Санчо и в обиду за них, намерен издать вставные новеллы отдельно. В виде наказания читателям 2-й части они оказываются лишенными сих красот; вводится лишь несколько эпизодов, которые вытекают из естественного хода событий.

Так шла работа над 2-й частью.

Неудивительно, что ценители таланта Сервантеса, знавшие о его планах, с нетерпением ждали завершения и выхода в свет 2-й части романа. Готовящуюся публикацию 2-й части "Дон Кихота" обсуждают герои одной из пьес Тирсо де Молины:

— Как мои вам приключенья?
— Стоит им попасть в Мадрид,
Им придаст Сервантес вид
Должный при своем умении;
Он их вставит в том второй
О ламанчце Дон Кихоте:
Вот и часть вы, плоть от плоти
Его славы мировой.

Читательское нетерпение проникало даже на страницы романа: "Давайте нам еще Дон-Кихотовых похождения, пусть Дон Кихот воинствует, а Санчо Панса болтает, рассказывайте о чем угодно — мы всем будем довольны" (2, IV).

Твердо решив (хотя, возможно, и не сразу) написать вторую часть романа, Сервантес из года в год по

разным причинам был вынужден откладывать свой замысел. Прежде всего потому, что одновременно он работал над завершением "Назидательных новелл", "Путешествием на Парнас", "Странствиями Персилеса и Сехизмунды", "Восьмью комедиями и восьмью интермедиями". Пьесы он писал, поскольку не оставлял надежды на драматургическую славу, а новеллы обещал издателю, все тому же Франсиско де Роблесу, который к тому же снабдил его в счет будущего произведения деньгами. Кроме того — столичная суэта, пересуды, смерть близких ему людей, хлопоты и неприятности, связанные с замужеством дочери. Только после 1608 года работа над второй частью "Дон Кихота" начинает понемногу продвигаться. В Прологе к "Назидательным новеллам" он уже сообщал, что в скором времени выйдут в свет "подвиги Дон Кихота и шутки Санчо Пансы".

ГЛАВА XIII

АПОКРИФИЧЕСКИЙ «ДОН КИХОТ»

Последние месяцы работы над второй частью романа были омрачены выходом подложного "Дон Кихота". Сервантес мог и не завершать 1-ю часть стихом из "Неистового Роланда" Ариосто: "Forse altri cantera con miglior plettro" ("Другие, может статься, воспоют с большим поэтическим блеском") (в чем он, однако, без сомнения, раскаялся) — защиты авторских прав это ему все равно не обеспечило бы. Книга называлась "Второй том хитроумного идальго дон Кихота Ламанчское, содержащий его третий выезд и являющийся пятой частью его приключений".

Само по себе появление апокрифа, спекулирующего на сюжетной канве произведения, пользующегося успехом у публики, для Испании Золотого века случай достаточно распространенный. Проторенный путь не только проще; он гарантировал читательский успех. Воспользоваться открытием соотечественника и современника считалось столь же естественным, как "прильнуть" к античному мифу.

У автора "Лже-Кихота" были все основания писать: "Пусть никто не удивляется, что эта вторая часть исходит от другого автора, ибо не так уже редки продолжения разных повествований, принадлежащие перу различных лиц. Сколько поэтов воспевало любовь Анжелики и ее приключения! Написано много различных "Аркадий", и "Диана" принадлежит не одной руке... Поскольку дозволено существовать стольким "Селестинам", которые — и мать и ее дочери — бродят по белу свету, вполне можно допустить странствовать по полям и дон Кихота с Санчо Пансой" (155, 14).

Кто же из испанских литераторов назвался Алонсо Фернандесом де Авельянедой? Обнародовать его имя долгое время считалось первоочередной задачей в сервантесоведении. Лавры первооткрывателя, литературоведческого детектива, казались настолько заманчивыми, что вокруг Авельянеды было сломано немало копий. С большей или меньшей убедительностью в претенденты на авторство зачислялись первоклассные писатели, у которых были основания недолюбливать Сервантеса или считать себя задетыми в "Дон Кихоте", начиная с Лопе де Веги, верного его паладина Тирсо де Молины, мнительного Руиса де Аларкона, Бартоломе де Архенсолы, чертами которого, как полагали, Сервантес наделил духовника герцогской четы, и кончая Алонсо Кастильо Солорсано. Другая ветвь догадок основывалась на контрреформационном пафосе "Лже-Кихота" и определенном

подозрении в недоброжелательстве Сервантеса к доминиканскому ордену. Так, кандидатами на авторство оказались духовник Филиппа II, доминиканский монах уроженец Арагона Луис де Альяга и Хуан Бланко де Пас, доминиканский монах, предавший в Алжире Сервантеса и его товарищей. В части гипотез основной акцент сделан на предполагаемом арагонском происхождении автора апокрифического "Дон Кихота", что в какой-то мере подтверждают языковые особенности романа. В результате в списке претендентов фигурирует немало арагонских писателей. Наконец, Фицморис-Келли высказал остроумную гипотезу о подлинности "подложного" имени Алонсо Фернандеса де Авельянеды. Кто знает, может быть, и в самом деле Авельянеда не псевдоним, а подлинное имя литератора, о котором история никаких сведений до нас не донесла.

Вполне естественно, что ни одна из гипотез не могла быть обоснована с максимальной убедительностью. Но даже максимальная убедительность на основе косвенных данных не могла бы решить вопрос окончательно. Вместе с тем очевидны определенное литературное дарование Авельянеды, контрреформационная направленность его романа, некоторые особенности арагонского диалекта в языке и защита себя и Лопе де Веги от "нападков" Сервантеса.

Авельянеда обвиняет автора "Дон Кихота", ветхого, как замок Сан-Сервантес, "солдата, старого годами, но хвастливого, как мальчишка", "язык которого расторопнее его рук", ибо из них он владеет только одной, в неуважении не только к "чуду естества" на троне драматургии, которому поклоняются все народы, но в преследовании "служителя святой инквизиции". Сервантес вынужден ввести в Пролог ко 2-й части что-то вроде краткой объяснительной записки (если воспользоваться современной терминологией), раскрывающей его отношение к Лопе де Веге: "...не могу

я преследовать духовную особу, да еще такую, которая состоит при священном трибунале; и если автор в самом деле говорит о лице, которое имеется в виду, то он жестоко ошибается, ибо я преклоняюсь перед дарованиями этого человека и восхищаюсь его творениями, равно как и той добродетельной жизнью, какую он ведет неукоснительно". Впрочем, последняя часть этой "записки" не может восприниматься серьезно ввиду общеизвестности биографических казусов жизнелюбивого драматурга, служившего прекрасному полу с куда большим усердием, чем священной инквизиции.

Помимо прямых выпадов в Прологе, Авельянеда использовал в самом тексте романа обстоятельства личной жизни автора "Дон Кихота". Так, в главе, где речь идет о пребывании Дон Кихота в тюрьме, содержатся намеки на скандальное дело Гаспара де Эспелеты, человека, убитого возле дома, где квартировали Сервантес с семьей, что повлекло за собой обвинение дочери и племянницы писателя в неблаговидном поведении, а самого Сервантеса — в том или ином касательстве к убийству. В эпизоде с трупой странствующих актеров Авельянеда вновь возвращается к теме зависти Сервантеса, бездарного драматурга, к славе гениального Лопе де Вега. В сцене пребывания Дон Кихота во дворце мадридского вельможи содержатся намеки на безуспешные попытки писателя поступить на службу к графу де Лемос.

Пытаясь опорочить имя Сервантеса, автор "Лже-Кихота" широко воспользовался его открытиями. Он во многом следует ориентирам, намеченным его предшественником, разрабатывает жилы, освоенные творцом Рыцаря Печального Образа. Однако неизбежное и сознательное отклонение от сервантесовского замысла дает о себе знать уже в обосновании героем Авельянеды своего намерения стать странствующим

рыцарем. ("Этот том, — заканчивает свой Пролог Авельянеда, — кое в чем отличается от первой части романа, ибо и характер мой противоположен характеру его автора, а что касается мнений по поводу тех или иных событий истории, — тем более столь доподлинной, как эта, — то каждый может идти той дорогой, какую он изберет".) Лже-Кихот приводит две новые причины: служение господу и стремление обогатить себя и свою родину, т.е. типичные добродетели контрреформационной Испании: служить оплотом католицизма и проводить колонизационную политику в Латинской Америке.

Отделяя замысел от его творца, Авельянеда освобождал его и от гуманистической стихии, которой он был проникнут. С литературной же точки зрения, по удачному выражению С. Джильмена, "поэзия" Сервантеса обернулась "прозой" у Авельянеды. По сути дела, в отношении к Дон Кихоту и к Санчо Пансе намерения Авельянеды состояли в том, чтобы отделить от них Сервантеса и доказать, что они живут самостоятельной, независимой от автора жизнью. Согласно представлениям современников Сервантеса, литературные персонажи живут независимой от своего создателя жизнью и могут с полным правом быть использованы другими писателями. В XX веке Сервантеса отделил от его героев Унамуно с той же, казалось бы, целью — доказать парадоксальную мысль, что подлинным автором "Дон Кихота" является он, Мигель де Унамуно. Казалось бы, очевидна перекличка между взглядами современников Сервантеса и эстетическими концепциями XX века (Пиранделло, Унамуно) об автономной жизни героев, которые почти уравниваются в правах со своими создателями. По существу же, отличия между позициями колоссальны. По мнению Унамуно, восходящему к романтическим представлениям, Сервантес не осознал величия своего героя, унизив его, а согласно

Авельянеде, Сервантес не понял ничтожества Дон Кихота, наделив его благородством и добротой.

На первый взгляд "Дон Кихот" Авельянеды мало чем отличается от сервантесовского романа. Казалось бы, то, что их объединяет, явно превосходит то, что отличает их друг от друга. Можно предположить, что немалой части читателей "Лже-Кихот" показался весьма похожим на подлинный. И даже выход в свет 2-й части романа Сервантеса не всем открыл глаза на пропасть, их разделяющую. По сути дела, на протяжении всего XVII века подавляющая часть читательских откликов на "Дон Кихота" Сервантеса вполне могла бы относиться и к "Дон Кихоту" Авельянеды. Колоссальное различие между ними доказала дальнейшая судьба обоих.

Подложный "Дон Кихот" остановился в своем развитии, едва родившись. Интерес к нему не иссякал благодаря тени, отбрасываемой романом Сервантеса; более того, иногда, правда, ненадолго и не всеми, ему даже отдавалось предпочтение (например, Лесажем). Однако подобная "гальванизация" ничего не добавляла к осмыслению романа, который ввиду своей одномерности мог кому-то нравиться, а кому-то нет, но был, по существу, исчерпан первыми истолкованиями; в дальнейшем ничего существенно нового в осмыслении романа предложено не было. Мировая судьба "Дон Кихота" Сервантеса, наоборот, доказала его неисчерпаемость. Роман жил на протяжении почти четырех веков тревогами и чаяниями человечества, проникая все новыми философскими, политическими, этическими и эстетическими проблемами, помогая людям отвечать на мучающие их вопросы.

Заземляя образы Дон Кихота и Санчо Пансы, Авельянеда прежде всего вводит двойной мотив предательства. Дон Кихот предает Дульсинею Тобосскую, Санчо — своего хозяина. Расчетливость будущего

рыцаря Разлюбившего бросается в глаза с первых страниц романа. Еще не отправившись в путь, он говорит Санчо: "Коль скоро Дульсинея столь бесчеловечна и жестока, а главное, неспособна оценить оказываемые мной услуги, глуха к моим мольбам, неотзывчива к моим речам и, наконец, неподатлива, я желаю проверить, в подражание рыцарю Феба, оставившего Кларидану, и многим другим, алкавшим новой любви, не найду ли я в другой женщине большего доверия и большей чуткости к моему ревностному служению" (155, 30).

Более того, из другого разговора Лже-Кихота с Псевдо-Санчо следует, что он стыдится Дульсинеи Тобосской, в недавнем прошлом Альдонсы Лоренсо, и считает ее недостойной себя, надеясь в скором времени очаровать при дворе какую-нибудь даму, близкую королеве. Наконец, Дон Кихот Авельянеды отрекается от Дульсинеи, утратив надежду на ее расколдование. Рыцарь Разлюбивший, как он себя отныне именует, — это существеннейшее отклонение от сервантесовского замысла. Сервантес осмелел рыцарские романы, не затронув рыцарских идеалов. В своем воинствующем идеализме Рыцарь Печального Образа заставляет купцов принять на веру его утверждение, что Дульсинея Тобосская прекраснее всех женщин на свете. Доведенный до предела идеал куртуазной любви не теряет своей возвышенной сути, хотя герой при этом вызывает улыбку. Не случайно любовь ламанчского рыцаря к Дульсинее оказалась для последующих поколений одной из самых его притягательных черт. Другой пародийный прием, наиболее простой и примитивный, — заставить героя забыть свою возлюбленную — выбрал Авельянеда. В этом случае напрямую затрагиваются рыцарские идеалы. Авельянеда наделяет своего героя такими чертами, как чинопочитание и заискивание перед сильными мира сего. Лже-Кихот мечтает о том,

как заведет дружбу с графами, герцогами и маркизами, которые состоят на службе при королевской особе, а может быть, и его королевское величество отметит его как одного из лучших рыцарей Европы. Однако при всей своей расчетливости он безумен. Причем мотиву безумия Авельянеда придал черты чисто клинического случая, сведя, таким образом, на нет любые попытки истолковать его начинания как проявления подлинного благородства, доброты, самопожертвования и мужества.

Под стать хозяину и оруженосец, оставляющий его, как только подворачивается другой, сулящий достаток и спокойную жизнь. Во 2-й части "Дон Кихота" Сервантеса Санчо разоблачает авельянедовских самозванцев, кратко характеризуя своего хозяина и себя: "...мой хозяин выведен у Сида Ахмета человеком отважным, мудрым и, кроме того, пылким влюбленным, я же — простодушным и забывчивым, а вовсе не пьяницей и не обжорой" (2, LIX).

Автор "Лже-Кихота", воспользовавшись чужой находкой, походя обессмертил себя, хотя и не "грубым своим и плохо заостренным страусовым пером". Сервантес в стремлении отмежеваться от его поделки, полемизируя с ним в самом тексте 2-й части своего романа, щедро одарил его недоброй, но все же славой.

Присутствие апокрифического "Дон Кихота" в структуре последних шестнадцати глав несет весьма существенную нагрузку. Один роман в другой вводится чрезвычайно искусно: встречей Дон Кихота и Санчо с Альваро Тарфе, одним из персонажей "Лже-Кихота". Тарфе свидетельствует, что Дон Кихот (другой, не тот, с которым он беседует на постоялом дворе) был его добрым другом. Однако, познакомившись с подлинным Дон Кихотом и его оруженосцем, он осознает, насколько *эти* лучше *тех*. Дон Кихот на самом деле оказался благороднее, а Санчо остроумнее. В конце

концов заимствованный Сервантесом герой Авельянеды приходит к выводу, что волшебники, преследующие Дон Кихота хорошего, вознамерились преследовать и его самого через посредство Дон Кихота плохого. Сервантес, заставляющий своего героя рассуждать о подложном романе и возмущаться распускаемой о нем самом лжи, добивается особого художественного эффекта. (Однако сколько человеческого и эстетического такта он проявил, не позволив Дон Кихоту *прочесть* написанный о нем роман, хотя имел во 2-й части для этого все возможности.) Его герой приобретает контуры и черты доподлинной реальности. Сквозь призму прочитанного нами в романе Сервантеса мы смотрим глазами его героя на то, что написано о Дон Кихоте в другой книге и отличается от того, что нам уже известно, и, естественно, относимся к этим новым сведениям с недоверием. И, наоборот, то, что мы прочли у Сервантеса, на фоне "выдумок" Авельянеды воспринимается нами как происходившее на самом деле.

Эту особенность 2-й части тонко подметил Томас Манн в своем "Путешествии по морю с дон Кихотом": "...дон Кихот и его оруженосец покидают сферу действительности, к которой принадлежали, роман, в котором жили, и, радостно приветствуемые читателями их историй, облегченные плотью в виде поэтизированных реальностей, пускаются разгуливать по некоему миру, который, подобно им, представляет в сравнении с миром предшествовавшим, миром книги, более высокую степень реальности..." Именно в "Дон Кихоте" в немалой степени коренятся метафизические игры со временем и пространством своеобразнейшего писателя современности аргентинца Хорхе Луиса Борхеса. Многому научили его как писателя Рыцарь Печального Образа и его оруженосец, в недавнем прошлом герои 1-й части романа, которые, выйдя со страниц художественного

произведения, общаются с людьми, читавшими об их подвигах в книге. Поэтому события, происходящие во 2-й части, оказываются уже полуреальностью — полукнигой, некоей ступенью между этими двумя мирами.

Сервантес не просто вводит разговор о "Лже-Кихоте" в свой роман. Дон Кихот не был бы блестящим полемистом, если бы таковым не был его творец. Бесплодность автора подложного "Дон Кихота" и второразрядность самого романа были выявлены Сервантесом с неменьшим блеском и успехом, чем вредоносность эпигонских рыцарских романов. Мужества Сервантесу было не занимать, и он не упрекнул Авельянеду за пристрастие ходить проторенными путями и скудость воображения. Упрекает он его за отклонения от намеченного в 1-й части пути, став, таким образом, первым проникновенным критиком своего романа. Прежде всего во избежание недоразумений и в благородном гневе на "лживого тордесильясского писаку" Сервантес добавил к своему имени на титульном листе 2-й части: "автор первой части". В первом издании первая книга состояла из четырех частей. Вторую книгу Сервантес назвал второй, а не пятой частью, не желая уподобляться Авельянеде. Однако куда более существенным оказалось вынужденное изменение маршрута Дон Кихота. Авельянеда, следуя плану, намеченному Сервантесом в 1-й части, направил своего героя на турнир в Сарагосу. "Дон Хуан заметил, что в этой книге рассказывается, как Дон Кихот или, вернее, кто-то другой под его именем участвовал на таком турнире в скачках с кольцами — турнире, скудно обставленном, с жалкими девизами и с еще более жалкими нарядами, но зато изобиловавшим всякими глупостями. В таком случае, — объявил Дон Кихот, — ноги моей не будет в Сарагосе, — тем самым я выведу на свежую воду этого новоявленного лживого повест-

вователя, и тогда все увидят, что Дон Кихот, которого изобразил он, это не я" (2, LIX).

Неприязнь Сервантеса к Авельянеде обогатила нас, однако, эпизодами, связанными с поездкой Дон Кихота в Барселону и его пребыванием в этом городе. Во всяком случае, сцена на галерах не могла входить в первоначальные планы, коль скоро Сарагоса не является морским портом. Но нельзя и забывать, что отказ Дон Кихота ехать на турнир в Сарагосу, которая была осквернена пребыванием в ней его двойника, лишил нас других сцен, контуры которых в сознании Сервантеса стали вырисовываться еще в ходе подготовки 1-й части.

Отказавшись от сведения счетов со своим противником, Сервантес все же не упускает возможности высказать свое мнение о его книге. В семидесятой главе воскрешенная из мертвых Альтисидора рассказывает, что перед воротами ада играли черти, перебрасываясь вместо мяча книгами, одной из которых был "Лже-Кихот". В конце концов его сочли недостойным даже этого места и предложили выбросить в преисподнюю. В пятьдесят девятой главе Сервантес обвиняет Авельянеду в плохом знании романа, на котором тот основывался. Однако один из высказанных упреков не очень удачен. Авельянеда действительно плохо усвоил 1-ю часть, да и усвоенное трансформировал в неблагоприятных целях. И все же имя Мари Гутьерес, жены Санчо, он заимствовал у самого Сервантеса, назвав ее так однажды, а не придумал.

Как это ни парадоксально, но мы должны быть благодарны автору подложного "Дон Кихота" за то, что 2-я часть романа Сервантеса такова, какой мы ее знаем. Она явилась вдохновляющим источником, действующим от противного. Развивая некоторые из тенденций, намеченных у Сервантеса, Авельянеда настолько их утрировал, что Сервантес заметил опас-

ность, которую они таили, и счел необходимым пойти по иному пути. Хотя нельзя и преувеличивать значения этой "школы". Внесенные в срочном порядке изменения вряд ли коснулись сути. И роман в целом, и образ главного героя у Сервантеса во 2-й части отличались от "Дон Кихота" и Дон Кихота 1605 года уже изначально. Частично это объяснялось теми закономерностями, под знаком которых развивался роман, частично было вызвано внутренней эволюцией, которую претерпел за десять лет, разделяющие обе части, сам Сервантес как личность и как писатель. Отразилась на замысле и реакция читателей, а следовательно, и критиков 1-й части романа. Не стоит забывать также, что к моменту выхода в свет "Лже-Кихота" Сервантес уже написал пятьдесят восемь глав, и если и внес при доработке романа некоторые изменения с целью отдаления своего детища от апокрифического "Дон Кихота", то все же они не могли быть особенно существенными.

Однако возможность для доработки у Сервантеса была, не говоря уже о главах с 59-й по 74-ю и Прологе, написанных после знакомства с романом Авельянеды. "Лже-Кихот" вышел в свет в конце лета или начале осени 1614 года. Аprobация 2-й части "Дон Кихота" Сервантеса была дана 27 февраля и подтверждена 17 марта 1615 года. Привилегия на ее печатание была получена 30 марта. Но затем она попала на дополнительный просмотр и получила третью апробацию только 5 ноября 1615 года. Таким образом, из-за того, что 2-я часть была на вторичном цензурном просмотре, ее издание растянулось на очень долгий для того времени срок — на целых семь месяцев. Без сомнения, Сервантес использовал это время для работы над рукописью уже после сдачи ее в печать и смог ко времени новой цензурной апробации внести в нее некоторые изменения, поправки, уточнения и дополнения.

Авельянеда натуралистичен и груб в деталях. Когда в Сарагосе Дон Кихота препровождают в тюрьму и надевают наручники и на ноги колодку, его, беспомощного, так избивает один из тюремщиков, что кровь хлещет у него из носа и изо рта. Стремясь ни в чем не уподобиться своему завистнику, Сервантес полностью избежал во 2-й части таящуюся в фабуле опасность впасть в тривиальность и грубость, сведя до минимума издевательство над Рыцарем Печального Образа. Возможно, именно после знакомства с романом Авельянеды и в пику ему, заставившему не только Дон Кихота забыть Дульсинею, но и Санчо — бросить своего хозяина, Сервантес особо акцентировал в разговоре Санчо с герцогиней мотив верности: "Но такая уже, видно, моя судьба и горькая доля, должен я его сопровождать, и все тут: мы с ним из одного села, он меня кормил, я его люблю, он это ценит, даже ослят мне подарил, а главное, я человек верный, так что, кроме могилы, никто нас с ним разлучить не может" (2, XXXIII).

Вполне вероятно, что к таким уточнениям, имеющим полемическую направленность, относятся и отдельные остросатирические штрихи в обрисовке образа духовника герцогской четы, либо в блестящей отповеди Дон Кихота его нападкам на странствующее рыцарство. Подобное прояснение собственного замысла и углубление его именно в связи с "Лже-Кихотом" были бы вполне естественными, ибо Авельянеда выступает ярким ревнителем интересов церкви и в его романе особенно велик удельный вес как благочестивой проповеди, так и прямых наставлений Дон Кихоту со стороны священнослужителей.

Сугубо полемическую цель имеет второе посещение Дон Кихотом и его оруженосцем дворца герцога. У Авельянеды пребывание Дон Кихота во дворце мадридского вельможи служит цели полного развенчания героя. Поэтому Сервантес в ходе второго посещения

героями герцогской четы с особой явственностью выявляет их превосходство над хозяевами. Как замечает Сид Ахмет бен-Инхали, "шутники были так же безумны, как и те, над кем они шутили, ибо страсть, с какою герцог и герцогиня предавались вышучиванию этих сумасбродов, показывала, что у них самих не все дома" (2, LXX).

Думается, однако, что читатели не столько вняли доводам Сервантеса, сколько, получив в свое распоряжение оба романа, отличили подлинное от подложного. Апокрифический "Дон Кихот" успехом не пользовался. Он не переиздавался на протяжении всего XVII и первой половины XVIII столетия. "Сервантесовские герои, — по словам Н. И. Балашова, — уже "жили", а фальсификатор потерпел тройное поражение: "Лже-Кихот" оттенил несравненное художественное достоинство и гуманистическую насыщенность подлинного; он способствовал заострению и ускоренному выходу второй части; в довершение Авельянеда постепенно сам, своему рассудку вопреки, был захвачен логикой сервантесовского образа, и его нескладный Лже-Кихот стал сбиваться с контрреформационного курса" (66, 371). В самом деле, проникаясь стихией сервантесовского романа и сбиваясь с намеченного курса, автор подложного "Дон Кихота" обеспечил себе некоторое внимание грядущих поколений. Звездный час его — переделка, принадлежащая перу Лесажа.

Ален Рене Лесаж, которому оказался близок достаточно яркий пикареский слой в романе Авельянеды, даже отдавал "Лже-Кихоту" предпочтение. Между тем сопоставление его — переделки с оригиналом показывает, что подложный "Дон Кихот" понадобился ему для создания на его основе весьма самостоятельного произведения, наделенного характерными особенностями творчества замечательного французского писателя и в то же время лишненного многих "характерных

особенностей" романа Авельянеды. Очевидно, что "Дон Кихот" Сервантеса значительно менее подходил для подобных манипуляций. Достаточно сказать, что, помимо прочего, Лесаж полностью изменил финал. В его романе Дон Кихот, встретившись с посланницей Дульсинеи, вспоминает о своей былой любви. Когда друзья, пытаясь вернуть его домой, сообщают ему, что земли Дульсинеи захвачены несметными вражескими силами, он возвращается, мечтая о победе, и погибает от руки стражника Святого братства.

ГЛАВА XIV

ТРИ ВЫЕЗДА ДОН КИХОТА

Взяв в руки 2-ю часть романа Сервантеса, читатель тут же обращал внимание на два заметных отличия ее от 1-й. Прежде всего Дон Кихот именовался ныне "хитроумным рыцарем", а не "идальго", как в 1-й, что, как и многое другое, могло быть вызвано стремлением отмежеваться от "хитроумного *идальго*" Авельянеды, равно как и стремлением подчеркнуть рыцарственность своего героя. Бросалось также в глаза, что роман на этот раз был посвящен дону Педро Фернандесу де Кастро и Андраде, графу де Лемос и маркизу де Сарриа. Видный сановник был весьма щедрым меценатом, за что его с редким единодушием превозносили Лопе де Вега, бывший одно время его секретарем, и Сервантес, Гонгора и Кеведо. Однако, ввиду существования подложного "Дон Кихота", Сервантесу было гораздо важнее подчеркнуть преемственность между своими романами.

Вводя читателя в курс дела в Прологе ко 2-й части, Сервантес счел необходимым акцентировать подлинность своего романа, его прямую связь с 1-й частью,

преемственность между ними и, таким образом, отвести его от апокрифического. Поэтому он пишет: "И больше, читатель, не говори автору ничего, а я ничего не скажу тебе, — прими только в соображение, что предлагаемая вторая часть *Дон Кихота* скроена тем же самым мастером и из того же сукна, что и первая..." Это высказывание вызвано, конечно же, не только полемическими задачами. 2-я часть и впрямь *скроена* из того же сукна, что и 1-я. Преемственность между ними называется и в авторском взгляде на мир и на место человека в нем, и в обрисовке персонажей, и в поэтике, и в языке¹⁰. Достаточно красноречив, например, определенный параллелизм между обеими частями, перекличка между ними.

Очевиден, например, параллелизм между двумя "подвигами" *Дон Кихота*, когда он действительно столкнулся с беззакониями и имел реальную возможность помочь обиженным. Это истории с пастушком Андресом в 1-й части и дуэньей Родригес и ее дочерью — во 2-й. И в том и в другом случае естественное течение беззаконий смывает законное возмущение Рыцаря Печального Образа. "Влюбленности" в *Дон Кихота* дочери хозяина постоялого двора в 1-й части соответствует "влюбленность" в него Альтисидоры во 2-й. Не менее явственно перекликаются вставные новеллы. Новелле о пленном капитане соответствует новелла об Ане Феликс и доне Грегорио. При этом частичный параллелизм позволяет перевести повествование в иной регистр, увидеть сходные сюжеты в различном освещении. Так, трагический финал истории безумного от любви Хризостома в 1-й части переплавлен в жизнеутверждающую тональность эпизода со свадьбой Камачо во 2-й.

Отдельные мотивы, пунктирно намеченные в 1-й части, находят свое продолжение во 2-й. С Хинесом де Пасамонте, освобожденным *Дон Кихотом* мошенником,

EL INGENIOSO
HIDALGO DON
QVIXOTEDELA
Moochs.

Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.



EM LISBOA.

Impresso com licença do Santo Officio por Jorge
Rodriguez. Anno de 1605.

Титульный лист португальского издания.
1605 г.

украшившим у Санчо осла, мы встречаемся во 2-й части, где он появляется в обличье раешника маэсе Педро. Непосредственно из фиктивного посольства Санчо к даме сердца своего господина в 1-й части вытекает столь важный для 2-й части мотив заколдования Дульсинеи. Герои 2-й части самозабвенно играют в "Дон Кихота". Однако опробован этот прием был уже в 1-й, где игра с переодеванием и вышучиванием ламанчского рыцаря сначала втягивает Доротею, а затем всех

SEGUNDO
TOMO DEL
INGENIOSO HIDALGO
DON QUIXOTE DE LA MANCHA,
que contiene su tercera salida : y es la
quinta parte de sus aventuras.

Compuesta por el Licenciado *Alonso Fernandez de
Avellaneda, natural de la Villa de
Tordesillas.*

Al Alcalde, Regidores, y hidalgos, de la nobilí-
sima villa del Argameñilla, patria patria del hidal-
go Casallero Don Quixote
de la Mancha.



Con Licencia, En Tarragona en casa de Felipe
Robertto, Año 1614.

Титульный лист первого издания "Дон Кихота"
Алонсо Фернандеса де Авельянеды

"высоких" постояльцев Хуана Паломеке. В тех эпизо-
дах, которые являются своеобразными двойниками
соответствующих эпизодов 1-й части, особенно заметна
эволюция сервантесовского замысла.

Роман претерпел эволюцию на всех своих уровнях.
Взять хотя бы такой, казалось бы, очевидный постулат
рыцарского кодекса, как необходимость очищать зем-
лю от разбойников. Несомненно, это входило в планы
Дон Кихота, однако, освобождая каторжников, он в

какой-то мере (хотя они одновременно и притеснители людей и жертвы, что, конечно, путало карты ламанчского рыцаря) уже нарушил этот кодекс. Оправдывая себя соображениями высшей справедливости, он затем осознал свою ошибку, сформулировав ее следующим образом: делать добро мужланам — это все равно что воду решетом черпать. Заметим попутно, что столь милая сердцу многих интерпретаторов романа идея о "неблагодарных" каторжниках (Дон Кихот их освободил, а они его закидали камнями) не соответствует действительности. Закидали они его камнями только после того, как он посягнул на их свободу и попросил невозможного — отправиться всем вместе на поклон к Дульсине, т.е. отдать себя снова в руки правосудия, а затем и попытался воздействовать силой.

Во 2-й части происходит уже совсем невозможная вещь: Дон Кихот оказывается гостем разбойников, с любопытством изучает их нравы, а затем отправляется в Барселону с рекомендательным письмом от их главаря, благородного разбойника Роке Гинарта. Именно с благородным разбойником Роке Гинартом, как в 1-й части с влюбленным безумцем Карденио, Рыцарь Печального Образа ощущает духовное родство. Его душа открыта людям; он многим симпатизирует, способен оценить достоинства людей, с которыми его сводит судьба, но только в Карденио и в Роке Гинарте он с первого взгляда, интуитивно, признал братьев. Случайно ли поэтому чуть ли не один Роке Гинарт дает ламанчскому рыцарю однозначно положительную характеристику? В письме к своему барселонскому приятелю он определяет его как "самого занятого и самого здравомыслящего человека на свете".

"Дон Кихот" 1615 года и в самом деле скроен из того же сукна, что и 1-я часть романа, хотя мастер стал опытнее и мудрее. В то же время Сервантес во время работы над 2-й частью не всегда, по-видимому, имел

1-ю под рукой и не во всех деталях ее помнил. В девятой главе Дон Кихот сообщает, что он никогда в жизни не видел Дульсинеи, в то время как в первой главе 1-й части речь идет о том, что он был в нее (т. е. в Альдонсу) влюблен, а в двадцать пятой, — что он видел ее четыре раза. В первой главе 2-й части мы узнаем, как довольны были священник и цирюльник своей затеей — привезти Дон Кихота домой, заколдованного, на волах, — "о каковой их затее повествуется в последней главе первой части". Между тем этой "затее" посвящены *пять* последних глав. Особенно много неточностей, в том числе и в отношении 1-й части, содержится в тех главах 2-й, которые были написаны импровизационно, в известной спешке, после знакомства с "Дон Кихотом" Авельянеды. Сервантес спешил, стремясь как можно скорее дописать роман и издать его, дабы перечеркнуть подложный. На последней странице 2-й части он просит читателя, если тот встретит Авельянеду, убедить его, чтобы он "не ворошил в гробу усталые и уже истлевшие кости Дон Кихота и не смел, нарушая все права смерти, перетаскивать их в Старую Кастилию, не смел разрывать его могилу, в которой Дон Кихот воистину и вправду лежит, вытянувшись во весь рост, ибо уже не способен совершить третий выезд и новый поход...". Однако 2-я часть как раз и была посвящена третьему выезду.

Итак, три выезда Дон Кихота. Лонгфелло, основываясь на рассыпанных по роману намеках и приметах, а еще более на интуиции, привилегии великого поэта, составил календарь странствий Дон Кихота:

Первый выезд — 28 июля 1604 года.

Возвращение — 29 июля.

Второй его выезд, уже вместе с Санчо Пансой, — 17 августа этого же года.

Возвращение — 2 сентября.

Третий выезд — 3 октября.

Возвращение 29 декабря.

Новое измерение роману дает речь Дон Кихота о Золотом веке. С этого момента очевидно, что смех перестает быть единственным стимулом к дальнейшему развитию сюжета, единственным хозяином положения в романе; Рыцарь Печального Образа с этого момента способен вызывать не только смех: он настоятельно требует теперь перестройки читательского восприятия. По существу, именно эта речь подводит окончательную черту под первым выездом, под "Протокихотом", назидательной новеллой о спятившем от чрезмерного чтения идальго, хотя приурочена она к началу второго выезда (девятая глава).

Во время третьего выезда, по сравнению с первыми двумя, резко уменьшается удельный вес "книжной" проблематики. Из романа почти полностью исчезают главы, наполненные литературно-критическими рассуждениями на тему места и роли рыцарских романов в современной писателю Испании. Во 2-й части поверхностной полемики с полной вымыслов рыцарской литературой почти не ведется. Она уходит вовнутрь. Приглушая фарсовость, оберегая своего героя от унижающих его достоинство ситуаций, акцентируя исконно присущие ему благородство, мужество и мудрость, Сервантес отнюдь не смотрит сам и не заставляет своих читателей смотреть на Дон Кихота сквозь розовые очки. Ни в коей мере не изменил писателю вкус, как это полагают некоторые *кихотисты*, когда он под занавес подверг Дон Кихота унизительному "свинскому" приключению. Мотив развенчания не уступает место апофеозу, а как составная часть входит в расширяющийся замысел.

Обаяние романтических построений, согласно которым Дон Кихот и Санчо Панса — противоположности, два полюса жизни, было настолько велико, что тенденция противопоставлять их и выявлять их отличия друг от друга заслонила предельно ясный вопрос, почему

ламанчский рыцарь, имея возможность выбирать, выбрал в оруженосцы и спутники именно этого человека. Ответ столь же ясен: потому что Санчо обладал качествами, которые устраивали Дон Кихота. Более того, потому что он либо был в его представлении единомышленником, либо вполне мог таковым стать. И роман подтверждает этот, на наш взгляд достаточно очевидный, момент. При внимательном чтении, особенно 2-й части, выявляется еще одна примечательная особенность сервантесовской характеристики героев. Когда перед нами только Дон Кихот и Санчо, Сервантес подчеркивает главным образом их противоположность друг другу. Они прежде всего антиподы. Но стоит только появиться постороннему человеку, как рыцарь и его оруженосец начинают выступать "единым фронтом", как явственно проступает их близость друг другу и чуждость остальным.

Во время третьего выезда заметной становится еще одна грань — взаимообогащение двух главных героев. То, что по-русски не совсем удачно можно было бы назвать кихотизацией Санчо и санчизацией Дон Кихота. По ходу романа оба они не просто эволюционируют: они движутся навстречу друг другу.

Сочетание здравого смысла и доверчивости для характеристики Санчо не сразу было найдено писателем. Вначале слуга лишь противостоит хозяину и выявляет своим скептицизмом нелепость экзальтации Дон Кихота. Однако впоследствии Сервантес все чаще показывает Санчо Пансу на перепутье, не решающимся вступить в иллюзорный мир ламанчского рыцаря, но и подверженным в силу своих природных данных наиболее блестящим фантазиям своего хозяина. Поразительный контраст являет Санчо, поедающий желуди и наведывающийся в бурдюк с вином во время вдохновенной речи Дон Кихота о Золотом веке, и Санчо, чутко внимающий мудрым советам своего хозяина

перед тем, как отправиться губернаторствовать. "Заколдованный" Санчо, как метко назвал его Асорин, которого и жена уже с трудом понимает, следующим образом объясняет происходящие в нем перемены: "Да ведь что-нибудь да должно же пристать ко мне от вашей премудрости, — сказал Санчо, — земля сама по себе может быть бесплодной и сухой, но, если ее удобрить и обработать, она начинает давать хороший урожай. Я хочу сказать, что беседы вашей милости были тем удобрением, которое пало на бесплодную почву сухого моего разума, а все то время, что я у вас служил, было для него обработкой, благодаря чему я надеюсь обильный принести урожай..." (2, XII).

Доводам Санчо внял не только его хозяин, но и его творец, сместивший на него во 2-й части сюжетный центр тяжести, что было бы совершенно невысказано не только в традиционном рыцарском романе, но и в 1-й части "Дон Кихота". Стержнем 2-й части является мотив "заколдованной" Санчо Пансой Дульсинеи. К его губернаторству стянута вся центральная часть книги (само губернаторство, наставления Дон Кихота, эпизоды с Тересой Панса, переписка между героями и т.д.). Важный в идеологической архитектонике романа эпизод с мавром Рикоте введен через его посредство. Санчо — активный участник многих эпизодов, например с оживлением Альтисидоры, ослиным ревом и т.д. И еще один важный штрих. Судьба не только Дон Кихота, но и Санчо является отголоском судьбы их творца. Санчо оставил губернаторское кресло таким же нищим, как и занял его, впридачу изголодавшимся и избитым, подобно самому Сервантесу, который оставил должность комиссара по закупке провианта, не обогатившись, как это было заведено, а еле сводя концы с концами, отсидев в тюрьме за приписываемую ему недостачу.

Так же и Дон Кихот не только привязывается к своему оруженосцу ("...не успел Санчо выехать, как Дон Кихот почувствовал одиночество"), но многому учится у него, прежде всего человечности, естественности и здравому смыслу. "С кем поведешься, от того и наберешься", — совсем по-санчопансовски, пословицей (в отличие от вышеприведенной "донкихотовской" тирады Санчо) объясняет Рыцарь Печального Образа те изменения, которые произошли с ними обоими за время совместных странствий.

Во 2-й части Дон Кихот, по сути дела, более не говорит напыщенным, велеречивым слогом в подражание любимым героям. Он уже почти не следует готовым образцам и на деле. Как личность и как своеобразный странствующий рыцарь он уже доказал свое право на собственный, ему присущий слог и на собственное поведение и живет теперь без ежеминутной оглядки на канонические образцы.

Умные мысли, не к месту сказанные и абсолютно не учитывающие реального положения вещей, а потому выступающие в качестве глупостей, — этим приемом Сервантес широко пользовался при характеристике Рыцаря Печального Образа почти что с самого начала. Уже в четвертой главе Дон Кихот, возражая пастушку Андресу, говорит: "И Альдудо могут быть рыцарями. Тем более, что каждого человека должно судить по его делам". Однако из этих слов рано было бы делать вывод о коренном переломе в тональности обрисовки образа ламанчского рыцаря. Слова Дон Кихота нелепы, ибо они вопиющим образом противоречат реальности, в которой, по вышесформулированному тезису, Альдудо не рыцарь, так как он жесток и подл. Умная мысль здесь, таким образом, лучшее доказательство начетничества Дон Кихота; это — элемент культурного багажа, которым человек, обремененный ученостью, не умеет пользоваться. Речь о Золотом веке — это уже

сдвиг в развитии образа. Однако сдвиг лишь частичный, поскольку Дон Кихот "мечет бисер перед свиньями". Сказанные не попадая умные мысли Рыцаря Печального Образа — это, по сути дела, те же мудрые пословицы Санчо, употребленные некстати. Во 2-й части герои эволюционируют и в этом отношении: они все более кстати проявляют свою мудрость. А чтобы у читателя не оставалось сомнений на этот счет, Сервантес заставляет других персонажей восхищаться и пословицами Санчо, и гуманистическими убеждениями его хозяина. Как писал Менендес-и-Пелайо, "Дон Кихот" — это педагогика в действии, наиболее поразительная и оригинальная из всех педагогик. Это — безумие, которое наставляет и исправляет слишком земное благородие, это — здравый смысл, облагороженный соприкосновением со священным и трепетным жаром мечтаний.

Однако взаимообогащение героев — это лишь часть правды. Сервантесовский замысел интереснее и глубже. В Санчо, впитывающем, усваивающем, приобретающем, раскрываются под влиянием Дон Кихота прекрасные качества, которые изначально были в нем заложены, но не находили выхода. Точно так же Дон Кихот в чем-то учится у своего оруженосца, а в чем-то это общение усиливает в нем те черты, которые ему были изначально присущи; *вспоминает* то, что было отодвинуто, заглушено всепоглощающей страстью.

17 апреля 1609 года Сервантес вступил в ряды Братства рабов святейшего причастия. В 1613 году он стал терциарием францисканского ордена, а незадолго до смерти принял монашеский сан. Во 2-й части гораздо чаще встречаются заверения в том, что Дон Кихот был ревностным католиком, носящие, впрочем, достаточно формальный характер и производящие впечатление вынужденных (коль скоро дальше заверений дело

не идет). В какой-то мере это могло быть вызвано рекомендациями цензоров или советами читателей. Например, в эпизоде со львами Дон Кихот "двинулся прямо к повозке, всецело поручая себя сначала богу, а потом госпоже своей Дульсинее". Вспомним, что доказательству права странствующих рыцарей поручать себя не богу, а своей госпоже было в 1-й части посвящено его специальное, пространное рассуждение. Можно предположить, что Сервантес во 2-й части заставил Дон Кихота противоречить себе не без посторонней подсказки, не без нажима со стороны.

Попытки доказать, что "Дон Кихот" проникнут контрреформационным духом, несостоятельны. О каком контрреформационном духе может идти речь, если подсчитано, что в сервантесовских произведениях сто семьдесят девять раз употреблено слово "христианин" и всего лишь двадцать четыре — "католик". О каком религиозном рвении, если на протяжении всего романа ламанчский рыцарь и его оруженосец не нашли времени и возможности для хотя бы одного посещения церкви; по крайней мере, Сервантес не считал необходимым нам об этом сообщить.

Сервантес сдержал свое обещание относительно вставных новелл. Во 2-й части их значительно меньше, чем в 1-й, и теперь они накрепко связаны с основным сюжетом. Теперь опасность однообразия и монотонности устраняется не яркими, праздничными и многоликими вставными новеллами, а иными средствами. "Действительно, вторая часть произведения, — пишет В. Краус, — открывает ряд отражений, благодаря которым интерес к развитию действия незаметно рассеивается. Вот в чем причина того, что требование эстетического многообразия реализовано в пределах многократно преломляющейся линии, без побочных новеллистических вставок" (158, 100). В 1-й части новеллы убаюкивали читателя своим благозвучным

течением и своими благополучными развязками. Они идеальны, хотя искусно подаются как реальные. Во 2-й части писатель находит иное решение. Окружающие Дон Кихота люди на время подстраиваются под него, зло играют с ним в идеальный мир. А "высокое" вытесняется в честные сказки пещеры Монтесиноса, райка маэсе Педро. Есть и другая причина почти полного исчезновения вставных новелл со страниц романа. В 1-й части с их помощью вводится предусмотренный канонем мир человеческих отношений, той среды, а именно верхних ступеней иерархической лестницы, доступ к которым для Дон Кихота пока закрыт.

Во 2-й части роман о донкихотовских похождениях, прочитанный представителями этих классов, открывает перед героем двери их дворцов и усадеб. Однако ждут его там отнюдь не "вставные" страсти, а вполне земные слабости и пороки.

Если при первом выезде Дон Кихота преследовали галлюцинации и он принимал себя за других людей, при втором оставался самим собой, но принимал все окружающее не за то, чем оно являлось на самом деле, то при третьем выезде он уже не обманывается. История движется благодаря тому, что многие из персонажей читали 1-ю часть и разыгрывают Алонсо Кихано, называющего себя Рыцарем Печального Образа. Три выезда — три этапа в движении Дон Кихота по направлению к реальности. (Напомним снова, что играть в Дон Кихота начинают уже в конце 1-й части. Подыгрывая ему, постояльцы Хуана Паломеке единодушно заявили, что бритвенный таз — это шлем Мамбрина.) Пока мир ошетинивался. Дон Кихот был непобедим (т.е. противники не могли сломить силу его духа).

Однако теперь мир освоил его оружие и начинает играть в Дон Кихота, хотя и с разными целями:

позабавиться и отпустить либо уничтожить Дон Кихота, с тем чтобы спасти Алонсо Кихано. Как только это происходит, оказывается, что герой беззащитен и обречен на поражение.

С другой стороны, кто знает, может быть, прав в какой-то мере Г. Торренте Бальестер, полагавший, что Дон Кихот нередко сам играет, выступает актером, наслаждаясь игрой и пытаясь вовлечь в нее окружающих? Подчас он отказывается играть. И тогда рассказом об увиденном в пещере Монтесиноса он "возвращает шутку" Санчо Пансе, который пытался одурачить его баснями о заколдованной Дульсинее. А дочери хозяйки постоялого двора и Мариторнес, "весьма флегматично" отвечая на их отчаянные вопли о помощи, мстит за то, что они привязали его за руку к окну сеновала.

Особенно важен эпизод с Санчо, "зачаровывающим" крестьянку в Дульсинею. Это эксперимент, экзамен на безумие Дон Кихота. Действительно ли он видел в мельницах великанов или вдохновенно фантазировал, играя в великанов, как играют дети? На этот раз ламанчский рыцарь отказывается играть в предложенную ему игру, принимая действительное за действительное, крестьянок за крестьянок. Это, конечно, парадокс, в котором есть, однако, рациональное зерно и который построен на реальной основе. Когда в Дон Кихота начинают играть окружающие, нарушается органичность его мироощущения. Санчо Панса нарушает розыгрышем ровное, естественное дыхание донкихотовской фантазии, фантазии мистифицирующей, превращающей идеальный мир в реальность. Форсированность, искусственность этого вторжения не принимается Дон Кихотом. Он не готов к этому и не видит Дульсинею в крестьянке. А между тем в пахнувшей чесноком, широколицей, курносой, со срезанным затылком, на один глаз кривой Мариторнес он сумел

увидеть принцессу. Будучи творцом. Рыцарь Печального Образа не желает подчиняться диктату чужого творчества.

Тот факт, что во 2-й части, в отличие от первой, Дон Кихот более не обманывается, а обманывают его другие, отмечается всеми. Удивительным образом другое важное обстоятельство оказывается почти незамеченным. Во 2-й части, особенно после резкого изменения своего маршрута, Дон Кихот наконец встречается с реальными приключениями, которые сами идут ему в руки. Такими, как встреча с разбойниками или появление вблизи Барселоны бригадины алжирских корсаров. Однако Дон Кихот не реагирует на предоставляющиеся ему возможности проявить себя на рыцарском поприще. Он принципиально безучастен. И все же он мужественно борется за свое безумие, которое мало-помалу его покидает. Таково выдуманное им повествование об увиденном им в пещере Монтесиноса. Дон Кихот не мог смириться с тем, что он ровным счетом там ничего не увидел, и счел своим долгом *заставить* себя увидеть нечто достойное, но крайней мере, для того, чтобы питать иллюзии Санчо, с трудом приобщенного им к рыцарскому миру. Подобно Святому Мануэлю Доброму, мученику, герою Мигеля де Унамуно, он решил, что, если даже чуда нет, то, поскольку оно необходимо людям, надо заставить их в него поверить, а самому нести крест своего горького знания и неверия. Здесь уместно вспомнить то, что сказал тот же Унамуно в связи с эпизодом в пещере Монтесиноса: "Если кто-то видит во сне ангела, это значит, что он хотел видеть во сне ангела".

"Причудливые двусмысленности" 2-й части, как назвал их Хорхе Луис Борхес, не оставляют равнодушным читателя. Во время беседы ламанчского рыцаря и его оруженосца с Самсоном Карраско о 1-й части

романа Дон Кихот спрашивает, не собирается ли автор издавать 2-ю часть. Вопрос необъясним, ибо 1-я часть включает события, вплотную подходящие по времени к началу событий 2-й части. Более того, выясняется, что автор "с крайним тщанием историю эту разыскивает". Таким образом, как бы предполагается, что история новых походов Дон Кихота написана еще до того, как произошла на деле. И все же не "причудливые двусмысленности", а неуклонно, от главы к главе, растущая симпатия автора к своему герою является самым притягательным во 2-й части.

Мы убеждаемся, что "Дон Кихот" — это в какой-то мере роман испытаний. Обескураживающим, зубодробительным, развенчивающим контактом с действительностью испытываются не столько идеалы Дон Кихота (сами-то они испытание выдерживают), сколько верность его своим идеалам. Рыцарь нового времени с честью выходит из испытания. Ламанчский рыцарь оказывается мужественнее и благородней своих насмешников. Как во сне, благодаря тем же насмешникам, Санчо пробует свои силы на поприще губернаторства и доказывает, что он и в реальности был бы идеальным губернатором. Оба они выдерживают испытание "сном". Читатель выносит из книги убеждение, что вполне заурядный, казалось бы, идалго мог бы быть прекрасным странствующим рыцарем, а ничем не примечательный крестьянин — прекрасным правителем.

Величие Дон Кихота особенно велико оттого, что, начав сомневаться во 2-й части в своем предназначении, он ни на минуту не сомневается в подлинности, чистоте и действенности своих идеалов. Не оставляя задачи развенчания сумасбродствующего идалго, Сервантес помнит, что еще в начале 1-й части он писал, что его герой возложил на себя бремя и обязанности странствующего рыцаря, долженствующего заступаться за

обиженных, помогать вдовам и оказывать покровительство девицам — "в наш век, в наше злосчастное время". Время было злосчастливым и для его творца, хотя он не сумасбродствовал и не плыл столь откровенно против течения. "Лекарь высказался в том смысле, что Дон Кихота губят тоска и уныние". В речи Рыцаря Печального Образа немало горечи его создателя.

Симптомы выздоровления Дон Кихота — постоянное убывание его уверенности в себе. Отсюда — оправдано, естественно и подготовлено выздоровление героя в последней главе.

Привязавшись к ламанчскому рыцарю, Сервантес полюбил его самого, а не идею, которую он воплощает. Поэтому мотив безумия должен был быть преодолен. А как художник он сознавал, что выздоровевшему Дон Кихоту на земле более делать нечего. Поэтому он приводит его к смерти. И смерть эта, при всей обыденности, отнюдь не умаляет достоинств недавнего Рыцаря Печального Образа. Она, как заметил известный современный филолог Мартин и Ригер, в точности соответствует похвале, которую Сервантес адресовал лучшему каталонскому рыцарскому роману, "Тиранту Белому": "Рыцари здесь едят, спят, умирают на своей постели, перед смертью составляют завещания..." (1, VI).

Антипатия романтиков и Мигеля де Унамуну к священнику, цирюльнику, ключнице, племяннице и особенно к бакалавру Самсону Карраско, повинным в выздоровлении Рыцаря Печального Образа и смерти Алонсо Кихано, вполне понятна и оправдана. Однако, если быть беспристрастными, нельзя не признать, что односельчане Дон Кихота, будучи к нему привязаны, стремились делать все для его же блага, а люди посторонние и равнодушные к нему были довольны его сумасшествием и видели в нем источник развлече-

ний. Конфронтация тех и других становится особенно очевидной в ходе разговора Самсона Карраско, победившего Дон Кихота, с барселонским дворянином Антонио Морено, сожалеющим об этом. О чем, собственно говоря, спорят герои? Морено понимает, что его позиция негуманна, однако он хочет, чтобы и сам Дон Кихот был доволен, и людей бы радовал. А Карраско, убежденный в универсальности рецептов душевного здоровья и любя Алонсо Кихано, помимо своей воли убивает его. Когда мы строго судим бакалавра, мы забываем, что более других и действеннее других о выздоровлении Дон Кихота заботился сам Сервантес. С позиции Антонио Морено писателю было высказано немало упреков. Между тем именно симпатия к герою настоятельно требовала его выздоровления. Читатель должен был увидеть, что тяга Дон Кихота к добрым делам была продиктована не припадками безумия, а природной добротой. Однако выздоровевшему Алонсо Кихано, с его добротой и его убеждениями, в современной Сервантесу Испании делать нечего. Какими средствами и на каком поприще в трезвом уме он стал бы искоренять зло и неправду? Сервантес поступил с Дон Кихотом так же, как позднее с Базаровым поступил Тургенев.

ГЛАВА XV

«РОМАН ПОСТРОЕН КАК БЫ В ГОРУ»

Действительно ли сервантесовский замысел разрастался под пером писателя? Сознал ли Сервантес, сколь гениальное произведение он создал? Не наделяют ли читатели роман особенностями, красотами и глубинами, о которых и не подозревал его скромный автор? Очевидно, что на первый вопрос можно ответить лишь

утвердительно. То, что "Дон Кихот", захваченный логикой и законами жанра, в нем впервые заявившего о себе со всей определенностью, становится все более значительным по сравнению с первоначальным замыслом, было отмечено еще Фридрихом Шлегелем в работе 1800 года "Разговор о поэзии". Именно "Дон Кихот" позволил Томасу Манну прийти к заключению, что все великие произведения вырастают из скромных замыслов.

Виктор Шкловский, не претендуя на открытие общих закономерностей, писал: "Роман построен как бы в гору. Дорога Росинанта идет вверх" (88, 369).

На второй вопрос ответить труднее. В Сервантесе нередко склонны были видеть "среднего" человека, хотя и художника божьей милостью, которому посчастливилось написать гениальную книгу, значения которой он не был способен осознать. Эти представления были поддержаны такими авторитетами в сервантесоведении, как А. Морель-Фасьо или Ф. Родригес Марин. По яркому сравнению последнего. Сервантес в этом смысле был подобен Колумбу. Он был горд открытием, однако ошибся относительно того, что именно он открыл. Вместе со своим героем он мог воскликнуть: "Я знаю, кто я", хотя не мог предугадать, как его слова отзовутся в последующих поколениях.

Не секрет, что писатель своим "благородным" детям — "Галатее", "Странствиям Персилеса и Сехизмунды" — явно отдавал предпочтение перед "Дон Кихотом". В "Путешествии на Парнас" он так характеризует свой роман :

Отрадой стал для многих дон Кихот,
Везде, всегда — весной, зимой холодной
Уводит он от грусти и забот.

(Пер. В. Левики)

В. Левик удачно передал смысл сервантесовской строки. Думается, не совсем прав К. Н. Державин, который пишет, что Сервантес здесь рассматривает свою книгу как развлекательную, хотя и делает это намеренно, сглаживая идейно острые углы (50, 151—152). Усомниться в этом заставляет другая, более детальная характеристика, которую Сервантес дает "Дон Кихоту": "Сид Ахмет бен-Инхали, писатель арабский и ламанчский, в своей глубокомысленной, возвышенной, усладительной и занятой истории рассказывает...". Перед нами целая россыпь эпитетов, которые никак не укладываются в прокрустово ложе "развлечения". "Дон Кихот" — это и пародия на рыцарские романы, и занимательное чтение, и критика негативных явлений в жизни Испании, и апофеоз благородства, силы духа, героизма и свободы, и энциклопедия испанской жизни, и многое другое, в том числе и то, что не входило в намерения Сервантеса, но что позволило увидеть в романе новый угол зрения, присущий эпохам, пришедшим на смену сервантесовской.

Возможность изобразить многообразие, перспективу и неисчерпаемость жизни явно входила в намерения писателя. Вместе с Дон Кихотом читатель попадает на постоянные дворы, пастбища, крестьянскую свадьбу, во дворцы, усадьбы, в логово разбойников, книгопечатню, видит мельницы, молотобойни, галеры в Барселонском порту. Различные исторические области Испании представлены в "Дон Кихоте" не только напрямую (Ламанча, Старая Кастилия, Арагон, Каталония), но и благодаря участвующим в действии представителям многих других областей (доблестно сражавшийся с Дон Кихотом бискаец, астурийка Мариторнес, пленник, родившийся в Леоне, много андалузцев, и т.д.) Мир "Дон Кихота" густо населен. В романе действуют или, по крайней мере, участвуют в разговоре двести пятьдесят мужчин и пятьдесят женщин: пастухи,

погонщики, крестьяне, купцы, каторжники, паломники, служанки, солдаты, разбойники, проститутки, стражники, студенты, священники, лиценциаты, дуэньи. Многоликость мира соотносится у Сервантеса с многомерностью человека. Вслед за вставной новеллой о безрассудно-любопытном, испытывающем верность супруги, сразу следует завершение истории о Карденио, Люцинде, Фернандо и Доротее, в которой Люцинда, несмотря на ухаживания и домогательства Фернандо, сохраняет верность Карденио, хотя он ей даже не муж.

Энциклопедия испанской жизни в "Дон Кихоте" — авторская, а не безличная. С объективистской точки зрения, в ней царит известная путаница. Крестьянин Санчо оказывается мудрым правителем, разбойник Роке Гинарте — благородным, духовник герцогской четы — злобным, скучающие герцог и герцогиня — жестокими, "враг народа" мориск Рикоте — симпатичным и, наконец, безумный идалго Алонсо Кихано — великим сердцем.

Путешествуя по морю с "Дон Кихотом", Томас Манн напомнил читателю, что в область подлинно человеческого всегда мужественнее, дерзновеннее других проникал юмор (88, 227). За последние полтора года в сервантесовском романе чаще видели грустную книгу, чем веселую.

Мало кто из нас представляет Рыцаря Печального Образа смеющимся, между тем он смеется или улыбается очень часто. Далеко не все читатели помнят, что "Дон Кихот" буквально искривляется весельем, причем реже меланхолическим (Флобер), а чаще самым непосредственным, неподдельным.

О комизме в "Дон Кихоте" необходимо помнить хотя бы потому, что юмор (в отличие от многих других, "вскрытых" в романе пластов и граней) входил в намерения Сервантеса. Другое дело природа этого

комизма. Вот что писал о ней А. Бергсон в своей книге "Смех": "Несомненно, падение всегда падение; но одно дело упасть в колодезь, потому что смотришь куда-нибудь в сторону, другое — свалиться туда, потому что загляделся на звезды. И именно звезду созерцал Дон Кихот. Как глубок комизм романтической мечтательности и погони за химерой! Между тем, если взять рассеянность как связующее звено, то можно видеть, что очень глубокий комизм связан с комизмом самым поверхностным. Да, эти увлеченные химерами люди, экзальтированные, безумные и так страшно рассудительные, вызывают наш смех, затрагивая в нас те же самые струны, приводя в движение тот же внутренний механизм, что и жертва шутки в рабочем кабинете, и прохожий, поскользнувшийся на улице. Это те же падающие прохожие, те же наивные жертвы обмана, преследующие свой идеал и спотыкающиеся о действительность, чистые сердцем мечтатели, которым коварная жизнь расставляет ловушки. Но это прежде всего очень рассеянные люди, более заметные потому, что их рассеянность — систематическая, вращающаяся постоянно вокруг известной идеи, потому что их злоключения тоже связаны между собой, — связаны той неумолимой логикой, посредством которой жизнь обуздывает мечтательность, — и потому что они вызывают вокруг себя, благодаря способности эффектов соединяться между собою, бесконечно возрастающий смех" (21, 103).

Если верить самому Сервантесу, то сатиры он гнушался, а характер его дарования — сугубо юмористический. Не случайно о "Селестине" он писал, что она была бы божественна, если бы не обнажала так человеческих слабостей. Сатирическую направленность и остроу прозвучавшей в "Дои Кихоте" социальной критики литературоведы подчас склонны преувеличивать.

В полемике с этой тенденцией Э. Ауэрбах утверждал, что после Сервантеса никто в Европе не пытался дать такой светлый и свободный от всякой критики образ действительности. "Игра, — пишет он, — никогда не бывает трагической — это, вероятно, удалось нам показать, — и человеческие проблемы, проблемы индивида и проблемы общества, не вызывают у нас страха и сострадания: светлая радость всегда окружает нас в романе. Но светлый тон в романе не прост, а многослоен — как никогда ранее" (12, 353). В словах Ауэрбаха есть доля истины, хотя и не вся истина, коль скоро речь идет о "Дон Кихоте".

Ровный свет падает в романе на всех персонажей и те правды, которые они несут (пожалуй, только духовник герцогской четы дан исключительно в черном свете). Наряду с этим в романе присутствуют, вопреки лукавому сервантесовскому утверждению, и сатирические зарисовки, и социальная критика. Эта критика, подчас крайне небезопасная в современной Сервантесу Испании, ведется под двойным прикрытием абсурдной точки зрения безумца и возможной недоброжелательности "собаки-автора", мавра Сиды Ахмета бен-Инхали. Обезопасившись, Сервантес развивает свои социальные и этические идеалы и осуждает, как, например, в речи Дон Кихота о Золотом веке, "наше ненавистное время", полное лжи, лицемерия, корысти и пристрастия. Выражением авторских мыслей, несомненно, является следующее высказывание ламанчского рыцаря во 2-й части: "Ныне, в наказание за грехи людей, торжествуют леность, праздность, изнеженность и чревоугодие" (2, XVIII). В этих словах — обобщающая характеристика современной Сервантесу Испании, ее оценка писателем, чутко реагировавшим на симптомы упадка и разложения.

Не имея возможности говорить о бедах Испании открыто, Сервантес применяет следующий тактический

прием. В первой главе 2-й части речь идет о том, что священник и цирюльник пришли к Дон Кихоту, еще хворавшему после 2-го выезда, и завели с ним разговор о "так называемых государственных делах и образах правления, причем иные злоупотребления наши собеседники искореняли, иные — осуждали, иные обычаи исправляли, другие упраздняли, и каждый чувствовал себя в это время новоявленным законодателем: вторым Ликургом или же новоиспеченным Солоном; и так они все государство переиначили, что казалось, будто они его бросили в горн, а когда вынули, то оно было уже совсем другое...". Социальная несправедливость — один из главных пороков испанской действительности — нашла отражение в сцене великого междоусобья на постоялом дворе в конце 1-й части, когда даже стражники Святого братства, при всех их правах и полномочиях, сочли за лучшее не связываться с помогающими Дон Кихоту дворянами ("...чуть до стражников дошло, что сражаются с ними люди не простые, как боевой их пыл тотчас же охладел и они покинули поле брани; они живо смекнули, что, чем бы все это ни кончилось, в ответе будут они..." (1, XLV)).

Завуалированная критика инквизиции и ее методов содержится в ловко выведенной Сервантесом из-под ударов цензуры сцене сожжения "нелепой и лживой" литературы рыцарских романов. Прежде всего сама практика аутодафе была глубоко чужда гуманистическим идеалам писателя и многим из его современников. С другой стороны, не случаен и мотив "оплошности" ключницы, обесмысливающий процедуру отбора "вредных" книг от "полезных", ибо в итоге были сожжены все книги, в том числе такие, "которые надобно было дать на вечное хранение в архив". И наконец вполне определенно на обращение уже не с грешными книгами, а с праведными людьми



Дом, в котором умер Сервантес
(согласно "Топографии города Мадрида
дона Педро Техейры". 1656 г.)

намекает здесь же приводимая пословица — "из-за грешников частенько страдают праведники" (1, VII).

Особенно яркое и глубокое развенчание "железного" века, в который ему выпало родиться, Сервантес дает во 2-й части своего романа, главным образом, в "герцогском" цикле, т.е. в главах с 30-й по 57-ю. Более чем смелыми являются как высказывание, вложенное в уста мориска Рикоте, о существующей в протестантской Германии, злейшем враге католической Испании, свободе воли, так и апофеоз Барселоны, столицы Каталонии, неоднократно восстававшей против испано-кастильского абсолютизма ("...обиталище радушия, приют для чужестранцев, пристанище для бедняков, отчизна храбрецов, город-мститель за угнетенных...").

Комизм рыцаря Горестной Фигуры (как назвал сервантесовского героя один из первых русских переводчиков романа) и нелепость его поступков служат чем-то вроде предохранителя в мире, в котором мы то и дело встречаемся с изгоняемыми из родных мест морисками (насильственно обращенными в христианство маврами), с каторжниками, многие из которых попали на галеры только за то, что не смогли подкупить судей, страхом людей перед Инквизицией, заставляющим людей спешно виниться во вполне невинных забавах (вспомним, например, Антонио Морено), жестокостью сельских богатеев, беззакониями, творимыми знатью. Трагизм естественным образом снимается (однако успев заявить о себе) тем, чем, собственно, он только и может сниматься, — комизмом.

И другие вопросы вставали перед бесчисленной армией читателей "Дон Кихота". Ренессанс или барокко представляет роман в истории мировой литературы? Написал ли Сервантес сатиру на человеческий энтузиазм? Если не Дон Кихот, то кто из героев романа выражает авторскую точку зрения? Развенчивает или превозносит автор Рыцаря Печального Образа?

Роман возник на границе двух эпох. Неудивительно, что "Дон Кихот", насыщенный элементами барочной "техники", проникнут ренессансным мироощущением автора, который, однако, чутко реагировал и на крушение идеалов Возрождения и на сдвиги в общественной психологии.

На второй из этих вопросов мудро ответил тонкий знаток Сервантеса, немецкий романтик Людвиг Тик. Вряд ли что-либо, кроме самого энтузиазма, могло породить такой всеобщий, лавинообразный энтузиазм, какой порождал и порождает "Дон Кихот". Роман не мог быть понят в полном объеме современниками. И уже по другой причине (из-за потерь, неизбежных при временной дистанции) не мог он также быть

в полном объеме понят и последующими поколениями. Чрезвычайно труден вопрос об авторской позиции. Именно поэтому он и был истолкован как развлекательный, т.е. как произведение, в котором как бы нет авторской позиции. Правда Сервантеса не совпадает ни с правдой Дон Кихота, ни с правдой испанской действительности. Первая повергается в прах несокрушимой силой реальности, сочной, озорной и в своем жизнелюбии беспощадной. Реальная действительность Испании конца XVI — начала XVII столетия развенчивается несокрушимостью идеалов человечности и справедливости, проповедуемых тем же нелепым и беспомощным Рыцарем Печального Образа. Подобная авторская позиция не имела аналога в предшествовавшей и современной Сервантесу литературе. Вполне естественно, что она ускользнула от самых пронизательных, чутких читателей. Сервантес был реалистом и в сфере литературы, и в сфере частной жизни, и в сфере общественных идеалов. Поэтому он с одинаковой последовательностью ниспровергает и идеалистическое прожектерство Дон Кихота, его "звездную" болезнь, и материалистическое прожектерство Санчо Пансы, его "островную" болезнь. Кое-кто из сервантесоведов склонен видеть носителя авторской позиции в Диэго де Миранде, гостеприимно принявшем странствующих правдоискателей и правдостроителей в своем имении. Неторопливое, разумное бытие семейства Диэго де Миранды, даже при учете отдельных иронических штрихов в описании того идиллического существования в гармонии с природой, обществом и самим собой, вполне могло бы производить впечатление идеального и достойного, с точки зрения автора. Однако оно существует не в безвоздушном пространстве, а неизбежно сопоставляется с полной тревожностью и потерей романной биографией мудрого и благородного безумца. И сопоставление это, с этической точки

зрения, явно не в пользу добродетельного Диего де Миранды.

Сервантес был заинтересован в читателе-соавторе. И в Прологе к 1-й части содержится призыв к читательской активности ("...ты можешь говорить об этой истории все, что тебе вздумается, не боясь, что тебя осудят, если ты станешь хулить ее. или же наградят, если похвалишь"), и в самом тексте романа он сознательно бросает читателя на произвол судьбы ("Ты, читатель, понеже ты человек разумный, сам суди обо всем, как тебе будет угодно, мне же нельзя и не должно что-либо к этому прибавлять...").

Каждый из нас — соавтор Сервантеса, иногда столь увлекающийся, как Унамуно, заявивший, что он написал свою книгу, дабы вновь создать "Дон Кихота", или Хорхе Луис Борхес, сочинивший рассказ «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“».

Фолкнер, очень любивший Сервантеса, в одном из интервью сказал: "Я пишу о людях. Может быть, в книги и проникают разного рода символы и образы, я не знаю. Когда хороший плотник что-нибудь строит, он забивает гвозди туда, куда следует. Когда он кончает, из шляпок, может быть, и образуется причудливый узор, но он вовсе не для того прибивал гвозди". Несомненно, что Сервантес "прибивал гвозди" в немалой степени для того, чтобы раз и навсегда заколотить крышку гроба над рыцарскими романами. Без сомнения, значение для нас ныне имеет не столько то, что намеревался сказать Сервантес, сколько то, что ему удалось сказать. Как волею автора, так и волею миллионов читателей "Дон Кихот" превратился в зеркало человеческой жизни и всего мироздания (Сент-Бэф).

Прежде чем отправиться дорогами "Дон Кихота", уже не сопутствуемого своим творцом, по странам и эпохам, искусствам и судьбам людей, которые на новом витке галлюцинаций сочли себя Дон Кихотами,

приведем суждение Борхеса из его "Притчи о Сервантесе и Дон Кихоте": «Мог ли Сервантес подозревать, что века сгладят в итоге различие между вымышленным миром рыцарских романов и повседневным миром семнадцатого столетия и что и Ламанча, и Монтьель, и тощая фигура странствующего рыцаря станут для будущих поколений такой же поэзией, как плаванье Синдбада или безмерные пространства Ариосто».





ЧАСТЬ II

«ИЗ РОДНОЙ ЛАМАНЧИ ВДОЛЬ И ВДАЛЬ»

ГЛАВА I

ИЗДАНИЯ ПИРАТСКИЕ, ТОРГОВЫЕ И СТОРОЖЕВЫЕ

"Твой труд проник уже во все пределы". Так, в значительной мере пророчески, писал Сервантес в "Путешествии на Парнас" о распространении в мире изданий и переводов своего романа. Вот их приблизительная картина:

XVII век — более семидесяти изданий.
XVIII век — более ста пятидесяти изданий.
XIX век — около шестисот изданий.
XX век — уже сейчас значительно больше, чем в прошлом веке.

Неизмеримо больше вреда, чем собственно пиратские издания, т. е. издания, незаконно осуществленные в нарушение полученной Сервантесом привилегии на публикацию и последующие перепечатки романа, принесли пиратские действия "друзей" Сервантеса, издателей, комментаторов и истолкователей "Дон Кихота", произвольно, вплоть до XX века, вторгавшихся в текст и менявших его в соответствии с их логикой.

В лучшем случае дело ограничивалось упреками в адрес Сервантеса и недоумением, оседавшим в комментариях. Так, Диего Клеменсин в своем во многом замечательном издании 1833-1839 годов высказал следующие "соображения": "Невероятно, чтобы Санчо мог позволить себе такое в разговоре с хозяином". Он же, комментируя одно высказывание Санчо в сорок первой главе 2-й части, рассказывавшего о своем полете на Клавиленьо ("козочки-то ну, прямо, цветочки, гвоздики"), язвительно заметил: "А что, "гвоздики" не "цветочки"?". Причем этот вопрос адресован автору, а не герою. Между тем прав был Сервантес, блестяще передавший особенности образной речи человека из народа. Однако укоризнами дело не ограничивалось. Совершенной катастрофой оборачивалось подчас вторжение педантов в сам текст романа.

Эстафету комментированного издания "Дон Кихота" из рук Диего Клеменсина принял Хуан Эухенио Артсенбуч, опубликовавший свою работу в начатой им серии "Библиотека испанских авторов" в 1846 году. Вот один из примеров логики, примененной им в своей издательской деятельности. Основываясь на труде Висенте де лос Риоса «Хронологический план "Дон Кихота"», он внес исправление в начало двадцать девятой главы 2-й части, где речь идет о том, что "выехав из рощи, Дон Кихот и Санчо спустя два дня мерным и весьма умеренным шагом добрались до реки Эбро". Артсенбуч, исходя из того, что такое расстояние Росинант и Серый за два дня "мерным шагом" вряд ли могли покрыть, в первом своем издании, опубликованном в Аргамасилье, поставил "десять" вместо "двух" дней, а во втором, подправив себя же, написал компромиссное "четыре". Заботливыми эрудитами Сервантесу было оказано немало других "услуг". Теперь об услугах подлинных, а не мнимых.

Шедевром с точки зрения подготовки текста и

типографского дела и в то же время шедевром печатника Королевской академии Хоакина Ибарры-и-Марина явилось четырехтомное издание "Дон Кихота", подготовленное Испанской королевской академией в 1780 году. Наконец-то патриотические чувства испанцев были удовлетворены — издание Ибарры превосходило все иностранные. Большинство внесенных в него изменений, по сравнению с *editio princeps*, были продиктованы интересами дела и устраняли противоречия, вызванные главным образом оплошностью первого издателя и рассеянностью наборщиков. Кроме того, было устранено деление 1-й книги романа на четыре части, коль скоро Сервантес 2-ю назвал 2-й частью, и, таким образом, 1-й оказывалась вся 1-я книга. Было составлено новое пояснение содержания к десятой главе 1-й части, отвечающее описываемым событиям, и т. д. Издание было украшено виньетками и гравюрами на отдельных листах Антонио Карнисеро и других современных ему испанских художников.

Событием в испанском сервантесоведении XVIII века стало также издание 1797—1798 годов, осуществленное ученым-библиографом Хуаном Антонио Пельисером-и-Пиларес, снабженное весьма богатым текстологическим комментарием и сведениями историко-литературного характера.

Из зарубежных изданий на языке оригинала выдающимся памятником подвижнической деятельности издателя и комментатора Джона Боуля стал "Дон Кихот", опубликованный в Англии в 1781 году. Любопытно, что Боуль, занимающий столь почетное место в истории комментирования и издания "Дон Кихота", по его собственному признанию, испанский язык знал лишь по книгам и в отдельных случаях сомневался даже в постановке ударения. Однако кропотливый, многолетний труд, помноженный на любовь к "Дон Кихоту", и выдающиеся филологические способности

помогли ему составить комментарии, которые по сей день не потеряли своей научной ценности.

В потоке коммерческих изданий, характерных для XIX века, выделяется труд Диего Клеменсина, изданный в 1833—1839 годах. Его комментарии и по объему, и по скрупулезности превосходили все, составленные до этого времени. И лишь их убедительность оставляла желать лучшего. Упрекали Клеменсина и за чрезмерность, необязательность многих пояснений. Хуан Валера как-то не без оснований ехидно заметил: "Дон Кихот привязывает коня к дереву. Очевидно, что столь простое действие не требует комментария. Клеменсин, однако, дает его и объясняет нам, что Дон Кихот в данном случае поступил так, подражая такому-то и такому-то рыцарю... В другом случае Дон Кихот не привязывает своего коня к дереву, а оставляет пастишь. Клеменсин незамедлительно приводит примеры бесчисленных аналогичных поступков других странствующих рыцарей".

Все издания XIX века были чересчур смелыми в искоренении "ошибок" Сервантеса или его издателя. Значительно более консервативным оказался Клементе Кортехон, опубликовавший "Дон Кихота" в 1905—1915 годах. Первое подлинно критическое издание, в котором воспроизводятся текстовые отличия ранних публикаций романа, было осуществлено Рудольфо Скевиллом и Адольфо Бонилья-и-Сан Мартином (1928—1942).

Огромную и в высшей степени достойную работу по реконструкции авторской воли Сервантеса проделал Франсиско Родригес Марин, опубликовавший первое свое, пока еще весьма далекое от совершенства, издание "Дон Кихота" в 1911—1913 годах. Ему удалось доказать, казалось бы, само собой разумеющуюся вещь: во всех мало-мальски спорных случаях надо прежде всего верить Сервантесу, печатать по возможности так, как было опубликовано в *editio princeps* и не искать в

любом "сомнительном" (по невежеству современного издателя или комментатора) случае опечатки или следа авторской спешки. Для доказательства он приводит в каждом подобном случае аналогичные примеры (лексические, грамматические, стилистические) из современной Сервантесу литературы. Так он отстоял *сотни* мест в тексте, подправляемых его предшественниками. Однако в полном смысле критическим издание Родригеса Марина не было, ибо при всем чутье издателя, его знаниях и осторожности он шел по пути реконструкции авторской воли, основываясь на материале печатного текста (коль скоро не сохранилось рукописи), произвольно отмечая при этом не устраивающие его варианты. Второе издание Родригеса Марина появилось в 1916 году, третье, дополненное и расширенное в области примечаний, — в 1927 году, четвертое, последнее, подготовленное, исправленное и дополненное самим Родригесом Марином, — в 1947—1949 годах. Это издание в десяти томах, последние два тома которого составляют приложения и указатели (именной, учитывающий имена, упоминаемые в примечаниях и приложениях, и предметный), достойно венчает труд замечательного ученого, скончавшегося в 1949 году.

ГЛАВА II

«ФЛАМАНДСКИЕ КОВРЫ С ИЗНАНКИ...»

В "Путешествии на Парнас" есть следующие строки :

Твой труд проник во все пределы,
На Росинанте путь свершает он.
И зависти отравленные стрелы
Не создают великому препон.
(Пер. В. Левика)

Всем памятни также пророческие слова ламанчского рыцаря: "И вот, благодаря многочисленным моим доблестным и христианским подвигам, я удостоился того, что обо мне написана книга и переведена на все или почти все языки мира" (2, Пролог).

Первые переводы "Дон Кихота" или фрагментов романа появились еще при жизни Сервантеса. Можно себе представить, как его обрадовало известие, полученное Роблесом от испанского посла в Лондоне Педро де Суньиги: в 1612 году в книжных лавках появилось издание первого английского перевода "Дон Кихота", осуществленное Томасом Шелтоном. Англичанину безусловно принадлежит пальма первенства, тем более, что перевод пять лет пролежал в рукописи, будучи выполнен в ошеломляюще краткий срок, за сорок дней, сразу же после получения Шелтоном оригинала "Дон Кихота", посланного ему в Лондон из Брюсселя.

Первый *опубликованный* перевод фрагмента из "Дон Кихота" — французская версия вставной новеллы о безрассудно-любопытном, принадлежащая перу Никола Бодуэна (1608). В следующем году в Париже был опубликован анонимный перевод новеллы о Марселе и Хризостоме в двуязычном испано-французском издании.

Первый перевод "Дон Кихота" на французский язык осуществил в 1614 году Сезар Уден, полиглот, секретарь-переводчик короля Франции, которому он и посвятил свой труд. Переводчик остался доволен своей работой и с гордостью писал о том успехе, который она имела у публики. Его и в самом деле подтверждает большое число переизданий. За изданием 1614 года, которое является теперь библиографической редкостью (его нет даже в Национальной библиотеке в Париже), последовали издания 1616, 1620, 1625, 1632, 1639, 1646, 1665 годов. В трех последних перевод Удена был напечатан вместе с переводом 2-й части "Дон Кихота",

выполненным Франсуа де Россе. Будучи профессиональным литератором, он оказался менее скрупулезным, чем эрудит Уден, и в его работе больше всякого рода отклонений и ошибок. Но и определенные литературные достоинства его версии также неоспоримы. "Хотя он смягчает и ослабляет текст Сервантеса, зато ему нередко сопутствует удача в воссоздании упругого стиля, полнозвучного языка, ярких красок" (152, 47) — так характеризует его перевод М. Бардон, автор фундаментального труда о судьбе "Дон Кихота" во Франции в XVII и XVIII веках. Сохранились сведения о раннем, 1621 года, однако до сих пор не обнаруженном немецком переводе.

По-видимому, нет ничего удивительного в том, что при всех отличиях дарований переводчиков, знания ими испанского языка и литературных ситуаций в их странах, между первой английской версией Шелтона (1612), французской Удена (1614) и итальянской Франчосини (1622) очень много общего. Сказались тут, конечно, и единая для эпохи переводческая практика и отсутствие необходимости подстраивать оригинал под иные эстетические и этические взгляды, поскольку эти принципиально новые взгляды еще не успели ни в одной из европейских стран определиться.

Общее лицо этих переводов — откровенная буквализмичность, рабское следование "букве" даже в тех случаях, когда декларировалась известная независимость. Так, вольности, допускаемые Франчосини, настаивавшим на том, что он подчас отдаляется от текста, сводились в основном к замене отдельных имен на итальянские (были, конечно, вторжения в текст и иного, в частности цензурного, характера, как, например, замена в восьмой главе "священников" на "медиков"). Значительно более существенными оказались отклонения от оригинала, вызванные плохим знанием испанского языка (например, "maldita sama", т. е.

"злосчастное ложе", переводится Франчюсини, как "signorie letto", т.е. "роскошное ложе"). Причем и здесь немалая их часть обусловлена той же чрезмерной привязанностью к "букве" оригинала. Так, Шелтон слово "sucesos", которое означает "происшествия", перевел, как "successes", т. е. "успехи". Прекрасным примером может служить первое слово романа, т. е. первое слово его заглавия: "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha". Дело в том, что уже осмысление этого эпитета, того содержания, которое вкладывал в него Сервантес, допускает несколько версий. Неудивительно, что нелегко пришлось и переводчикам, в том числе и на романские языки. На русский язык, пожалуй, наиболее точно, однако описательно, тяжеловесно его перевела в начале XX века М. В. Ватсон: "остроумно-изобретательный". Первые переводчики подобных задач перед собой не ставили, и, если только находилось в языке слово с тем же корнем (хотя и с иным значением), оно и попадало в перевод: "ingenieus" (французский, 1614), "ingegnoso" (итальянский, 1622), "ingenious", т. е. "чистосердечный", "прямой", "искренний" (английский, 1700).

В то же время у ранних переводов немало неоспоримых достоинств. Например, анализ первой немецкой версии "Дон Кихота" показал, что она представляет собой не только бесценный лингвистический документ эпохи, отразивший важнейшие сдвиги в развитии немецкой прозы барокко, но и художественную прозу, не менее интересную для современного читателя, чем лучшие образцы произведений немецких писателей XVII столетия.¹¹ И все же, хотя переводы XVII столетия и обладают важными преимуществами перед всеми последующими, главное из которых — недостижимый впрямь аромат эпохи (не случайно многие из них в наше время переизданы), они отличаются в целом теми качествами, о которых прекрасно сказал Сервантес

L'INGENIEUX
DON
QVIXOTE
DE LA MANCHE

COMPOSE' PAR MICHEL DE
CERVANTES.

TRADVIT FIDELLEMENT
d'Espagnol en François,
E T

Dedié au ROY

Par CESAR OVDIN, Secretaire Interprete de
sa Majesté, és langues Germanique, Italienne,
& Espagnole: & Secret. ordinaire de Mon-
seigneur le Prince de Condé.



A PARIS.

Chez JEAN FOÛET, ruë saint
Iacques au Rosier.

M. D. C. XIV.

Avec Privilège de sa Maieité.

Титульный лист первого французского
издания "Дон Кихота". 1614 г.

устаи Дон Кихота: "Однако ж со всем тем я держусь того мнения, что перевод с одного языка на другой <...> это все равно что фламандский ковер с изнанки: фигуры, правда, видны, но обилие нитей делает их менее явственными, и нет той гладкости и нет тех красок, которыми мы любуемся на лицевой стороне..." (2, LXII). Перед нами блестящее и в высшей степени точное определение самых первых, современных, по сути дела, этому сервантесовскому высказыванию, переводов, которые еще не стали интерпретациями. При "обилии нитей", о которых пишет Сервантес, в ранних переводах есть лишь случайные и стихийные элементы интерпретаций. Для интерпретаций необходима временная дистанция.

В 1614 году Уден, и не пытаясь первоначально разобраться в тонкостях, глубине и многоплановости сервантесовского замысла, перевел "ingenioso" как "ingénieux", т. е. как бы оставил эпитет без перевода. Во втором издании он уже заменил "ingénieux" (т. е. "изобретательный", "находчивый", "искусный", "остроумный") на "valereux" (т. е. "храбрый", "доблестный", "мужественный"). А это уже вторжение в замысел, его истолкование, в данном случае — упрощение, поскольку и заглавие (эпитет вызвал недоумение у первых испанских читателей, как противоречащий традиции рыцарских романов и в то же время не однозначно высмеивающий героя, если уж это пародия), и роман в целом переводятся в традиционное русло. Ирония в подобной замене как будто сохраняется, хотя и одноплановая, и, по своей сути, элементарная. Однако читательское ожидание, в угоду которому и перестраивался роман и подгонялись те или иные его элементы, по существу, оказывалось обманутым. В защиту переводчика можно сказать, что "Дон Кихот" и в переводе значительно сложнее примитивной схемы: либо все это серьезно — и тогда герой действительно "доблестный",

либо перед нами пародия — и тогда герой смешон, оттого что "не доблестен", "не храбр", "не мужествен". После слов "Доблестный Дон Кихот Ламанчский" во втором издании перевода Удена следовало характерное пояснение, по нашим понятиям, аннотация, однако вынесенная в заглавие: "История великих его ратных подвигов, верной любви и необычайных приключений, произведение столь же полезное, сколь служащее для удовольствия и развлечения". Роман и в самом деле был увиден французским переводчиком под этим углом зрения, хотя буквалистичность и не дала подобному прочтению развернуться в полной мере.

Франсуа де Россе в том же ключе пропагандировал роман в своем посвящении жене одного из фаворитов Людовика XVII. Он предлагал свою работу в качестве своеобразного интеллектуального моциона, необходимого для восстановления сил после чтения серьезной литературы. Естественно, что переводческая концепция романа не могла не отразиться в какой-то мере и на самом переводе. Первые французские, английские, немецкие и итальянские переводы внесли немалую лепту в отношение к "Дон Кихоту" как к легкому чтению с элементами полезной антифеодальной сатиры, отношению, в целом неизменному в Европе на протяжении XVII, а частично и XVIII века. Вместе с тем ранние переводы менее последующих удалялись от оригинала (даже при учете фактических ошибок), так как литературные вкусы, условно говоря, современников Сервантеса были достаточно близки к его собственным взглядам.

Задаче интерпретации, выработки у читателя определенного представления о произведении, способствовали не только переводческие принципы, но и проникнутые теми же идеями иллюстрации, даже шрифт и формат книги. Так, Питер Мотте, английский переводчик "Дон Кихота" (1700—1703), издавший

свой перевод в четырех изящных томиках, противопоставив его, таким образом, переводу Шелтона, изданному в одном массивном томе, в Предисловии подвел под это базу: "Поскольку книга более подходит для развлечения, чем для серьезных занятий, место ей скорее в кармане, чем на письменном столе."

Одна из самых откровенных интерпретаций-приспособлений к национальным вкусам и ко вкусам эпохи принадлежит французскому переводчику Фийо де Сен-Мартену, впервые издавшему свою версию в 1677—1678 годах. Именно он сделал "Дон Кихота" достоянием французской культуры. И не только французской, поскольку эта яркая версия, помноженная на авторитет французского языка, послужила основой для переводов "Дон Кихота" во многих европейских странах, в том числе и в России. Фийо де Сен-Мартен поставил перед собой задачу приспособлять текст ко вкусам французов, не слишком при этом отдаляясь от оригинала, так что "некоторые места могут быть еще восприняты как испанские". "Я полагал, — писал он в свое оправдание, — что переводчик должен все-таки сохранить некоторый аромат оригинала и совершенно оторваться от переводимого автора — значит слишком много на себя брать". Достаточно сказать, что, помимо купюр, сокращений, стилистической перестройки в "галантном" духе, две последние книги этого издания полностью принадлежат переводчику. Вспоминается отповедь Феофана Прокоповича переводчикам, допускающим чрезмерные вольности в обращении с оригиналом: "Аще бо всяко разнствующим и далече отходящим от слова его образом толковати восхотел кто, не было бы то переводити, но свое новое нечто писати". Однако Фийо де Сен-Мартен своего добился. Только во Франции в период между 1677 и 1798 годом вышло тридцать семь изданий его перевода. Сквозь призму его прочтения на роман Сервантеса смотрело несколько



Титульный лист первого английского издания.
1620 г.

поколений европейских читателей. А вкусам французов оно отвечало в такой степени, что даже в эпоху романтизма, когда во главу угла ставилось внимание к историческим и национальным особенностям оригинала, у Фийо де Сен-Мартена нашлись такие защитники, как Нодье, Сент-Беф, Барбе д'Оревилли.

Чрезвычайная популярность сервантесовского романа в Англии XVIII столетия подтверждается обилием переводов. Переводу Тобиаса Смоллетта (1755) предшествовало три других: Питера Мотте, Эдварда Уорда (1711—1712) и Чарльза Джарвиса (1742). Коммерческими причинами было вызвано предложение перевести "Дон Кихота", с которым обратились издатели к Смоллетту, рассчитывая, что работе такого мастера гарантирован успех у публики.

Не зная испанского языка, Смоллетт был вынужден основываться на предшествующем переводе Чарльза Джарвиса и, конечно, не смог поэтому сказать нового слова в интереснейшей истории осмысления романа Сервантеса в Англии XVIII века. Версия Смоллетта — это достаточно вольный перевод, в котором сделана попытка "сохранить дух подлинника и его идеи" при отказе рабски следовать букве оригинала. Основной целью своей работы автор признал в Прологе стремление сохранить "абсурдную торжественность и бряцание кимвал, посредством которых бесподобный Сервантес создал образ Дон Кихота". Роман остался в представлении англичан веселой книгой, полной комических ситуаций, шуток, с нашей, сегодняшней, точки зрения, да и по сравнению с оригиналом — грубых. Однако Смоллетт был блистательным прозаиком, и в его переводе угадывались подлинные масштабы писательского дарования Сервантеса.

Из немецких переводов XVIII века особого разговора заслуживает версия, выполненная Фридрихом Юстином Бертухом (1775). Бертух отнесся к работе со

всей серьезностью: обсуждал со своим другом Шмидтом особенности "партии" Санчо, заручился поддержкой Виланда, получил от Лессинга одобрение своей инициативы, а также голландскую версию романа. Развернутое заглавие его перевода включает указание на то, что он "верен" оригиналу. Ошибочно было бы подозревать немецкого литератора в стремлении обмануть читателей. Недостаточная близость этого перевода подлиннику — лишнее свидетельство исторической изменчивости переводческих принципов и представлений о точности перевода. С точки зрения Бертуха, изъятие отдельных элементов романа не наносит ущерба "верности". К этим элементам относятся предваряющие роман стихотворения, Пролог ко 2-й части, песнь Хризостома и вообще многие стихи, монолог Марселлы, некоторые вставные новеллы, такие, как новелла о безрассудно-любопытном или новелла о пленнике. Одна глава Бертуха подчас соответствует двум главам Сервантеса. Значительный ущерб был нанесен лирической стихии романа. Среди первых критиков перевода были Гаман и Гердер.

И все же заслуги Вертуха неоспоримы, и одно из достоинств его перевода заключалось в том, что в нем можно обнаружить отдельные черты зарождавшегося в недрах Просвещения следующего этапа осмысления романа Сервантеса, элементы романтической концепции "Дон Кихота". "Пора сорвать, — писал Бертух, — с симпатичного безумца Дон Кихота лохмотья нищего, в которых он скитается по Германии вот уже более 26-ти лет". Пока постулируется лишь стилистическая задача, срывание "стилистических лохмотьев". Переводчик ставит акцент на дидактической функции образа безумца, а не на уроках извечной человеческой сущности, воплощенных в ламанчском рыцаре. Однако это, по существу, первые, пока робкие шаги к полной реабилитации героя. В предисловии к своему переводу Бер-

тух давал рекомендацию, которой романтики не замедлят воспользоваться. Он призывал некоего философа, глубокого знатока человеческой природы, попытаться проникнуть в суть сервантесовских характеров. Его размышления и выводы, утверждал он, будут иметь колоссальное значение и принесут огромную пользу человечеству. Среди внимательных читателей и перевода Бертуха, и его предисловия были братья Шлегели и Людвиг Тик.

1799 год — год публикации двух знаменитых переводов, Флориана и Тика, представляющих собой, однако, разные этапы мировой судьбы "Дон Кихота".

В течение нескольких десятилетий вся Европа знакомилась с "Дон Кихотом" по версии, осуществленной литературной знаменитостью той поры, Жаном Пьером Клари де Флорианом. В самой Германии, при всей добротности уже существовавших переводов, в 1800 году была издана в оригинале эта версия, открывшая новую эпоху в попытках воссоздать роман Сервантеса на инонациональной почве. Именно к ней, ее тональности, восходят все детские версии "Дон Кихота", следующие ей вплоть до системы купюр.

Свое понимание романа и свою позицию переводчика Флориан подробно изложил в предисловии, переведенном Жуковским. "Знаю,— писал он, — что не все французы читают его ("Дон Кихота".— В. Б.) с одинаковым удовольствием— причина тому один весьма посредственный перевод на языке нашем, *в котором потеряна вся красота подлинника*. Мне кажется, переводчик почитал "Дон Кишота" обыкновенным романом, который только забавен. Он переводил каждое испанское слово французским, первым попавшимся ему в лексиконе, без выбора и сравнения: конечно, забыл он, что в роде комическом никакое слово не имеет синонима, что только *одно* хорошо, а все другие негодны. <...> Переводчик, писавший для нас, должен

был, *сохраняя мысли автора, ослаблять* некоторые выражения, иное *смягчать, а пуще всего писать плавным и чистым языком*. Он, кажется, думал больше о верности; но рабская верность есть порок. В "Дон Кихоте" встречаются излишки, *черты худого вкуса*, — для чего их не выбросить? Кто это назовет неверностью?". И в другом месте: "...есть недостатки в Серванте: некоторые шутки часто повторяются, иные слишком растянуты; есть неприятные картины. Сервантес не везде имел очищенный вкус, он платил дань своему веку! Сверх того, всякая нация имеет свой особенный вкус. <...> Я ослабил некоторые слишком сильные выражения, переделал многие стихи; выбросил повторения; быстротою слога заменил красоты, которых не мог найти в своем языке. <...> Люди не слишком строгие, которые не лишают переводчиков смысла и вкуса, могут поверить моей любви к Серванту, что я выбросил из него только то, что не могло быть его достойно в переводе" (6, 9).

На протяжении долгой истории переводов "Дон Кихота" сокращению или полному изъятию подвергались разные пласты романа, разные элементы его структуры. Сокращались то диалоги и пространные рассуждения самого Дон Кихота на темы ратного дела, нравственности, литературы, политики, человеческой природы, как наносящие урон занимательности, то вставные новеллы, как рассредоточивающие внимание, то "натуралистические" эпизоды, как не отвечающие требованиям, предъявляемым изящной словесности, то сцены, в которых ламанчский рыцарь выступал в невыгодном для него свете. В переводе Флориана целиком пропущены некоторые главы. При этом непереведенными оказались, с одной стороны, разговор Дон Кихота с племянницей и ключницей, в ходе которого он развивает свои идеи о различных "видах" родословных, а с другой, — глава, вызывавшая тягостные чувст-

ва у почитателей Рыцаря Печального Образа всех времен: а именно та, в которой его топчут свиньи. Однако если первая из них могла восприниматься как "излишек", а вторая — как "черта худого вкуса", то глава, в которой приводятся чрезвычайно важные письма, которыми обмениваются Санчо и его хозяин, и кончающаяся "Законоположениями великого губернатора Санчо Пансы", могла оттолкнуть Флориана своим откровенно демократическим звучанием.

В Германии наиболее яркие романтические интерпретации "Дон Кихота" были созданы Шеллингом и братьями Шлегелями. Романтическая интерпретация лежит в основе перевода Тика. Известно, что в своей работе он руководствовался советами братьев Шлегелей. Его версия в какой-то мере отвечает требованиям, предъявлявшимся Новалисом к "мифологическим переводам". "Перевод, — согласно Новалису, — бывает или грамматическим, или же он изменяет произведение, или же он претворяет произведение в миф. Мифологические переводы суть переводы в самом высоком смысле. Они передают чистую, идеальную сущность индивидуального художественного произведения. Они передают нам не реальное произведение, но идеал его. Полагаю, что истинного образчика таких переводов еще не существует. Только в некоторых критических сочинениях и описаниях произведений искусства можно найти следы подобного умения. Для этого нужен человек, в сознании которого полностью соединились поэзия и философия. <...> Грамматические переводы суть переводы в обыкновенном значении термина. Для них требуется большая ученость, но способности только дискурсивные. Для переводов-переделок, если они хотят быть удачными, нужен высокий поэтический талант. Иначе они легко впадают в пародийность, как, например, перевод Гомера у Попа или же все французские переводы, вместе взятые. Настоя-

щий переводчик этого направления должен быть поэтом на деле, должен уметь передавать идею целого, и так или иначе он должен быть поэтом поэта, и поэт должен у него сразу говорить и по-своему, и так, как того хочет переводчик. В сходных отношениях состоят гений человечества с отдельным человеком. Не только книги, все можно переводить одним из трех способов, описанных мною" (98, 105). Надо сказать, что, по крайней мере, тенденции, к которым тяготеют переводы "Дон Кихота" XVII — начала XIX века, в концепцию Новалиса прекрасно укладываются. При этом он сознавал, что "мифологический перевод" возможен лишь в идеале, поскольку переводчики имеют дело со словом, а философы и критики, создатели мифологических интерпретаций, — со своим представлением об этом слове.

Людвигу Тику удалось создать перевод, достаточно точный и в то же время проникнутый определенной идеей, цельной философско-поэтической концепцией романа. Почти одновременно с версией Тика печатался перевод Золтау (1800—1801). Мнения современников разделились. В работе романтика, имевшего весьма смутное представление об испанской жизни, сказывалось к тому же плохое знание испанского языка (он, например, мог спутать имя собственное с нарицательным). Вполне естественно, что вначале Тик слишком зависел от перевода Бертуха. Литературные староверы, сторонники "грамматических" переводов, предъявили Тику немало претензий. И в наше время его версия, ранее с точки зрения точности противопоставлявшаяся флориановской, могла восприниматься как "гротескная пародия" и худший из всех немецких переводов (153, 193).

Суть полемики касалась не частных ошибок; она основывалась на различных философско-эстетических принципах, классицистических, которые отстаивал

Золтау, и новых, романтических. Она заставила, кстати говоря, романтиков пересмотреть, укрепить и углубить свои позиции, в частности переводческие. "Дон Кихот" Тика, таким образом, подготовил знаменитые переводы шекспировских драм Августа Вильгельма Шлегеля. При всех промахах Людвига Тика главное достоинство его перевода в том, что, будучи написан превосходным немецким языком, он захватывает читателя, заставляет его поверить в гениальность Сервантеса. Не случайно перевод вызвал восхищение Гете, а в наше время — Томаса Манна. "Не могу передать восхищения, — писал последний, — которое вызывает во мне перевод Людвига Тика, этот гибкий, богатый оттенками немецкий язык эпохи классики и романтики, наш язык в счастливейший его период. Он как нельзя лучше передает огромного размаха юмористический стиль книги, лишний раз внушающий мне соблазн заявить, не обвиняя, что юмористическое является существеннейшим элементом эпического, заставляющий меня ощутить их слитность, — хотя вряд ли это можно объективно обосновать" (88, 182—183).

Еще в начале XIX века мог появиться перевод, основанный на следующих принципах: переводчик способен приблизиться к Сервантесу, лишь интерпретируя его идеи, "не обращая внимания ни на фразы, ни на слова". Это высказывание, полемически задорное, принадлежит французскому переводчику Бушону-Дюборнье, версия которого была опубликована в 1807 году. Очевидно, однако, что наиболее перспективным должен был оказаться путь, избегавший обеих крайностей, — как "вживания" в "дух" подлинника при забвении его "плоти", так и "выживания" "духа" из оригинала буквалистическим измором. Читатели вправе были рассчитывать на перевод, основывающийся на сильных сторонах этих тенденций, воссоздающий "Дон Кихота" на иноязычной почве в максимально прибли-

женном к оригиналу виде и при этом отмеченный всеми особенностями оригинального художественного произведения, органично вписывающегося в национальную традицию.

Таким переводом оказался труд друга И. С. Тургенева, Луи Виардо, страстного испанофила и незаурядного французского литератора, впервые изданный в 1836 году. Ошибки в понимании испанского текста были почти исключены постоянной "редактирующей" поддержкой жены писателя, знаменитой певицы Полины Виардо, испанки по происхождению.

В поисках ключа к сервантесовской стилистике Виардо обратился к Монтеню, пытаясь проникнуться духом французского языка относительно близкой Сервантесу эпохи и в то же время в высочайшем своем проявлении. Несмотря на критику, содержащуюся в брошюре Ф. Бидермана, посвященной переводам "Дон Кихота"¹², версия Виардо только в России была благожелательно встречена такими читателями, как Белинский, Тургенев, Достоевский. Кстати говоря, критика Бидермана, как это показал Л. Миар, оказалась весьма конструктивной¹³. Отмеченные критиком ошибки и недочеты не касались основных переводческих принципов. Виардо не преминул этими уточнениями воспользоваться, внося исправления в текст своего перевода.

Классический английский перевод, принадлежащий перу Джона Ормсби, датируется 1885 годом. Блестящее знание испанского языка и профессиональное мастерство еще не гарантировали переводчику безусловной и неоспоримой удачи. Немаловажным подспорьем оказалось глубокое проникновение в суть сервантесовского замысла.

Каждая эпоха имела свою концепцию "Дон Кихота"; иногда это находило подтверждение в переводе или переводах, которые способствовали ее углублению. Мировая литература знает версии "Дон Кихота", соответст-

вующие точке зрения на роман Сервантеса деятелей культуры барокко, просветителей, сентименталистов, романтиков, реалистов. Как бы мы сейчас ни относились к старым переводам, искажавшим шедевры мировой литературы, именно они, благодаря тому, что иноязычное произведение оказывалось трансформированным, приспособленным к литературным вкусам эпохи и духовным запросам современников, становились живым культурным явлением. В то же время на родине писателя его книга могла долгое время вызывать только исторический, "антикварный" интерес. Пример "Дон Кихота" показывает, что наибольшая слава выпадала подчас наименее точным переводам. У них долгое время не было соперников. Долгое время никто не решался переводить снова, и даже после появления более точных переводов читатель, уже осведомленный о "неверности" своей любимой версии, снова ее требовал. И новые издания находили сбыт.

Флориан был прав, когда заметил, что старые переводы существуют наряду с новыми, и, что бы ни сказала публика о его работе, "Дон Кихот" и на французском, и на любом другом языке стоит усилий многих и многих переводчиков.

ГЛАВА III

ЗАПЕЧАТЛЕВШИЕ ПЕЧАЛЬНЫЙ ОБРАЗ

Иконографическую судьбу "Дон Кихота" опять-таки предсказали сами герои романа. "Бьюсь об заклад, — объявил Санчо, — что вскорости не останется ни одной харчевни, гостиницы, постоялого двора или же цирюльни, где не будет картин с изображением наших подвигов" (2,LXXI). В этом перечне особенно

недостает дворцов, которые главным образом и донесли до нас росписи на мотивы "Дон Кихота". Так, уже в 20-е годы XVII столетия французскому художнику Жану Моснье было поручено Марией Медичи, вдовой Генриха IV, украсить ее загородный дворец на берегу Луары. Художник обратился к наиболее популярным литературным произведениям той поры, в том числе сервантесовскому роману, эпизоды из которого он использовал в росписи тридцати четырех плафонов дворцовых залов.

Донкихотовские мотивы были чрезвычайно популярны у художников-ткачей XVIII столетия. В мануфактурах и мастерских Мадрида, Бове, Брюсселя, Неаполя было выткано множество ковров-гобеленов, изготовлено большое число шпалер, основу которых составляла яркая, праздничная живописная интерпретация, принадлежащая замечательному рисовальщику Шарлю-Ангуану Койпелю. Кстати сказать, один из рисунков к "Истории Дон Кихота" был подарен французским королем Петру I в 1717 году во время посещения царем фабрики гобеленов. Ныне в собраниях советских музеев находится одна из ценнейших коллекций французских и фламандских гобеленов и шпалер из сюиты "Дон Кихот", среди которых выделяются эрмитажные шпалеры "Наказание Санчо во дворе гостиницы" и "Простенок", возможно, выполненные на знаменитой мадридской мануфактуре "Святой Варвары".

Недавно в Эстонской ССР, на Лохуской мызе, были обнаружены бумажные обои, на которых представлены сцены из "Дон Кихота". Аналога шпалерам Лохуской мызы не существует, в том числе и во Франции, хотя созданы они были на французской королевской мануфактуре. Специалистами были высказаны предположения, что эскизы к некоторым из этих панно были выполнены Гойей¹⁴.

Не менее интересна "народная" ветвь иконографических интерпретаций, хотя именно ей время нанесло особый урон. Например, два сохранившихся превосходных испанских лубка, воспроизводящих сцены из "Дон Кихота", — вне всякого сомнения, сколок с богатой традиции. Неудивительно, что именно Испания особенно богата примерами самого неожиданного освоения народом своего национального сокровища. Уже не первое столетие Дон Кихот и Санчо Панса путешествуют по веерам, изделиям утвари, конфетным оберткам, игральным картам; их можно встретить среди детских игрушек.

К 300-летию со дня выхода в свет романа, в 1905 году, в Испании была выпущена, серия из десяти марок с портретом Сервантеса и эпизодами из "Дон Кихота". Это были первые в мире марки, посвященные литературному произведению.

Однако вернемся к книге и посмотрим на "Дон Кихота" глазами художников-иллюстраторов¹⁵. Роль их в осмыслении и популяризации романа неоспорима.

Там, где переводы не могли выполнить свою задачу, на помощь им приходили иллюстрации.

Иллюстраций, полностью адекватных "Дон Кихоту", быть не может. Невероятно, чтобы какой-либо художник сочетал в своей творческой палитре все те грани писательской индивидуальности Сервантеса, которые нашли отражение в "Дон Кихоте". Не случайно в одних живописных версиях (равно как и в интерпретациях писателей или философов) удачен сатирический или юмористический план, в других — драматический, в третьих — лирический, в четвертых — сценки обычаев и нравов, в пятых — фантастические создания донкихотовской фантазии, в шестых — гуманистический накал сервантесовского замысла.



Дон Кихот. Рисунок Ф. Гойи

Возможны живописные версии, конгениальные сервантесовскому роману. Конгениален офорт Гойи, который мог бы создать иллюстрации, наиболее приближающиеся к роману, способен был в полной мере передать и искрометную веселость жанровых сценок, и сатирический элемент в "Дон Кихоте", и безумные фантазии героя, и полный трагизма разлад его с действительностью. Есть основания предполагать, что Гойя участвовал в конкурсе на иллюстрирование "Дон Кихота", подготавливаемого Испанской академией, но его работа была отклонена.

Спустя многие годы, в пору работы над "Капричос", он сумел запечатлеть не столько самого ламанчского рыцаря, сколько его больную душу. Таков и пикассовский рисунок, позволяющий, благодаря его напряженности, пронзительности и недоговоренности, поставить рядом эпическое полотно и несколько уверенных, направленных интуицией гения штрихов художника.

Многие из маршрутов "Дон Кихота" начинались в Англии. Там был выполнен первый перевод романа. Там был составлен первый комментарий к нему. Там же, на титульном листе издания 1618 года, т. е. уже через три года после выхода 2-й части романа, была впервые сделана попытка воспроизвести подлинный рыцарско-нерыцарский облик сервантесовских героев. Они узнаваемы, хотя и путешествуют на фоне сугубо британского пейзажа и несмотря на то, что в облике Рыцаря Печального Образа бросается в глаза пышная борода и длинные волосы, вещь невозможная для испанца рубежа XVI—XVII веков (моду на короткие волосы ввел Карл V, который полагал, что пышная шевелюра — причина его головных болей. Естественно, что придворные незамедлительно последовали его примеру).

Ошибкам было бы принимать в расчет титульные листы первых испанских и португальских изданий

1-й части, некоторые из которых украшены гравюрами на дереве с изображением более или менее условных странствующих рыцарей, иногда даже в сопровождении оруженосцев. Очевидно, что в данном случае речь может идти всего лишь о декоративном элементе, унаследованном от изданий рыцарских романсов или романов.

Каждая новая версия в иллюстрировании "Дон Кихота", сохраняя некий инвариант, отвечала национальным вкусам и традициям. Первыми в полном смысле иллюстрированными изданиями романа Сервантеса стали фламандские издания 1657 года (на голландском языке) и 1662 года (на языке оригинала). В отличие от предшествующих, в которых, кроме украшенного гравюрой титульного листа и фронтисписа, в лучшем случае была одна иллюстрация, эти издания включали, соответственно, двадцать четыре и тридцать две иллюстрации, не считая фронтисписов. Эти иллюстрации, проникнутые подлинно фламандским духом, жизнелюбивым, плотским, лукавым, "заселенные" здоровым, хозяйственным людом, покорили всю Европу и послужили образцом для немалого числа изданий, антверпенских, парижских, лионских, римских. К ним же восходит первое испанское иллюстрированное издание 1672 года. Это не более чем плагиат посредственного художника Диего де Обрехона, и все же в нем уже были намечены особенности, которые будут впредь отличать иллюстрации, выполненные в Испании, от всех остальных: они наиболее точно (что, конечно, совершенно естественно) передают испанский колорит бессмертного романа.

Мудрое решение в отношении иллюстраций принял Хоакин Ибарра-и-Марин при подготовке мадридского издания "Дон Кихота", осуществленного Королевской академией в 1780 году (если, конечно, не принимать в расчет отклонение работы, представленной Гойей).

Академическое издание могло позволить себе, в ущерб цельности впечатления, попробовать сочетать разные подходы, разные приближения к роману, дающие как бы объемное впечатление. Так, были напечатаны работы шести иллюстраторов: Антонио Карнисеро, Хосе де Кастильо, Бернардо Барранко, Хосе Бринете, Херонимо Хиль и Грегорио Ферро.

Событием в истории иллюстрированного "Дон Кихота" стало английское издание, осуществленное на средства одного английского вельможи, страстного сервантесофила. Благодаря его инициативе и субсидиям в 1738 году было осуществлено издание "Дон Кихота" на испанском языке, с которым не могло сравниться ни одно из ему предшествовавших. Оно включает семьдесят две гравюры Вандербанка. Выполненные в спокойной манере, изящной и чуточку чопорной, они были в высшей степени показательны для Англии эпохи Георга II, точно так же, как были характерны для Франции эпохи Людовика XV рисунки Койпеля, перенасыщенные театрализованной праздничностью.

История подготовки английского издания 1738 года интересна еще одним обстоятельством, напоминающим приведенный выше казус с отвергнутыми иллюстрациями Гойи. Точно так же на рассмотрение жюри были представлены работы великого английского рисовальщика Уильяма Хогарта, дерзкие по своей неакадемичности и новизне взгляда на сервантесовский роман и столь же благополучно отклоненные как "недостаточно серьезные". Оригинальность в подходе проявилась у Хогарта не только в манере, но даже в выборе эпизодов сцен. Никому, например, до него не приходило в голову обратиться к сцене переодевания священника и цирюльника, готовящихся к "театрализованной" встрече с Дон Кихотом.

В 1742 году в том же издательстве было опубликовано новое издание "Дон Кихота", на этот раз в англ-

лийском переводе, в котором к уже известным иллюстрациям Вандербанка была добавлена еще одна, на которой изображен Рыцарь Печального Образа, как бы позирующий художнику. Перед нами скорее реальное историческое лицо, знаменитость, например Сервантес, увиденный англичанином сквозь призму национальных представлений о великом писателе, т. е. о Шекспире. Иллюстрация, помещенная в издании середины XVIII века, сигнализирует об одном весьма знаменательном сдвиге: благородство облика героя, почтение по отношению к нему со стороны иллюстратора недвусмысленно свидетельствуют о первых попытках нового прочтения романа.

В XVIII веке еще один прекрасный художник испытал себя на истории подвигов Рыцаря Печального Образа — Даниэль Ходовецкий. Впервые двенадцать его иллюстраций увидели свет в 1771 году в "Almanaque généalogique", издававшемся на французском языке в Берлине. Пять из них были опубликованы в издании "Дон Кихота" в немецком переводе, осуществленном Бертухом (1775). Однако в этих иллюстрациях художник, пожалуй, не нашел еще своего ключа к роману. О новом прочтении романа позволяют говорить иллюстрации, опубликованные двадцатью тремя годами позже в лейпцигском издании "Дон Кихота". В некоторых из них блестяще передано предромантическое настроение в осмыслении сервантесовского романа, в разных странах Европы заявившее о себе в конце XVIII столетия.

Характерным образчиком романтического истолкования романа Сервантеса художниками является иллюстрация из английского издания 1818 года, призванная создать у читателя впечатление о том настроении, в котором пребывал Дон Кихот в горах Сьерра-Морены, подражая Мрачному Красавцу. Рыцарь Печального Образа, вперивший взор в разверзнувшуюся перед ним бездну, напоминает гордого и одинокого поэта,

добровольно покинувшего мир человеческих страстей и бросившего вызов мирозданию.

Одним из самых прославленных иллюстраторов "Дон Кихота" стал французский художник немецкого происхождения Тони Жоанно, занимающий весьма скромное место в истории живописи. Его многочисленные иллюстрации сопровождали первое издание перевода Луи Виардо, успешно конкурируя по глубине проникновения в авторский замысел с работой переводчика. Читателя поражало уже обилие и разнообразие иллюстраций (восемьсот гравюр, выполненных лучшими парижскими граверами) : это было наиболее богато иллюстрированное издание из всех, до той поры увидевших свет.

Импровизационность манеры и неисчерпаемое богатство фантазии— главное достоинство художника. Тысячи людей, несколько поколений читателей во многих странах Европы (в том числе— России) и Америки увидели ламанчского рыцаря таким, каким он виделся Жоанно. Если кто и обратил внимание, что Дон Кихот у него в одних случаях бородат, а в других — украшен одними усами, то не придавал этому никакого значения, понимая, что именно в импровизационности— причина обаяния иллюстраций. В романтизме Жоанно был отчетливый народный, демократический акцент: рыцарские бредни Дон Кихота он перевел в регистр народно-поэтических представлений. Однако именно в этом преломлении читатели впервые воочию увидели порождения больного воображения Рыцаря Печального Образа : сказочные замки, рыцарские турниры, драконов, заколдованных красавиц, злых волшебников. Романтиками, и более всего Жоанно, а за ним Доре, было совершено открытие пейзажа в "Дон Кихоте", до поры до времени как бы "заколдованного" Сервантесом.

Живописная интерпретация Жоанно безраздельно господствовала в издательском мире около тридцати



Иллюстрация Т. Жоанно к "Дон Кихоту".
1836 г.

лет и вынуждена была уступить только другому романтическому прочтению, серии гравюр Гюстава Доре. Именно художнику, а не поэту или философу, как в других европейских странах, суждено было создать во Франции самую яркую романтическую трактовку романа.

Когда Доре было предложено взять на себя иллюстрирование "Дон Кихота", он был уже знаменитым художником. Специально в целях накопления необходимых этнографических, а главное, эмоциональных впечатлений он совершил путешествие в Испанию. В 1863 году издание "Дон Кихота" с гравюрами Доре вышло в свет. В нем были использованы самые современные методы — цинкография, глубокая печать. Только для этого издания художник подготовил триста семьдесят пять иллюстраций, из которых сто двадцать — во всю страницу. В работе Доре налицо все важнейшие тенденции романтизма. Предрасположенность к фантастическому и сверхъестественному. Интерес к национальному своеобразию явлений культуры. Драматизация переживаний духовно богатой личности. Усиление символического звучания образов и сцен и философская насыщенность происходящего, в том числе в описаниях природы. Наиболее чуждой французскому художнику оказалась комическая сторона "Дон Кихота". Ей нанесен особенно заметный урон. Без сомнения, не столько концепции немецких романтиков, сколько всем с детства знакомые иллюстрации Доре (подчас только они и остаются в памяти) затеяют для нас сейчас, делают менее ощутимой смеховую, комическую стихию великого романа.

После появления иллюстраций Доре и триумфального шествия их по разным странам резко сокращается число желающих сказать новое слово в иконографической истории романа. Неизбежное соперничество с творцом этих замечательных иллюстраций не могло не

охлаждать пыл многих, даже очень талантливых художников.

Пожалуй, в XIX веке успешно соперничать с версиями Доре, и то лишь в сфере чистой живописи, а не на издательской ниве, могли только работы Оноре Домье. Цикл рисунков, литографий и картин Домье на мотивы "Дон Кихота" и в самом деле производят впечатление творческого соревнования с Доре, коль скоро они также датируются шестидесятыми годами.

Сочетая романтический пафос, а подчас и недоступный Доре накал психологических переживаний, с обостренным чутьем к смеховой стихии в "Дон Кихоте", доводя ее нередко до гротеска, Домье оставил нам одно из самых своеобразных изобразительных прочтений романа.

Грандиозный замысел в течение всей жизни вынашивал севильский художник Хосе Хименес Аранда. Он задался целью проиллюстрировать *каждую фразу* романа, создав нечто вроде кинематографической вереницы сменяющих друг друга и непосредственно вытекающих друг из друга картинок. Затея, естественно, заранее была обречена на провал. Работа была начата в 1860 году и продолжалась до самой смерти художника, скончавшегося в 1903 году. Более или менее в соответствии с планом он сумел осуществить задуманное на материале лишь семи глав, представив сто тридцать семь рисунков.

Еще шестьсот пятьдесят набросков, отвечающих тем или иным фразам последующих глав, до тридцать девятой включительно, остались незавершенными. Было подсчитано, что в соответствии с достигнутым или начатым ему понадобилось бы сделать в целом около двух с половиной тысяч рисунков.

Однако не Аранде, а Даниэлю Уррабьерте-Вьерж, художнику с баскско-французской фамилией, удалось создать цикл иллюстраций к "Дон Кихоту", не уступаю-

щих лучшим зарубежным версиям. Отдельные его работы увидели свет на родине в последнее десятилетие XIX века, однако полностью иллюстрированное им издание было опубликовано лишь в 1906 году в Лондоне. С некоторыми оговорками можно было бы согласиться с мнением одного из исследователей иконографической судьбы романа, согласно которому Уррабьерте-Вьерж удалось передать своеобразие сервантесовского романа, "выявив бурлескный комизм и высветив реализмом его человеческую суть".

В XX веке именно испанские художники сказали новое слово о "Дон Кихоте". Одно из самых проникновенных изображений Рыцаря Печального Образа принадлежит замечательному испанскому живописцу Игнасио Сулоаге, который выполнил его незадолго до смерти.

Рисунок не претендует на объективность, и Сулоага не стремился дать в нем обобщающую характеристику героя. Дон Кихот запечатлен в минуту отчаянья. Взгляд ламанчского рыцаря, разуверившегося в своей способности исправить мир, исполнен безысходности, горечи и страдания.

Если Сулоага и Пикассо, не являясь иллюстраторами "Дон Кихота", оказались причастны к его судьбе благодаря, по существу, одному рисунку каждый, то другой знаменитый испанец, Сальвадор Дали, связан с романом теснейшими узами, поскольку он несколько раз предпринимал попытки его иллюстрировать. Наиболее удались художнику те литографии, объектом которых служат не столько сцены из "Дон Кихота", сколько больное воображение героя сквозь призму которого мы видим и сам роман. Дали как-то сказал о ламанчском рыцаре: "Будучи испанцем и реалистом. Дон Кихот не нуждается в лампе Алладина. Ему достаточно взять в руку желудь, чтобы воочию увидеть Золотой век" (154, 14).



Иллюстрация Д. Тонье

В лучших из своих литографий к сервантесовскому роману Дали воспользовался тем же методом. Методом реалистическо-интуитивных прорывов в неизвестное, в цельный мир донкихотовской фантазии,

причудливо сочетающий отголоски рыцарских представлений с элементами повседневной действительности.

По иллюстрациям к "Дон Кихоту" можно было бы изучать историю живописи XX века. Читатель получал в свое распоряжение "Дон Кихота" в стиле модерн, символистские, экспрессионистические, сюрреалистические версии. В них подчас не было и речи о попытках приблизиться к сервантесовскому роману средствами живописи. На одной из экспрессионистских иллюстраций А. Хаземана к берлинскому изданию, опубликованному в 1922 году, перед нами деформированная фигура Дон Кихота, лицо эпилептика и дегенерата. Агрессивность художника по отношению к сложившемуся представлению о сервантесовском герое подчеркивается еще и тем, что речь идет о сцене на постоялом дворе, где Рыцарь Печального Образа произносит одну из самых мудрых своих речей о воинском поприще и учености.

В 1929—1931 годах в Бельгии небольшим тиражом — триста семьдесят пять экземпляров — вышло роскошное издание "Дон Кихота" на французском языке, каждая глава которого была украшена иллюстрациями, выполненными Германом Полем. После выхода первого тома художник был удостоен премии Французской академии. В работе Г. Поля впервые нашел адекватное выражение один из самых эмоционально насыщенных эпизодов романа, в начале 2-й части, где Дон Кихот в сопровождении Санчо под прикрытием ночи едет в Тобосо, предвкушая встречу с владычицей своего сердца. Художник самыми скупыми средствами передает атмосферу таинственности, душевного трепета и лиризма.

Особого разговора заслуживает совместное начинание испанского издателя и русского художника. Барселонский издатель Г. Хили, задумав издание "Дон

Кихота" для библиофилов, аналогичное тому, о котором только что шла речь, решил, пойдя на определенный риск, предложить работу по его иллюстрированию русскому художнику А. Алексееву, жившему в Париже; осуществленные в 30-е годы иллюстрации, гротескные, исполненные пессимизма, отражали трагическую сторону образа Дон Кихота и были проникнуты ощущением надвигающейся катастрофы. Предчувствия, которыми дышали иллюстрации, подтвердились. В Испании началась гражданская война, а издание, для которого к тому времени была уже выполнена половина из задуманных ста пятидесяти иллюстраций, не состоялось.

Национальная картина мира, привычные формы искусства наиболее явственно заявили о себе в цикле иллюстраций, изданных в 1936 году в виде альбома в Киото и выполненных Кэйсукэ Сэридзавой. Японский художник осуществил перелицовку "Дон Кихота", переложив его на национальные нравы. Сохраняя основные ориентиры истории деяний ламанчского рыцаря, Сэридзава создал иллюстрации в традиционной манере японской живописи, переодев героев в японские одежды, заменив обычаи европейского рыцарства на обычаи японских самураев, а льва, с которым жаждет сразиться Рыцарь Печального Образа, — на куда более привычного глазу японца тигра.

ГЛАВА IV

ПРОДОЛЖЕНИЯ НЕЗАВЕРШЕННОГО СПОРА

В прологе ко 2-й части Сервантес писал: "... ты можешь говорить об этой истории все, что тебе вздумается, не боясь, что тебя осудят, если ты станешь хулить ее, или же наградят, если похвалишь". Читатели после-

довали этому, со всей определенностью выраженному совету.

Наши знания об адресате, читателе, для которого автор предназначает свое произведение, имеют огромное значение для познания самого произведения. Дальнейшая его судьба связана со сменой эпох, поколений читателей, трансформацией, обусловленной изменением представлений национальных, социальных, философских, религиозных, эстетических¹⁶. Но тут-то и возникают трудности. "В лингвистике, в литературе, в культуре, — пишет академик Г. В. Степанов, — время, словно резинка, стирает каждую бледную линию в рисунке духовной жизни человечества. С другой стороны, время стремится спрессовать имевшие место события в тонкий лист прошлого и ставит трудноразрешимые проблемы перед историком литературы. Вряд ли можно даже претендовать на описание адресата таким, каким он был в действительности. В научном исследовании он всегда будет представляться как более или менее условно сконструированный адресат" (129, 28).

Нам никогда не узнать, какое воздействие оказал "Дон Кихот" на всех своих читателей. Однако вряд ли прав был Байрон, полагавший, что Сервантес своим романом погубил рыцарское чувство испанцев и этим привел свое отечество к гибели. Из подавляющего большинства сохранившихся в истории культуры высказываний о романе явствует, что "Дон Кихот" отнюдь не оказывал гнетущего воздействия и не разрушал присущее человеку героическое начало.

Взаимодействие "Дон Кихота" с читателями было движением не однонаправленным, а встречным. Как роман оказывал воздействие на умы читателей, так и читательское восприятие как бы накладывало свой отпечаток на книгу. Достоевский, как будет показано ниже, помог увидеть своеобразный рационализм Дон

Кихота, Марк Твен вскрыл "Приключениями Тома Сойера" близость психологии Рыцаря Печального Образа детской психологии.

Очевидно, что земляки ламанчского рыцаря, священник, цирюльник и бакалавр, по Сервантесу, из любви к Дон Кихоту пытаются отвадить его от опасной для него стези странствующего рыцарства. То, что молодой и горячий Самсон Карраско хочет еще и отомстить выбросившему его из седла Рыцарю Печального Образа, дела не меняет. Между тем, начиная с романтиков, несколько поколений читателей упорно не обращали на это внимания и прочитали книгу несколько иначе. Роман бездонен, в нем есть и это: именно священник, цирюльник и бакалавр — настоящие враги Дон Кихота, а не янгуазцы, каторжники и погонщики, которые естественным образом защищают свои интересы от посягательства псевдорыцаря. Подлинными врагами Дон Кихота оказываются те, кто выступает от имени здравого смысла, адвокаты существующего порядка вещей, не желающие примириться с тем, что ламанчский рыцарь бросает вызов тому миру беззаконий и несправедливости, с которым они прекрасно уживаются. И *это* есть в романе, и ради этого открытия, бесценного для нас ныне, необходимо было пожертвовать реальной привязанностью к Алонсо Кихано его односельчан, спасающих его, как они искренне, в своей добропорядочности, благоразумии и умеренности, убеждены, от него самого и от "чужаков", измывающихся над ним и развлекающихся им.

Пытаясь проникнуть в глубины сервантесовского замысла, а с другой стороны, прибегая к его помощи в сложных жизненных ситуациях, читатели соотносили Дон Кихота с самыми неожиданными историческими лицами. Причем длинная цепочка сопоставлений была начата самим ламанчским рыцарем, сравнивавшим себя с Амадисом Гальским. Первоначально эти сопоставле-

ния возникали на почве поисков биографического элемента в романе, скрытого личного смысла, обличительных целей. Так, Даниэль Дефо был искренне убежден, что в образе Дон Кихота Сервантес высмеял адмирала Непобедимой Армады, герцога Медина Сидонью. Вольтер проводил параллель между сервантесовским героем, с одной стороны, и Фридрихом II и Карлом XII — с другой. В "Жизни Дон Кихота и Санчо" Унамуно, помимо сопоставления легендарной биографии Христа и литературной биографии Дон Кихота, сквозь призму сервантесовского образа увидена биография основателя ордена иезуитов Игнасио Лойолы (аналогия, замеченная еще Вольтером). Ф. Жамм сравнивал с ламанским рыцарем самого Унамуно. Параллель между образом Дон Кихота и Заратустрой (а также его создателем) Проводится в книге «Путешествие по морю с "Дон Кихотом"» Томаса Манна. Высказывалось даже такое абсолютно нелепое предположение, что "Дон Кихот" — это самая искусная атака на культ Богоматери. Образы "Дон Кихота" использовались деятелями Великой французской революции в полемике с их идеологическими противниками.

"Так образ Дон Кихота, — писал М. М. Бахтин, — в последующей истории романа разнообразно переакцентуировался и по-разному истолковывался, причем эти переакцентуации и истолкования были необходимым и органическим развитием этого образа, продолжением заложенного в нем незавершенного спора" (15, 221). Иначе и быть не могло, коль скоро "разговор о величайшем произведении — всегда разговор о судьбах человечества, о причинах его побед и неудач" (148, 270).

Мало того, что в "Дон Кихоте" увидели миф. Его содержание, границы, жизненность многими писателями, философами, учеными, политическими деятелями



Иллюстрация Д. Тонье

были увидены подчас взаимоисключающим образом. Истолкования множились. Нередко "Дон Кихот" становился спутником на всю жизнь. Г. Гейне, например, утверждал, что он обращается к "Дон Кихоту"

каждые пять лет. Как роман рос, мужал и менялся вместе с читателем, так и "судьба человечества", увиденная в мифе о Дон Кихоте, на каждом новом этапе жизненного пути его читателя осмыслялась им иначе.

Многие из истолкователей сервантесовского романа могли бы сказать вместе с Мигелем де Унамуно (хотя решился только он, "первый испанец", согласно Федерико Гарсиа Лорке): "Я уверен, что Дон Кихот и Санчо родились для того, чтобы Сервантес рассказал об их жизни, а я объяснил ее и откомментировал" (171, 228).

И все же самое поразительное в разноголосице интерпретаций и истолкований то, что они не потопили роман, а лишь помогли лучше понять его величие и что все они отражали лишь грани романа, вмещающего в себя все их многообразие и в себе все их примирающего.

Своеобразие читательского восприятия "Дон Кихота" сказалось и в "двойной", для взрослого и для детского читателя, судьбе романа. Честь открытия "Дон Кихота" как детского чтения принадлежит младшим современникам и соотечественникам Сервантеса, да и самому писателю, который сообщал о 1-й части романа, что "детей от нее не оторвать". И все же в полном смысле "двойная" жизнь романа в XVII столетии еще не началась. Речь может идти лишь о том, что "Дон Кихот", будучи истолкован как легкое чтение, в какой-то мере воспринимался и как детское. Не случайно друг Сервантеса, известный испанский писатель Салас Барбадильо, в своем "Пунктуальном рыцаре" утверждал, что Дон Кихот — рыцарь, высоко чтимый и детьми и взрослыми. Одним из первых, кто стал рекомендовать сервантесовский роман в качестве детского чтения, был нидерландский литератор начала XVIII века Юстус ван Эфпен.

По счастью, мы располагаем сведениями, в каком возрасте впервые прочли "Дон Кихота" многие крупные писатели, философы, музыканты. В тех случаях, когда нам достоверно не известно, что тот или иной деятель культуры впервые познакомился с романом Сервантеса в детстве, мы, по крайней мере, знаем, что в юности он уже успел внести свой вклад в мировую донкихотиниану.

Филдинг в двадцать один год написал пьесу "Дон Кихот в Англии". Н. Осипов перевел "Дон Кихота", когда ему было восемнадцать. Лессинг в возрасте двадцати одного года уже был знаком с "Дон Кихотом", Гердер— в возрасте девятнадцати, Виланд — шестнадцати, Шиллер— восемнадцати. Шеллинг и братья Шлегели открыли для себя "Дон Кихота" в юности, Тик — в четырнадцатилетнем возрасте. Жуковский обратился к переводу романа, когда ему был двадцать один год. Мендельсон написал "Свадьбу Камачо" в возрасте восемнадцати лет. Лонгфелло, Эмерсон, Марк Твен, Б. Констан, Р. Дарио, Г. Келлер читали "Дон Кихота" в детстве. Судя по тому, что "Записки Пиквикского клуба" проникнуты несомненным сервантесовским влиянием, Диккенс был знаком с "Дон Кихотом" к двадцати годам. Шестнадцатилетний Рембо завоевал первый приз на конкурсе, проводившемся Французской академией, за стихотворение на латыни "Обращение Санчо Пансы к своему ослу". Писемский вспоминал в "Автобиографии", что он прочел "Дон Кихота" в русском переводе, когда ему не было еще четырнадцати лет. Лесковым роман Сервантеса был прочитан в детстве, в Орле, когда он, посещая дом А. Н. Зиновьевой, пользовался там библиотекой К. Н. Масальского, переводчика "Дон Кихота" на русский язык. По признанию Флобера, роман Сервантеса был не только *первой* его книгой (ему ее читал "папаша Минье"); именно "Дон Кихот" вдохновил одиннадцатилетнего



Иллюстрация Г. Доре. 1860 г.

Флобера на собственные прозаические замыслы. 4 февраля 1832 года он писал Эрнсту Шевалье: "Я говорил тебе, что буду сочинять пьесу, так нет же, я буду писать романы, они все у меня в голове: это прекрас-



Иллюстрация Г. Доре. 1860 г.

ная андалузка, бал-маскарад, Карденьо, Доротея, мавританка, безрассудно-любопытный, благоразумный муж" (140, 22). "Дон Кихот" был второй книгой, прочитанной в детстве Маяковским.

Хотя в XIX столетии "двойная" жизнь "Дон Кихота" была уже, казалось бы, фактом несомненным, знаменитая речь И. С. Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте могла, вероятно, заставить кое-кого в этом усомниться. Ф. Толль писал, например, в рецензии на 2-е издание переделки романа для детей, осуществленной А. Н. Гречем, что "Дон Кихот" "по содержанию и основной идее своей вовсе и не годится для переделки в детскую книгу, если бы даже талантливый детский писатель взялся за эту цель" (114, 149).

В XX веке с аргументированным обоснованием этой же точки зрения выступила известная впоследствии исследовательница и собирательница детского фольклора О. И. Капица. "Дон Кихот", считает она, относится к числу книг, значение и смысл которых в ходе их приспособления для нужд детского читателя совершенно искажаются, потому что по своей сути они выходят за пределы детского понимания и если становятся детскими книгами, то только ввиду их занимательности. За основу берется комический и авантюрный элемент, а величие и нравственная красота образа ламанчского рыцаря утрачивается (68, 1—5).

Это обвинение не совсем справедливо. Во всяком случае, оно справедливо по отношению не ко всем детским версиям "Дон Кихота". В значительной их части, особенно более поздних по времени, сохраняются и "величие", и "нравственная красота". Однако тут возникают проблемы иного рода. Как раз эти версии, несомненно, представляют наибольшую трудность для детей, серьезное испытание для их нравственных чувств: они начинают симпатизировать герою, которого все бьют и которого все поднимают на смех. И все же дети как-то с этим справляются. Вот что писал в связи с этим Генрих Манн: "Ребенок держит в руках первую книгу, которую он читает: сам "Дон Кихот" с иллюстрациями Доре. На одной из иллюстраций изобра-

жен рыцарь в рубахе, пробивающийся с поднятым мечом в руках через погребок, в котором лежат бурдюки с вином. Эти бурдюки и есть враг: толстые, перекрученные, красные, как вино, и злые, словно чьи-то морды, они не похожи на обычные. Ребенку, который читает книгу, они кажутся *такими же страшными и опасными врагами, как и самому рыцарю* (курсив м о й . — В. Б.). Ребенок этот на стороне Дон Кихота, и приключения рыцаря меньше всего кажутся ему смешными" (87, 276).

Однако и среди сторонников "детского" "Дон Кихота" не было единодушия. Одни считали роман Сервантеса "полезным для образования", поскольку на примере сумасбродств главного героя он мог отвести детей от праздного фантазирования и обратить их к действительности. Другие полагали, что Рыцарь Печального Образа может научить благородству и героизму. С этой целью, например, в перевод Греча вводится следующий новый эпизод. Из него дети узнавали, что во время пребывания у герцогской четы Дон Кихот совершает *настоящий* подвиг: спасает жизнь герцогине. Он в одиночку нападает на шестерых разбойников, которые пытаются ограбить герцогиню, и всех их убивает с помощью вовремя подоспевшего герцога. Этот эпизод из бульварной литературы введен, видимо, для того, чтобы учить юных читателей мужеству и благородству и показать *реальную* победу добра над злом, чтобы избавить их от путаного отношения к герою, который оказывается всегда битым, несмотря на свои благие порывы. Таков один из выходов из того противоречия, о котором выше шла речь и которое взрослые подчас сами загодя склонны были устранять. Отметим также, что этот перевод, будучи впервые опубликован в 1846 году, переиздавался в 1860, 1880, 1889, 1902 и 1913 годах.

Чем же вызван интерес детского читателя к этой умной и трудной взрослой книге? Немаловажно авантюрное начало, лежащее в основе романа. Детей не может оставить равнодушными и комическая стихия, которой блестяще владел один из величайших юмористов в истории мировой литературы, о чем нередко забывают взрослые. Не последнюю роль играет столь важный для детей "познавательный" фонд. "Дон Кихот" — кладезь бытовых, этнографических, экзотических реалий и ситуаций: вспомним хотя бы атрибуты "рыцарской" жизни. Книга не дает уставать. Внимание ни на минуту не затухает благодаря постоянной смене картин, стиля, "высоких" и "низовых" сцен, происшествий и бесед.

В основу книги заложены принципы движения и новизны — безусловные достоинства для детского восприятия. Роман взывает к благородным чувствам, к которым дети более чем восприимчивы. Думается все же, что главное не в этом. Очевидна близость детской и донкихотовской психологии, мировосприятия Дон Кихота — детскому мировосприятию.

Дети, согласно Гегелю, — это "Дон Кихоты наших дней". Детский энтузиазм находит выход в симпатии к герою-энтузиасту. Определяющее в образе Дон Кихота и в его судьбе — вера в то, о чем пишется в книгах, как в реальность. И в этом — полная аналогия с детским восприятием книг. Главный герой романа Сервантеса — фантазер, а значит, в какой-то мере ребенок.

Дети, подобно ламанчскому рыцарю, редко идут на компромиссы со своей совестью. Они конформисты в значительно меньшей степени, чем взрослые, которые из соображений пользы, выгоды и общепринятых правил вынуждены часто приспособливаться к обстоятельствам.

Дон Кихот в какой-то мере играет в странствующего рыцаря. Уподобляясь ребенку, вычитав из книг все необходимое для игры, он проникается ею и целой системой сходных детским идеалов и устремлений (тяга к справедливости, альтруизм, любовь к приключениям, жажда прослыть героем). То, что человека, отстаивающего благородные идеалы, бьют, не всегда вызывает внутренний протест у ребенка (в отличие от подростка). Дети привыкли (в цирке) симпатизировать добрым людям (клоунам), которых хотя и бьют, но им не больно. Они не верят в реальность ударов. И все же именно здесь возникают основные трудности.

Ребенку трудно проникнуться одновременно чувствами прямо противоположными: ощущением комизма и трагизма происходящего, насмешки над героем и восхищения им, что составляет основу и глубину "взрослого" восприятия романа Сервантеса. Гейне вспоминал, как он ребенком плакал, дойдя до того места, когда рыцарь Белой Луны побеждает Дон Кихота. Однако именно особенности детской психологии нередко помогают ребенку найти выход из трудного положения. Детский читатель вполне может и принять поражение Рыцаря Печального Образа в поединке с рыцарем Белой Луны. Игра продолжается и оправдана при любых неожиданных поворотах. Нарушением правил игры дети должны считать выздоровление Дон Кихота, "измену" его странствующему рыцарству и приключениям. Особенно вопиющим нарушением правил игры, с точки зрения детского читателя, является смерть Дон Кихота. Все, оказывается, *взаправду*. Сказка имеет *плохой* конец. Любимый герой умирает в *конце* книги. Он мог сколько угодно умирать на острых поворотах сюжета, как клоун на арене, но в конце он должен встать и с улыбкой попрощаться. У Сервантеса же происходит нечто неслыханное, одновременно отталкивающее, озадачивающее, приковывающее к себе



Иллюстрация С. Дали. 1957 г.

внимание, будоражащее. Финал оставляет маленького читателя неудовлетворенным, но, возможно, впервые заставляет его думать о книге долгое время после ее прочтения, пытаясь понять то, что до сих пор было

ему недоступно. В этой "неправильности" "Дон Кихота", его загадочности, возможно, и кроется причина его притягательности для детей.

ГЛАВА V

«КОСТЛЯВЫЙ, ТОЩИЙ И ВЗБАЛМОШНЫЙ СЫН ИСПАНИИ...»

В разные эпохи на первый план выходили: книга, автор, образ. XVII век предпочитал книгу. Испанцы встретили ее с улыбкой. Творческие отклики великих писателей, мнение эрудитов, бытование сервантесовских образов в народной среде — достаточно широкий спектр оценок и толкований — показывают и редкое единодушие и в то же время нередкое как бы "забегание вперед" в некоторых из этих точек зрения на "Дон Кихота" испанцев XVII столетия.

"Дон Кихота" активно осваивает испанская литература, имя героя, ввиду его общеизвестности и узнаваемости, путешествует по знаменитым книгам. В сборнике новелл Кеведо "Час воздаяния, или Разумная Фортуна", над которым писатель работал в 1630-е годы, с сервантесовским героем сравнивается Марс, явившийся вместе с другими богами на совет к Юпитеру.

Ламанчский рыцарь — частый гость на страницах пьес Тирсо де Молины. Коль скоро герои драматических произведений, рассчитанных на мгновенную реакцию зрителей, без особых пояснений именуют себя то Дон Кихотом, то Санчо Пансой, автор непременно должен был надеяться на однозначность толкования. Герой как сумасброд и непоседа ("Ко двору — во всю прыть. / Я готов у Кихота / Санчо Пансою быть. / С превеликой охотой / вам в дороге служить" ("Я ему не



Иллюстрация С. Дали. 1957 г.

завидую")), книга — как сатира на рыцарские романы ("Было Сервантеса уделом / в своем ламанчце очумелом, / поверившем, что он герой..." ("Ложная Аркадия")). Свою оценку Сервантеса как искоренителя

эпигонских рыцарских романов Тирсо де Молина подтверждает также в сборнике новелл и драм "Толедские виллы" (1621): "Мне кажется, друзья мои, что, хотя испанский Боккаччо — я разумею Мигеля де Сервантеса, — неумолимый гонитель странствующих рыцарей, умер, волшебство, которое вмешивалось в их приключения, снова дерзает смущать умы" (133, 125).

Упоминания Дон Кихота в пьесах Лопе де Веги также со всей очевидностью показывают, что для него Рыцарь Печального Образа прежде всего сумасброд и затейник. В комедии "Вознагражденное пренебрежение" герой и его слуга укрылись от преследования в одном доме. Служанка предлагает им для легкого чтения, весьма желательного в их ситуации, книги; господину — произведения самого Лопе де Веги, а слуге (Лопе не преминул воспользоваться свидетельством Сервантеса, что его роман особенно полюбился слугам) — "Дон Кихота". Поясняя выбор второй книги, она говорит, что беглецы в известной мере повторяют приключения сервантесовских героев. Собеседники подтверждают ее правоту и выражают надежду, что им удастся сохранить разум и не натворить больших глупостей. Сумасбродные выходки Дон Кихота приходят на ум героине комедии "Любить не зная кого". Не стоит, однако, забывать, что реплики героев пьес не могут полностью служить свидетельством отношения драматургов к роману Сервантеса, а в немалой степени служат характеристиками персонажей.

Внимательным и благодарным читателем "Дон Кихота" был Кальдерон. Это подтверждается частыми в его драматургии заимствованиями мотивов из "Дон Кихота", обыгрыванием имен сервантесовских героев, использованием тех или иных характеристик персонажей. В "Осаде Бреды" упоминается эпизод с ветряными мельницами, в "Учителе танцев" речь идет о воскресших из мертвых, несмотря на все "усилия" Дон

Кихота, Амадисе, Бельтенебросе и Эспландиане, в "Дочери Гомеса Ариаса" в каламбурном ключе обыгрывается имя Росинанта: "rocinantes palabras" (слова, которые ранее были клячами, и в то же время слова-клячи, которые идут впереди других, ибо "rocin" по-испански — это "кляча", "ante" — прежде и впереди), и т. д.

Еще в 1605 году в бурлескных целях использовал имена Дон Кихота и Санчо Пансы Гонгора в сонете, написанном в связи с празднествами в Вальядолиде. Своеобразное толкование образа Дон Кихота предложил другой великий испанский писатель барокко Бальтасар Грасиан в своем трактате "Благоразумный" (1646). Согласно Грасиану, главные пороки Рыцаря Печального Образа — самоуверенность и заносчивость. Любопытно, что знаменитый писатель-иезуит и философ-моралист счел самыми развенчивающими героя чертами как раз те его качества, которые оказались наиболее притягательными для последующих поколений, а именно несоответствие физических данных Дон Кихота, его возможностей, нацеленности слабого и старого ламанца на геройство, его потребности в подвиге во имя человечества.

Упоминания заслуживает и седьмая элегия "Эротик" (1677) Эстебана Мануэля де Вильегаса, от которой, возможно, идет отсчет бытования в испанской культуре слова и понятия "кихотист", сыгравшего в Испании не менее важную роль, чем донкихотство — в русской культуре.

Определенная полемика возникла вокруг понимания "Дон Кихота" как сатиры на рыцарские романы. Большинство роман так и был воспринят и в этом смысле приветствовался. Португалец Мануэль Фариа и Суса в комментариях к "Лузиадам" Камозенса в 1639 году утверждал, что Сервантес своим "Дон Кихотом", по существу, покончил с рыцарскими романами и что



Иллюстрация С. Дали. 1957 г.

последние потеряли почти всех своих читателей. Для выдающегося испанского библиографа Николаса Антонио "Дон Кихот" — это "Амадис" в комическом роде. В то же время нельзя не вспомнить ядовитое замечание Грасиана в "Критиконе", что Сервантес поставил себя в смешное положение, желая избавить мир от одной

глупости с помощью другой, еще большей. Ранее в 1617 году сходным образом оценивал "Дон Кихота" Хуан Вальядарес де Вальделомар в оставшемся неизданным романе "Удачливый кабальеро". Определяя жанр своего проникнутого религиозными идеями романа, он ополчился в Прологе как против рыцарских, пасторальных, плутовских и галантных романов, так и против "Дон Кихота", отказываясь видеть в Сервантесе своего единомышленника и союзника. По его уверению, он не следует "нелепым и глупым издевкам "Дон Кихота Ламанчского", который сеет дурное семя в душах тех, кто теряет время на чтение его".

Уже в XVII столетии крен в толкованиях "Дон Кихота" был сделан в сторону этических проблем. Имя ламанчского рыцаря чаще встречалось в книгах моралистов, мыслителей и теологов, чем в эстетических трактатах. Согласно А. Наварро Гонсалесу, исследовавшему восприятие сервантесовского романа в Испании XVII века, "это служит доказательством, что Дон Кихот всегда был теснее связан с жизнью и действительностью, из недр которых он извлечен рукой гениального творца, чем с литературой" (162, 39). Любопытный факт, хотя и не поддающийся однозначному толкованию, привел М. Батайон. Неизвестное лицо написало на запрещенном испанской инквизицией портрете Эразма Роттердамского, справа от лица: "И его друг д. Кихот", и ниже — "Санчо Панса". При этом сервантесовские образы неизбежно изымались из романной среды и рыцарского антуража и истолковывались в ином ключе. Так, для отца Мореты, автора полемической книги, изданной в 1666 году, донкихоты — это, главным образом, чванливые эрудиты, фанатично отстаивающие ложные идеи.

Редко, но все же проскальзывали в этих оценках попытки истолковать образ в позитивном плане. На-

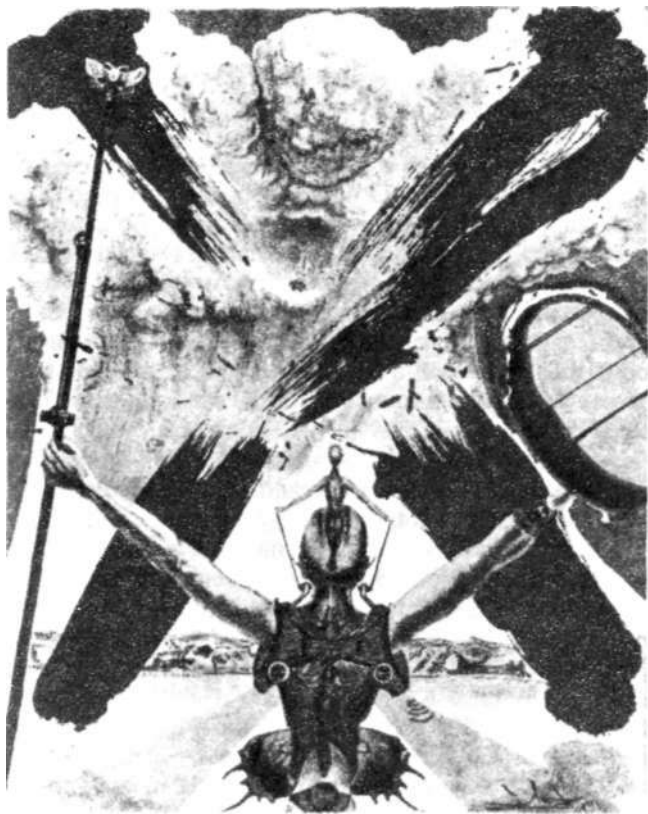


Иллюстрация С. Дали. 1957 г.

пример, эрудит Хуан де Роблес писал: "При виде такого разнообразия человеческих чувств и литературных явлений я хочу <...> подобно Дон Кихоту Ламанчскому, вступить за красоту принцессы Дульсинеи

нашего языка от посягательств некоторых обнаглевших рыцарей, стремящихся к беззакониям и надругательствам". Здесь первостепенное значение имеют два обстоятельства. Сервантесовские образы используются в филологической полемике при защите чистоты орфографии кастильского языка от литераторов, варварски с ней обращающихся. Таким образом, Дон Кихот осмысливается как борец за *правое* дело. Подобными примерами, хотя они и не типичны, два мифа все же если не разрушаются, то, во всяком случае, весьма расшатываются. В XVII веке сервантесовский образ осмыслился не только как отрицательный, достойный осмеяния персонаж и воспринимался он не только в своем буквальном значении. Этот вывод в какой-то мере подтверждается и первыми перелицовками романа, стихотворными, драматическими и прозаическими произведениями, написанными с разными целями на мотивы из "Дон Кихота".

В известной мере оправдались опасения Сервантеса, пытавшегося уберечь свой роман от подражаний, переделок и продолжений, взывавшего к совести испанских литераторов на последних страницах романа: "Тогда священник попросил писца выдать свидетельство, что Алонсо Кихано Добрый, обыкновенно называемый Дон Кихотом Ламанским, действительно преставился и опочил вечным сном; свидетельство же это понадобилось ему для того, чтобы какой-нибудь другой сочинитель, кроме Сида Ахмета Бен-инхали, не вздумал обманным образом воскресить Дон Кихота и не принялся сочинять длиннейшие истории его подвигов" (2, LXXIV). Уже современники оспорили Сервантеса, утверждавшего: "Для меня одного родился Дон Кихот", однако никто не решился последовать примеру Авельянеды и написать очередного "Лже-Кихота", т. е. романа, выдаваемого за продолжение подлинного.

В полной мере отличие творческих индивидуальностей, мироощущений и жизненных позиций Сервантеса и Кеведо проявилось в принадлежащем перу Кеведо и написанном около 1616 года "Завещании Дон Кихота". Дело не только в том, что Кеведо увидел в истории похождения ламанчского рыцаря лишь действенный способ осмеяния рыцарских бредней. Великий сатирик, разрушитель иллюзий, острее всех своих современников вскрывавший несостоятельность основ испанской жизни, безжалостно развенчивает своего героя, остающегося перед лицом смерти в полном одиночестве (даже церковь от него отвернулась), осмеянным, безумным, неприкаянным и опустошенным.

Первые инсценировки "Дон Кихота" появились еще при жизни Сервантеса. 1637 годом датируется пьеса Кальдерона, основанная на сервантесовской фабуле, утраченная к великому сожалению поклонников творчества обоих гениев испанской литературы.

Особого разговора заслуживает пьеса "Дон Кихот Ламанчский" известного в свое время (щедрое на блестящих комедиографов) драматурга Гильена де Кастро. Пьеса была написана не позднее 1610 года. Она проникнута достаточно бережным отношением к роману. Сказалось это прежде всего в том, что Дон Кихот и у Кастро вызывает не только смех, но и сочувствие со стороны как персонажей пьесы ("Мне хочется смеяться, хотя скорее надо было бы плакать"), так, по-видимому, и зрителей. Если у Сервантеса герой, выдавая незаурядное литературное дарование, чуть было не становится пастухом (в пасторально-литературном воплощении), то у Гильена де Кастро ему приходит в голову идея стать поэтом, блажь, согласно автору, более или менее благоразумная:

И вот замыслил я иное —
Благоразумным и блажным

Поэтом стать. Владеет им
Благоразумие блажное.
Там разум дури сват и кум,
Где тот всю открыто правит,
Кто с ног на голову все ставит
И в пятки загоняет ум.

В прозе одним из самых ярких подражаний "Дон Кихоту" явился "Пунктуальный рыцарь" (1614) Альфонсо Херонимо Саласа Барбадильо. Писатель, многому научившийся у Сервантеса в области литературной техники, сумел создать образ, действительно сохранивший отдельные черты своего прототипа. В романе Саласа Барбадильо бедный идальго, назвавшийся звонким именем Хуан де Толедо, отправился на поиски приключений, намереваясь затмить подвиги рыцаря Селений (так назван здесь Дон Кихот). Прибыв в столицу, он вызывает вначале изумление, а затем становится всеобщим посмешищем. Осмеянный и пристыженный, герой под прикрытием темноты покидает столицу. После того как Сервантес напечатал 2-ю часть "Дон Кихота", Салас Барбадильо вновь вернулся к своему замыслу и издал в 1619 году 2-ю часть "Пунктуального рыцаря", которая, впрочем, явно уступает 1-й. При несомненной генетической связи между обоими героями не менее важны и отличия как между ними, так и в авторском отношении к порождению своей фантазии. Если "пунктуальный рыцарь" подчас вызывает сочувствие и даже симпатию, то восхищение он вызвать не способен. Сердце умудренного жизненным опытом Дон Кихота пылает любовью к страждущему человечеству, сердце любящего приврасть молодого Хуана де Толедо преисполнено тщеславия.

Предоставив разбираться в оттенках отношения к "Дон Кихоту" ученым мужам и литераторам, испанский народ принял "костлявого, тощего и взбалмошного" рыцаря как сына, любовно, по-домашнему и не рассуж-



Гравюра У. Хогарта

дая. Сервантесовский роман, по-видимому, был первой книгой, созданной профессиональным писателем, эпизоды которой сразу же стали достоянием площадей и улиц, имена героев — нарицательными, авторские языковые находки — достоянием народной речи.

Широкую известность получил рассказ о догадливости Филиппа III, который, увидев однажды с балкона своего дворца студента, читавшего на ходу какую-то книгу и безудержно смеявшегося, предположил, что тот либо спятил, либо читает "Дон Кихота". Услужливые придворные немедленно выяснили, что студент и впрямь читал роман Сервантеса. Однако куда более удивительными, чем догадка короля Испании, являются народные праздники, гуляния и маскарады, в ходе которых уже в первые годы после публикации романа можно было видеть людей, ряженных под Дон Кихота, Санчо Пансу и Дульсинею Тобосскую.

Так, их можно было видеть в 1614 году в Сарагосе, во время празднования причисления к лику святых Тересы де Хесус. Год спустя, в Кордове, во время празднеств, устроенных в ознаменование того же события, была представлена сценка помолвки Дон Кихота и доньи Дульсинеи. В 1617 году Дон Кихота можно было видеть на площадях Севильи, в 1618 — в Саламанке. В том же году во время празднеств в честь Девы Марии Дон Кихот произносил следующие стихи:

Дульсинея ныне в тягость
Рыцарю, чей Лик Печален,
А мила — в ком жизнь и благодсть.

Уже в 1607 году сценка с участием Дон Кихота и его оруженосца была разыграна за океаном, в перуанском городе Панса.

Непосредственная реакция первых читателей и поклонников "Дон Кихота" бесценна для нас не только своей исторической весомостью. Она отражала во многом близкую самому писателю точку зрения на

роман, и если в ней, по сравнению с авторским замыслом, преобладал смех, то у последующих поколений в недопустимой пропорции преобладала дидактика или метафизическая сухость. Что удивительного в том, что испанцы XVII века не заметили грандиозности сервантесовского замысла? Вспомним, что у самого Сервантеса "Протокихот" первых шести глав существенно отличался от остальных глав 1-й части, а 2-я часть, в свою очередь, — от 1-й. Не случайно первые попытки перелицовок романа более всего напоминают первый выезд Дон Кихота.

Как справедливо писал Г. Диас Плаха, "свидетельством гениальности Сервантеса является не столько его роман, сколько судьба этого романа. Действительно, человечество никогда не могло спокойно и незаинтересованно воспринимать творение Сервантеса, а, напротив, как бы чувствовало себя обязанным занять по отношению к нему определенную позицию, так что оценки "Дон Кихота" в разные эпохи могут в свою очередь служить характеристиками самих этих эпох". При этом каждая нация одарила героя частицей своего темперамента и миропонимания.

Возможно, во всей истории мировой литературы нет примера инациональной славы художественного произведения, возникшей почти сразу после публикации его на родине, какой являет собой поразительная популярность "Дон Кихота" в Англии XVII века. Можно предположить, что одна из причин — своеобразное осмысление Дон Кихота как символа Испании, которая в ту пору представляла для Англии главную и нешуточную военную опасность. Не случайно Дефо полагал, что в образе ламанчского рыцаря Сервантес запечатлел адмирала Непобедимой Армады герцога Медина Сидонью.

Как и в Испании, активнее всего сервантесовский роман стали осваивать драматурги. Один из персона-

жей комедии Бена Джонсона "Эписин, или Молчаливая женщина" (1607) читает "Дон Кихота" наряду с "Амадисом Гальским", выказывая, таким образом, совершенное равнодушие к разгоревшейся в Испании полемике вокруг судьбы рыцарских романов и роли "Дон Кихота" в их ниспровержении. Упоминание "Дон Кихота" встречаем и в комедии Бена Джонсона "Алхимик", написанной в следующем году. Значительно более тесными узами связана с "Дон Кихотом" комедия Бомонта и Флетчера "Рыцарь Пламенеющего Пестика", опубликованная в 1613 году, однако датируемая, самое позднее, 1611 годом. Объект осмеяния в ней — подручный бакалейщика, "отравившийся", подобно сервантесовскому герою, рыцарскими романами, уверовавший в их правдоподобие и усвоивший их выпендренный язык.

Одной из самых ярких страниц английского донкихотоловпия является сатирическая поэма, антипуританский пасквиль Самуэля Батлера "Гудибрас" (1663—1678). Нити, связывающие "Гудибраса" с "Дон Кихотом", очевидны, между тем нельзя сказать, что английский сатирик глубже других своих современников проник в суть сервантесовского замысла. В поэме зло высмеиваются политические противники писателя, пресвитерианцы и индепенденты, в лице педанта судьи, сэра Гудибраса, и его наушника, крючкотвора Ральфа. Отражение и развитие получила лишь одна грань романа Сервантеса; мягкий юмор, гуманистический пафос, идеалы благородства и человеколюбия — все это, трудно сказать, осталось ли не замеченным Батлером или же сознательно отодвинуто им в сторону, коль скоро ослабило бы пафос весьма агрессивного, едкосатирического замысла.

Во Франции XVII века в "Дон Кихоте" увидели прежде всего образцовое комическое повествование. За редким исключением, рядовые читатели, критики, драматурги и прозаики проглядели в романе Серванте-

са все, кроме занимательности. Однако "исключениями" были такие писатели, как Бернарден де Сен Пьер или Шарль де Сент-Эвремон. Последнему, например, принадлежат следующие проникновенные слова: "Быть может, в иных творениях писателей этой страны можно найти не меньше вдохновения, чем в наших книгах, но это вдохновение меня не удовлетворяет, за исключением Сервантеса в "Дон Кихоте", которого я мог бы перечитывать всю свою жизнь, ни на мгновение не пожалев об этом. Из всех прочитанных мною книг именно "Дон Кихота" я бы с наибольшим удовольствием сам написал. На мой взгляд, нет ничего более подходящего для формирования нашего правильного восприятия любых вещей. Меня восхищает мастерство, с каким Сервантес сумел устами величайшего безумца земли нашей показать себя человеком наиболее пронизательным и величайшим знатоком души, какого только можно себе представить" (167, 189).

ГЛАВА VI

ПРОСВЕТИТЕЛИ ДОН КИХОТА

Подобно Сент-Эвремону, наиболее пронизательные умы уже в XVII веке возвели Сервантеса в ранг великого писателя, мудрого сердцеведа, ратующего за совершенствование рода человеческого. XVIII век принял эстафету, и просветители, всячески акцентируя антифеодальный пафос романа, увидели в Сервантесе своего предшественника, а в истории безумца Дон Кихота — апофеоз разума, доказанный от противного. Теоретики, устроители и любители галантных празднеств, тактично соглашаясь с переоценкой творчества великого испанца, активно осваивали сервантесовские

образы и совсем не "просветительские" его грани в своей жизненной философии и в своем искусстве.

На протяжении XVIII столетия "Дон Кихот" был издан в Англии четыре раза на испанском и не менее двадцати четырех раз — в переводе. "Английский" феномен популярности романа, таким образом, оказался долговечным и никак не мог уже быть объяснен конкретными общественно-политическими обстоятельствами (противоборство Англии и Испании за мировое господство, обусловившее в XVII веке обостренный интерес англичан ко всему испанскому). Испания была ныне второстепенной, если не третьестепенной, державой, испанский язык давно перестал претендовать на роль международного.

Английские переводчики, критики, писатели пытались понять тайну притягательности как для них, так и для всего мира сервантесовского романа. Чарльз Джарвис в предисловии к своему переводу (1742) обращал внимание читателей на то, что рыцарские потехи давно во всей Европе отошли в прошлое, а роман продолжает волновать людей самых различных национальностей. Самуэль Джонсон увидел причину популярности "Дон Кихота" в глубоком проникновении его автора в сокровенные глубины человеческой психологии, в том, что он вскрыл общечеловеческие слабости и пороки и наделил ими своего героя: "Много ли найдется читателей, которые, веселясь или сочувствуя, могли бы отрицать, что и сами они хромали на ту же ногу <...> Сострадая Дон Кихоту, мы припоминаем наши собственные заблуждения; смеясь над ним, мы, положи руку на сердце, признаемся себе что мы не менее его достойны осмеяния, и разница между нами состоит лишь в том, что он вслух говорил то, что мы утаивали" (167, 202).

Романисты пытались подражать Сервантесу, осваивать секреты его писательского мастерства, почитали



Иллюстрация К. Сэридзавы

за честь сравнение их произведений с "Дон Кихотом". Когда в одном из недоброжелательных откликов на "Робинзона Крузо" прозвучал намек на донкихотство героя (по всей вероятности, имелось в виду неправдоподобие его приключений), Дефо считал это сопоставление крайне лестным для себя: "Тот злорадный глупец, который, захлебываясь желчью, рассуждал о так называемом донкихотстве Р. Крузо, доказал воочию, что ничего не смыслит в том, о чем говорит; его, возможно, удивит, если я скажу ему, что задуманная им сатира является для меня величайшим панегириком".

Среди многочисленных подражаний "Дон Кихоту" заслуживают упоминания "Воспоминания о необыкновенной жизни, творениях и открытиях Мартина Скриблеруса" (1733).

Их написал крупнейший английский писатель Александр Поп в соавторстве со своими друзьями Дж. Арбетнотом и Дж. Свифтом. В книге, оставшейся незавершенной из-за смерти Арбетнота и болезни Попа, в качестве новых Дон Кихотов высмеяны педанты от литературы и науки: антиквары, филологи, критики, метафизики, юрисконсульты и т. д.

Долгим читательским успехом пользовалась книга Шарлотты Леннокс "Дон Кихот женского пола" (1752). В какой-то мере развивая пафос сатиры Попа и его друзей, Ш. Леннокс направила острие своей критики против романов мадемуазель де Скюдери и ее эпигонов.

Мисс Арабелла, подобно Дон Кихоту, книжная героиня. Начитавшись в тиши деревенского уединения наполненных любовными переживаниями романов, она возомнила себя одной из их героинь, окруженных армией воздыхателей. Она легко поддается на розыгрыш, который устраивают соседи. Осознав смехотворность своего положения, а впоследствии и своих

идеалов, она в конце концов осознает преимущества здравого смысла и благополучно выходит замуж.

Забегая вперед, отметим, что Флобер в "Мадам Бовари" пошел по пути, намеченному английской писательницей. Однако, взяв за основу то же переосмысление донкихотовской ситуации (женщина, живущая иллюзиями, почерпнутыми из любовных романов), Флобер поднял конфликт до уровня подлинного трагизма и создал великий роман.

Пожалуй, лучшим образцом драматической переделки романа на английские нравы является пьеса Филдинга "Дон Кихот в Англии" (1733). Пьеса, по-видимому, была задумана еще в его студенческие годы; тогда же были написаны отдельные сцены. Этот замысел, о котором Филдинг достаточно подробно писал в посвящении пьесы герцогу Честерфильдскому, возник не на пустом месте. Оригинальная концепция "Дон Кихота" складывалась у английского писателя исподволь. Например, с ламанчским рыцарем сравнивался единственный *положительный* герой первой его комедии "Любовь под несколькими масками". В пьесе "Политик из кофейни, или Судья в собственной ловушке" Филдинг уточняет и несколько конкретизирует свой взгляд на роман и на образ Дон Кихота. Полуоправданием естественных человеческих слабостей звучит следующая тирада добродетельного сэра Уорти: "Большая часть человечества находится в том или ином заблуждении, и Дон Кихот отличается от всех остальных не сумасшествием своим, но лишь его разновидностью. Скупец и расточитель, изувер и вольнодумец, политик из кофейни — все это Дон Кихоты, каждый в своем роде" (акт I, сц. 12). Другой герой этой пьесы, Констан, на собственном опыте познав, чем оборачивается заступничество за тех, кому нанесена обида, делает вывод: "Доброта — это донкихотство, и каждая прин-



Иллюстрация Ж. де Бошера

цесса Микомикона может посадить своего избавителя в клетку" (акт III, сц. 2).

Донкихотовский цикл размышлений и исканий Филдинга завершился незадолго до его смерти присвоением ему самому его литературными, а точнее, идеоло-

гическими противниками прозвища "Дон Кихот". Когда он, назвав себя "Цензором Нравов" Англии, выступил с критикой темных пятен на родном отечестве, анонимный автор сочинения, напечатанного в газете "Старая Англия", потешался над писателем, который, по его словам, обзавелся ослом вместо Росинанта, отправился на нем на поиски приключений, произведя себя самолично в рыцари и именуя себя "Цензором Великобритании".

В пьесе "Дон Кихот в Англии" образы, заимствованные из сервантесовского романа и транспортированные в Англию, приходят в столкновение с английской действительностью. Намного опережая свое время, Филдинг увидел в Дон Кихоте носителя высоких гуманистических идеалов, в услугах которого никто не нуждается. В пьесе усилена социальная критика. Хотя Алонсо Кихано сформировала испанская действительность второй половины XVI столетия, Дон Кихот, отправляющийся на поиски приключений, такой же чужак по отношению к этой действительности, как и по отношению к английской XVIII века. Поэтому замысел сделать Дон Кихота не только наблюдателем, но и критиком современной писателю английской жизни, обычаев и нравов Англии оказался в высшей степени удачным. Отчетливо и остро прозвучавшая в пьесе сатира органично вытекает из несовместимости феодально-рыцарских убеждений и идеалов Рыцаря Печального Образа и проникнутой духом корыстолюбия, всеобщей продажности и социального неравенства капиталистической действительности Англии. В уста Дон Кихота Филдинг вкладывает высказывания, проникнутые острой политической злободневностью: "Посмотри вокруг себя. Что дает жизнь большинству, кроме позора, нищеты и несчастий? <...> Каждый человек возвышается и становится предметом восхищения, только поправ человечество. Власть и богатство

приходят к одному ценой разорения и гибели тысячи людей" (акт II, сц. 1). Пафос пьесы весьма недвусмысленно выражен в упомянутом посвящении ее герцогу Честерфильдскому: "Живое изображение бедствий, навлекаемых на страну всеобщей коррупцией, могло бы произвести весьма сильное и действенное впечатление на зрителей". И далее: "Цель, с которой написаны некоторые из этих сцен, не может не рекомендовать их тому, кто столь блестяще отличился в борьбе за свободу, для которой раскрываемая мною коррупция может когда-нибудь оказаться роковой".

При всей своей нелепости Дон Кихот благороднее и разумнее своего английского окружения. И оно мало-помалу начинает осознавать его превосходство. Характерно, однако, что герой пока — испанец и его введение в английскую жизнь искусственно. Кстати сказать, первоначально в пьесе предполагалась перелицовка не только пространственно-временная, т. е. перенос действия в современную Англию, но и героя. Не ламанчский рыцарь, а англичанин, отмеченный чертами донкихотства, должен был стать центральной фигурой пьесы. Надо полагать, что в этом для писателя и заключалась главная трудность, так и не преодоленная до появления пастора Адамса в романе "История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса" (1742).

Куда значительно более прямых подражаний оказался косвенный, опосредованный сервантесовский вклад в развитие английской прозы ее золотого тридцатилетия, открываемого этим филдинговским романом и представленного другими романами самого Филдинга, Смоллетта и Стерна. Наиболее привлекательными героями для них оказались чудачки, люди нелепые, наивные и добрые, противопоставленные деятелям нового типа, проникнутым верой в здравый смысл и воодушевленным идеей накопительства.

Франция XVIII века, как бы стесняясь своей недавней испанофилии, столь же решительно отказывалась теперь признавать художественные достоинства шедевров испанской литературы Золотого века. И, пожалуй, лишь "Дон Кихот" выводился из-под удара. Мотивируя подобную благосклонность, Монтескье, например, писал, что из всех испанских книг единственно стоящая та, в которой осмеяны все остальные. И все же у французских литераторов XVIII века, привыкавших к классицистически-стройным и просветительски-выверенным произведениям, было некоторое предубеждение по отношению к раскованной, динамичной и не считающейся с правилами хорошего тона прозе Сервантеса. Так, непререкаемый авторитет в области литературы во второй половине века, Ж. Ф. де Лагарп писал, что, несмотря на несомненную популярность "Дон Кихота" во Франции, роман удовлетворяет не всех и не во всем. Людям строгих правил не по вкусу слишком фривольные сцены, да и пристало ли разумному человеку восхищаться рассказом о сумасбродствах несчастного безумца, которому место в сумасшедшем доме. Произведения, продолжает он, в центре которых частное смешное явление, какими бы замечательными достоинствами они ни отличались, всегда будут уступать тем, которые посвящены изображению человека вообще, обобщенной его характеристике. Эта оценка "Дон Кихота" как "конкретного смешного случая" была высказана почти одновременно с первыми попытками немецких романтиков увидеть в сервантесовском романе грандиозный философский миф о Человеке.

В бурбонской Испании XVIII века, во многом ориентировавшейся на Францию, даже отношение к собственному культурному наследию подчас "переводилось" с французского. Вообще же "Дон Кихот" привлекал к себе внимание образованных испанцев в значительно

меньшей степени, чем последние книги парижских знаменитостей.

В издании, осуществленном Испанской королевской академией (1780), во введении, принадлежащем перу Висенте де лос Риоса, читатель обнаруживал целый реестр тщательно подобранных и рассортированных недочетов и промахов Сервантеса, как то: включение в текст вставных новелл о безрассудно-любопытном и о пленном капитане, неправдоподобие отдельных сцен и т. д., что объяснялось недостаточно критическим отношением писателя к своему труду. Кое-кто (например, Х. Карильо и Х. Марухан) полагал, что Сервантес достоин порицания, поскольку сделал в "Дон Кихоте" из Испании и испанцев посмешище в глазах других народов.

Удивительным анахронизмом, особенно в конце века, звучали утверждения, что не только главной целью (это еще куда ни шло), но главной заслугой Сервантеса в "Дон Кихоте" было развенчание рыцарских романов. Такова точка зрения аббата Хуана Андреса, автора книги "О начале, развитии и современном состоянии всех литератур" (1783), отголоски которой можно было найти и в российской словесности. Висенте де лос Риос высказал более дальновидную и более отвечающую эпохе точку зрения на роман, согласно которой осуждение недостатков рыцарских романов не было единственной задачей Сервантеса: попутно писатель сделал предмет своей сатиры почти все социальные пороки и людские слабости.

Внимания, конечно же, заслуживает не только столбовая дорога истолкований сервантесовского романа, в данном случае разные оттенки просветительских взглядов, но и "проселочные" попытки нового прочтения, хотя принадлежали они подчас перу просветителей. В знаменитых "Марокканских письмах" (1789) Хосе Кададьсо, шедевре просветительской

испанской прозы, возможно, впервые со всей определенностью высказано здравое суждение о "Дон Кихоте" как о романе с двойным дном: "У этой нации есть книга, восхваляемая всеми другими. Я читал ее, и она меня ни в коей мере не разочаровала; однако мне не дает покоя мысль, что смысл ее, лежащий на поверхности, один, а подлинный — другой, весьма от первого отличный <...> Перед нами серия экстравагантных выходок некоего сумасшедшего, который верит в существование великанов, волшебников и т. д., умо- заключения глупца и подвергаемые осуждению сцены жизни; однако, думается мне, за внешним слоем скрывается целый мир глубоких и значительных явлений" (Письмо LXI). Другой испанец, Б. Д. П. Гатель, приходит к выводу, что каждый человек может взглянуть в Дон Кихота и увидеть в нем самого себя.

Многие из испанских литераторов той поры истолковали "Дон Кихота" как школу злословия, модель сатирических выпадов, применимую и в новое время. Под этим углом зрения (пожалуй, чересчур острым) воспользовался опытом Сервантеса Хуан Пабло Форнер, писатель, известный злым языком и консервативными взглядами, ополчившись в своем "Ученом осле" против басен Томаса де Ириарте. Как литературная пародия был задуман роман "История distinguished проповедника фрай Герундио де Кампасаса, по прозвищу Тупица" Хосе де Ислы, первая часть которого вышла в 1758 году, а вторая — в 1768 году, в Англии, после долгих инквизиционных разбирательств, завершившихся запретом на издание романа в Испании. На первый взгляд "Фрай Герундио" — верный и вполне полнокровный сателлит "Дон Кихота". Роман нацелен против злоупотреблений пышным барочным красноречием проповедников, в условиях католической Испании наполнявших духовный мир современников писателя барабанным боем обесцененных штампов, щедро

украшенных словесными арабесками. Как и роман Сервантеса, "Фрай Герундио", в котором есть и свой Дон Кихот, и свой Санчо Панса — спутник Герундио, крестьянин Баррего, преисполнен социальной критики. Однако сугубо критический потенциал романа, при всей его полнокровности, явственно показывает уозсть просветительского взгляда на "Дон Кихота".

Близкий по своим взглядам к просветителям итальянский писатель Джованни Мели, автор поэмы "Дон Кихот и Санчо Панса" (1787), перенес героя, сохранившего свои идеалы и иллюзии, в Италию XVIII столетия. Попытки Дон Кихота внедрить в мир социальную справедливость с помощью заведомо негодных средств, с точки зрения автора, трезво оценивавшего результаты деятельности просветителей, ни к чему не приводят. Дон Кихот гибнет, а Санчо произносит над его останками монолог, назидательный пафос которого в том, что бессмысленно пытаться облагородить мир, ибо это прерогатива Творца, который один только и способен навести в нем порядок.

Почва для переворота в истолковании "Дон Кихота", совершенного немецкими романтиками, была подготовлена их предшественниками — Лессингом, Виландом, Клинггером, Гердером, Шиллером, Гете. Братья Шлегели, Шеллинг, Людвиг Тик воспитывались на их интересе к сервантесовскому роману, на их попытках спасти вызывавшего их симпатии героя от неумолимых обвинений, предъявляемых Дон Кихоту их собственными разумом и логикой.

Молодой Гердер признавался в письме к своей невесте, что, несмотря на замечательные душевные качества Дон Кихота, многое в нем и отталкивало; и все же, ощущая в себе некую донкихотовскую жилку, он внутренне протестовал против того осмеяния, которому герой подвергается по воле автора. Назвав как-то роман Сервантеса "первой комической эпопеей", он

писал об ее эпического масштаба героях: "Он выехал, дабы искоренить неправду, восстанавливать справедливость, протягивать руку помощи угнетенным и низвергать тех, кого вознесла несправедливость. Сколько на этом поприще ему пришлось претерпеть побоев <...> Если результаты не отвечали его душевным порывам, то вменять это в вину следует не самому человеку, а его безумию" (167, 206).

Самый крупный вклад поколения Гердера в мировую донкихотиниану — роман Виланда "Победа природы над мечтательностью, или Приключения дона Сильвио де Розальзы" (1764). Генеалогия героя была прояснена во французском переводе и выполненном с него русском: "Новый Дон Кишот, или Чудные похождения Дона Силвио де Розалвы" (1782). Если немецкие читатели уже из названия уясняли себе, на какую ногу хромает герой, то русские узнавали об этом на первых страницах: "Необыкновенная чувствительность и, по непосредственно с оною сопряжено, также великая нежность принадлежали к дарованиям, коими природа одарила его даже до излишества".

Отношение Виланда к своему мечтательному, чувствительному и падкому на всякого рода фантазии герою было двойственным и в этом смысле вполне отвечало сервантесовскому. Высмеивая, писатель одновременно симпатизировал ему, брал его под защиту. Лейтмотивом к роману могли бы послужить слова Виланда, высказанные им в 1758 году в письме к Циммерману: "...я на собственном опыте знаю, какую опасность таит возвышенное и связанное с ним то экзальтированное состояние, которое нас подстерегает". В "Дон Кихоте" же он увидел надежное средство от лихорадки душ, именуемой склонностью к абстракции. С целью предостережения от нее и описаны приключения красноречивого, добродушного, наделенного богатым воображением идеалиста дона Сильвио де Розальвы.

В сопровождении своего "оруженосца", молодого деревенского детины, который был начитан в рыцарской литературе не менее своего господина, дон Сильвио отправляется на поиски принцессы (пребывающей пока в образе голубой бабочки), которую ему напорочила волшебница. Двойственное отношение к герою, заблуждающемуся, но симпатичному и к тому же стремящемуся ко вполне достижимой цели, без труда разрешилось. Доводы прекрасных очей Фелиции оказываются сильнее доводов рассудка, приводимых доброжелателями дона Сильвио, и он приходит к выводу, что волшебницы "суть только твари нашей силы воображения". Разыгравшаяся стихия идеализма не отвергается, но направляется по "разумному" руслу.

ГЛАВА VII

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА ЖИЗНИ

Если мы обратимся к любому стихотворению, написанному за последние сто пятьдесят лет на любом европейском языке и посвященному Дон Кихоту, то почти наверняка (за редким исключением) так или иначе оно будет восходить к интерпретации романа Сервантеса немецкими романтиками. И многие поколения испанистов были бессильны здесь что-либо изменить.

Романтизм грезил о произведении, отражающем трагическую и комическую стороны жизни, совмещающем высочайшие устремления духа с гротесковым изображением изнанки человеческого бытия, для которого притягательны как вызов героя-идеалиста, так и своеобразие национальных обычаев и нравов. Трудно было найти книгу, которая бы лучше "Дон Кихота" отвечала всем этим требованиям. Естественно при этом,



Иллюстрация Г. Поля.
1929—1931 гг.

что при своих медиевистских интересах и симпатиях к средневековой романтики всячески уклонялись от постановки вопроса о пародийности "Дон Кихота" по отношению к рыцарским романам. Не случайно, например, на заре увлечения английских романтиков "Дон Кихотом" в английских переводах были опубликованы два испанских рыцарских романа: "Амадис Гальский" (1803) и "Пальмерин Английский" (1807). Переходя от умозрительных концепций на уровень конкретных наблюдений и попыток творческого освоения, романтики нередко забывали об отмеченной ими же дифокусности романа. Например, в ранних редакциях и вариантах "Гаспара из тьмы" Алоизиуса Бертрана мы встречаемся с абсолютно серьезным отношением к Дон Кихоту как к доподлинному рыцарю: "Другой, со спущенным забралом, сжимал в правой могучей руке эфес длинной шпаги, ножны которой бились об его каблуки; то был Роланд, или Дон Кихот, или иной какой рыцарь, славный своими ратными подвигами" (22, 127). Характерно, однако, что упоминание ламанчского рыцаря в окончательную редакцию сборника не вошло.

Первыми увидели в "Дон Кихоте" недостижимый образец романа, заключающего в себе некую всеобъемлющую философию жизни, немецкие романтики. Поскольку Фихте и Шеллинг, братья Шлегели и Тик, Новалис и Эйхендорф, Жан Поль Рихтер и Клейст использовали роман в литературной полемике, опирались на него, утверждая свои собственные философские и эстетические взгляды, нет ничего удивительного в том, что они не обратили внимания на некоторые очевидные особенности сервантесовского замысла, в том числе те, которые были уже выявлены их предшественниками. Подобно Новалису, многие из них считали, что основной пафос "Дон Кихота" — в неразрешимом противоречии между действительностью и мечтой.

Безумие они склонны были приписывать не Рыцарю Печального Образа, а реальности, которой он бросил перчатку. Наиболее заметная особенность высказываний немецких романтиков о "Дон Кихоте" — обостренный интерес к герою, заявленная в эпатирующей форме солидарность с ним. Однако они же были первыми внимательными и вдумчивыми читателями романа, впервые взглянувшими на него как на образцовое произведение искусства слова. Они восторженно писали о "музыке жизни", которая есть в "Дон Кихоте" и должна быть в любом настоящем романе. Одна из заслуг немецкой романтической критики — отмеченное ими своеобразие позиции Сервантеса, критической по отношению как к феодальным, так и к буржуазным ценностям.

Для Фридриха Шлегеля "Дон Кихот" — романтическая книга, законченный шедевр высшего романтического искусства. Отсюда тончайшая нюансировка, органичность его высказываний о своеобразии сервантесовской прозы: "Ни в одной другой прозе расположение слов не предстает столь симметричным и музыкальным, ни одна другая не рассматривает в такой мере различия стиля как массы цвета и света, ни одна не отличается в общих выражениях светской культуры такой свежестью, жизненностью и изобретательностью. Всегда благородная и изящная, она то развивает до крайних пределов острую пронизательность, то теряется в сладких детских грезах" (147, 100).

Знаменитый критик призывал (и призывы были услышаны) видеть в романе проявление двух главных жизненных сил: поэзии, представленной Дон Кихотом, и прозы, интересы которой защищает Санчо. С эстетической точки зрения, также, согласно Фридриху Шлегелю, две взаимообогащающие тенденции управляют законами романа: остроумие и поэзия. Прозаическое изображение реальной жизни претворяется в поэзию.

Не только как самое богатое по духу и вымыслу среди всех произведений, созданных остроумием, — утверждал критик в своей "Истории древней и новой литературы" (1812), — но и как живая и вполне эпическая картина испанской жизни и самобытного испанского характера "Дон Кихот" сохраняет неувядаемую прелесть, в то время как многочисленные его подражания во всех европейских литературах обречены на забвение.

Одна из самых глубоких интерпретаций романа Сервантеса содержится в "Философии искусства" (1802—1803) Шеллинга. Однако его идеи были долгое время известны лишь узкому кругу учеников и восторженных приверженцев его философских взглядов. По Шеллингу, Сервантес создал из материала своего времени историю Дон Кихота, который до настоящего времени, так же как и Санчо Панса, носит черты мифологической личности. Дон Кихот и Санчо, с его точки зрения, суть мифологические лица для всего культурного человечества, а история с ветряными мельницами и подобные ей составляют подлинные мифы, мифологические сказания. Свой занимательный рассказ Сервантес построил на явлениях не национальной, а общечеловеческой жизни. Тема же романа в целом — реальное в борьбе с идеальным. При этом Шеллинг высказывает глубокие соображения об отличиях 1-й части "Дон Кихота" от 2-й: "В первой половине произведения идеальное борется лишь *натурально*-реалистически, т. е. идеальное в герое сталкивается лишь с обыденным миром и обычными его действиями. В другой его части это идеальное мистифицируется, т. е. мир, с которым это идеальное сталкивается, есть не обыденный, но сам по себе идеальный мир, подобно тому, как в "Одиссее" остров Калипсо как бы являет иной уровень вымысленности, нежели тот мир, в котором разворачивается действие "Илиады" (146, 386).

Из всех немецких романтиков наиболее близок Сервантесу был Людвиг Тик, один из лучших переводчиков "Дон Кихота". Следуя примеру своих предшественников, Тик попытался обосновать законами сервантесовской поэтики такую важную для него и его собратьев по перу категорию, как романтическая ирония. "Дон Кихот", с его точки зрения, единственное произведение, в котором две антагонистические сферы: поэзия и рассудок, серьезность и пародия, фантазия и низменные явления жизни — находятся в нерасторжимом единстве и являют собой в совокупности совершеннейшее творение искусства. И служит оно воплощением чудодейственной романтической иронии, не имеющей ничего общего с издевкой, сарказмом или шуткой.

Гейне, называвший себя последним романтиком, во многом опирался на открытия своих соотечественников и предшественников, и вместе с тем его прочтение — новый этап и в интерпретациях "Дон Кихота" и в проникновении в глубины сервантесовского замысла. Подобно Сервантесу, отвергавшему рыцарские романы, но чтившему идеалы рыцарственности и благородства, Гейне, которому оказались тесны романтические представления и приемы, остался верен многим идеалам романтиков. "Генрих Гейне, — писал В. Е. Мюльман, — видит в меланхолическом идальго, который в век пороха и мушкетов хочет оживить захиревший идеал странствующего рыцарства, олицетворенную трагедию изжитой жизненной позиции; его выдержавшая испытание временем сочувствующая ирония сочла глупость Дон Кихота таким же забавным сумасшествием, как и романтическое движение в искусстве, которое гальванизирует средневековое рыцарство и которое хотело вновь оживить умершее прошлое" (161, 5). Вместе с тем в интерпретациях Гейне уже успевшие померкнуть романтические откровения заиграли новыми красками. В концентрированном виде

его концепция, намеченная ранее в "Путевых картинах", изложена во «Введении к "Дон Кихоту"», предпосланном изданию 1837 года.

Возможно, считает Гейне, Сервантес, сам того не сознавая, написал величайшую сатиру на человеческую восторженность. Несколькими годами ранее в "Романтической школе" Гейне писал, что если немецким юношам более всего по душе "Гамлет", а зрелые мужи предпочитают "Фауста", то любимой книгой тех, кто с горечью убедился в тщете всех человеческих усилий, является "Дон Кихот", ибо в нем осмеяны все проявления энтузиазма. Отсюда явствует, что Гейне имеет в виду не столько сам по себе сервантесовский роман, сколько отражение его в сознании читателей.

Отгалкиваясь от романтического противопоставления Рыцаря Печального Образа его жизнерадостному оруженосцу, Гейне увидел в каждом из них грань жизни, нуждающуюся в другой и составляющую с ней нерасторжимое единство: "Что же касается двух персонажей, именуемых себя Дон Кихотом и Санчо Пансой, беспрестанно пародирующих друг друга, но при этом так изумительно друг друга дополняющих, то вместе они образуют подлинного героя романа..." (37, 152).

Поэт призывает почитать в Сервантесе не только основателя нового романа, но и создателя лучшего образца этого жанра. Успех, согласно Гейне, сопутствовал в этом испанскому писателю потому, что он ввел в рыцарский роман вернейшее изображение низших классов, влив в него народную жизнь. Именно это умершее вместе с Сервантесом прекрасное, гармоничное равновесие аристократического и народного элементов (поскольку в новейшей литературе превалирует демократический элемент), взаимообогащающих друг друга, и делает, считает Гейне, "Дон Кихота" непревзойденным образцом.

ПУТЕШЕСТВИЯ С «ДОН КИХОТОМ»

В XIX веке слава "Дон Кихота" достигла своего апогея, заставляя величайшие умы человечества биться над разгадкой его причудливой и изменчивой природы, а издателей — печатать роман невиданными ранее тиражами, предназначая львиную их долю массовому и детскому читателю. Романтическое неприятие действительности, с одной стороны, и немыслимая до той поры демократическая переоценка ценностей, с другой, сделали для XIX века особенно притягательным старый испанский роман с его героем, бросившим вызов общепринятым нормам поведения, и мощным антифеодальным пафосом.

Немецкие романтики нашли талантливую популяризатора своих идей в швейцарце Симонде де Сисмонди, авторе книги "Литература Южной Европы" (1813). Так, постепенно, сначала у немецких, английских, французских романтиков, а затем у поколений, их сменивших, складывалось новое представление о "Дон Кихоте" как о кладезе моральных уроков, школе благородства, величия и героизма.

В Германии "Дон Кихот" продолжал волновать умы философов. Особенности донкихотовской психологии вскрыл Гегель. "Сервантес, — писал он в "Лекциях по эстетике", — также сделал своего Дон-Кихота изначально благородной, многосторонней и духовно одаренной натурой, которая все время нас живо интересуется. Дон-Кихот — это душа, которая в своем безумии вполне уверена в себе и в своем деле; вернее, его сумасшествие в том только и состоит, что он уверен и остается столь уверенным в себе и своем деле. Без

этого безрассудного спокойствия по отношению к характеру и успеху своих поступков он не был бы подлинно романтичным; эта самоуверенность действительно велика и гениальна во всем, что касается субстанциональной сути его помыслов" (36, 152—153).

Одной из лучших книг в мире считал "Дон Кихота" Шопенгауэр. Он предложил следующую интерпретацию, наиболее отвечающую, с его точки зрения, духовным запросам современных ему читателей. Коль скоро художественное произведение тем совершеннее и возвышеннее, чем глубже оно погружается во внутренний мир человека, а сюжет — это проекция его внутренней жизни, то Дон Кихота и Роланда с Амадисом Гальским, героев "внешней" жизни, разделяет пропасть. Даже внешний мир претворяется в горниле его внутреннего мира в нечто, ему одному принадлежащее, поскольку его душа мощнее, а фантазия неистощимее, чем у человека XIX века.

Ницше назвал "Дон Кихота" самой горькой книгой из всех, когда-либо написанных человеком. Он признавался, что, перечитывая роман, не получал удовольствия, а выносил лишь тягостное чувство. Все, что есть серьезного и страстного в человеке, утверждал он, что вызывает к человеческому сердцу, все это — проявление донкихотства.

Тенденции мифологизации романа широко представлены и во французском романтизме. Подобно Шатобриану, многие из его современников и соотечественников почитали ламанчского рыцаря самым благородным, самым смелым, самым любезным и самым сумасшедшим из людей. Толкование французскими романтиками "Дон Кихота" претерпело эволюцию, однако вряд ли можно говорить о движении от Мери-ме, увидевшего в Сервантесе величайшего стилиста, а в "Дон Кихоте" — совершенное произведение искусства, — к Сент-Беву, оценивавшему сервантесовский

роман как зеркало человеческой жизни и всего мироздания¹⁷. Скорее наоборот, Мериме с позиций реализма выступил против романтических чрезмерностей, отметил, что Сервантес написал наиболее жизнерадостное из литературных произведений. В его, как бы старомодном, стремлении видеть в "Дон Кихоте" развенчание повального увлечения рыцарскими романами нетрудно заметить присущий ему пафос борьбы с крайностями романтизма в литературе. С другой стороны, донкихотство романтиков нередко служило мишенью для трезвомыслящих посредственных литераторов.

Открытие "Дон Кихота" считал самым важным событием своей жизни Стендаль. Он признавался, что мечтой его было начисто забывать роман сразу по его прочтении, дабы каждый раз вновь его для себя открывать. Бунт Мериме против экзальтации вокруг героев прошел почти незамеченным. Стендаль, вместе с ним открывавший новые горизонты для французской прозы, не смог, подобно романтикам, удержаться от того, чтобы не развести Дон Кихота и Санчо по разные стороны барьера.

Широкий резонанс имела работа Э. Литтре о романе Сервантеса, опубликованная в 1837 году, особенно мысль философа о Дон Кихоте как о герое, подвижнике и великом человеке, беда которого заключалась в том, что, придя в мир, он опоздал на два столетия. Приди он раньше, утверждает Литтре, его безумие никем не было бы замечено. Он сохранил бы свой возвышенный образ мысли, свое благородное сердце, свое безграничное великодушие, потребность в самопожертвовании во имя долга.

Окажись Дон Кихот в тех, двухвековой давности, обстоятельствах, он не только стал бы великим человеком, но оказал бы благотворное воздействие на окружающих.

По мысли Барбе д'Оревилли, созвучной с хорошо известной всем нам оценкой русского писателя русским же критиком, в смехе Сервантеса более слез, чем у кого-либо из юмористов мировой литературы. В то же время никакие слезы, с его точки зрения, не окупали смех Сервантеса над самым святым: энтузиазмом, жертвенностью, культом женщины, поэтическим взглядом на мир, заботой об интересах слабого. Бурже вспоминал, что на все его доводы и попытки доказать, что автор "Дон Кихота" был верен в душе идеалам рыцарственности, Барбе д'Оревилли повторял, что Сервантес — преступник и что сатиры на энтузиазм он ему простить не может.

"Дон Кихот" был одной из любимейших книг Флобера. Долгие годы он бился над разгадкой тайны, позволившей Сервантесу создать шедевр мировой литературы, рядом с которым меркнут лучшие книги современности. В 1852 году Флобер писал своей музе, Луизе Коле: "По-прежнему *читаю* и *чту* Рабле и "Дон Кихота", каждое воскресенье вместе с Буйе. Какое подавляющее величие! Они, как пирамиды, — чем больше их созерцаешь, тем кажутся выше — в конце концов даже страшно становится. Чудесно в "Дон Кихоте" отсутствие искусства и непрестанное слияние иллюзии и реальности, благодаря чему эта книга так комична и так поэтична. Какими карликами предстают все прочие! Каким маленьким чувствуешь себя, боже мой! Каким маленьким!" (140, 218). Любовь Флобера к "Дон Кихоту" питал главным образом профессиональный интерес. "Великих гениев, — писал он, — отличают две черты: обобщение и создание нового. В одном типе они сводят разрозненные личности и вносят в сознание человечества новых людей. Разве в существование Дон Кихота верят меньше, чем в существование Цезаря?" (140, 211). Задавшись вопросом, почему Фигаро жалок по сравнению с Санчо, он

продолжая ту же мысль о полнокровности образов, созданных Сервантесом, которым было бы тесно в Комеди Франсез. Он признавался, что, благодаря Санчо, полюбил произведения, "от которых *пахнет* потом, такие, чтобы сквозь полотно были мышцы видны и чтобы ходили они босиком, а это труднее, чем носить сапоги". Уроки Сервантеса оказались весьма действенными. Флобер учился у Сервантеса развенчивая романтическое мироощущение и в бытовом поведении, и в своих романах. По принципу "отсутствия такта действительности" к ламанчскому рыцарю тяготеют и Фредерик Моро, и мадам Бовари, которую Ортега-и-Гассет назвал "Дон Кихотом в юбке", и Бувар, и Пекюше.

Уже современниками А. Франса было замечено, что, вскрывая извечный конфликт между идеями и реальностью, неизменно становясь на сторону своих донкихотовских персонажей, французский писатель развивал сервантесовскую линию в романе. В отличие от многих своих современников, испытавших от чтения "Дон Кихота" чувства горечи и подавленности (например, Ж. Пеладан, писатель-спиритуалист, назвал "Дон Кихота" Библией пессимизма), он предложил оптимистическую концепцию романа. Согласно Франсу, роман, прочитанный еще в юные годы, на всю жизнь дает заряд бодрости, душевного подъема и радостного мироощущения. Горе тому, кто никогда не был подобен Дон Кихоту и не принимал ветряные мельницы за великанов. Жестоко обманываются те, кто не видят вокруг себя ничего прекрасного и величественного.

Всеми оттенками донкихотовских мотивов играет "Сирано де Бержерак" Эдмона Ростана. Свою точку зрения на Дон Кихотов он изложил в "Контрабандисте", включенном в сборник стихов "Шалости музыки" (1890). В современной, пропитанной практицизмом Европе идеалы — предмет контрабанды. Этой контра-

бандой занимаются поэты, Дон Кихоты наших дней. Сам Дон Кихот приходит на испано-французскую границу постаревший, но несломленный. Он называет себя поэтом и контрабандистом и сообщает, что Росинанта убили во время корриды, а Санчо правит и, забавляя подданных, рассказывает им о своих приключениях.

Впрочем, образ Дон Кихота, баловня великих умов, прекрасно уживался с дидактической и развенчивающей традицией. Приключениями отдаленного потомка ламанчского рыцаря наполнены четыре тома сочинения "Дон Кихот философ, или История адвоката Аблара", изданного в 1872 году. Помешавшись на философской почве, герой отправляется в странствие, вступая на каждом шагу в философские и религиозные диспуты, пока наконец некий священник не возвращает его в лоно церкви.

В Англии среди почитателей таланта Сервантеса также не было единодушия. На весьма горестные размышления навел "Дон Кихот" Байрона, который устами своего "Дон Жуана" осудил Сервантеса, воздвигнувшего себе памятник, развеяв в прах рыцарские чувства своих соотечественников и подорвав у человечества веру в успех благородных начинаний:

Всего грустнее в грустной сей истории,
Что мы смеемся, — а герой ведь прав,
Провозглашая славные теории
Борьбы с насильем и защиты прав.
Но мир его относит к категории
Безумцев, ничего не разобрав;
Весьма печальный вывод получился
Для тех, кто размышлять не разучился.
(Пер. Т. Гнедич) (13, 649).

По существу, в противоположность и как бы в пику ему другой великий английский писатель-романтик, Вальтер Скотт, утверждал, что во время нашествия наполеоновских войск в Испанию магия сервантесов-

ских описаний побуждала захватчиков с почтением и священным трепетом относиться ко всем местам, например родине Дульсинеи Тобосо, или свидетелям безумств Дон Кихота, горам Сьерра Морена, которые обессмертил гений писателя, составившего славу своей нации. Свое восхищение "Дон Кихотом" Вальтер Скотт высказывал неоднократно, подтверждая его частыми упоминаниями донкихотовских мотивов в своих романах.

Когда началась подвижническая деятельность немецких романтиков и Сервантес был признан гениальным, если не первым, писателем, а роман — квинтэссенцией прозрений о месте человека на земле, в Испании благополучно продолжали видеть в "Дон Кихоте" действенное средство от заблуждений ума и сердца, а в его авторе — одного из писателей, достойного внимания в новое время.

В противоположность иностранцам, злоупотреблявшим умозрительными построениями, оторванными от текста романа, испанцы впадали в другую крайность, были чересчур привязаны к эмпирической стороне вопроса, опираясь на односторонне-социологический и психиатрический методы исследования. Вслед за Агустином Дураном Антонио де Бофаруль полагал, что в образе Дон Кихота Сервантес вывел типичного представителя правящих классов и по контрасту с ним, в образе его оруженосца дал свод типичных черт представителя народных масс. Обычным для врачебной практики случаем мании величия счел факт превращения Алонсо Кихано в Дон Кихота Эмилио Пи-и-Молист, автор книги "Достоинства Дон Кихота с медико-психологической точки зрения и основные соображения о сумасшествии для нового комментария бесмертного романа" (1886). Согласно Пи-и-Молисту, неуправляемость героя объясняется его убежденностью в своем нравственном и физическом превосходстве;

отсюда бахвальство, высокомерие, заносчивость и агрессивность, т. е. вполне ординарный клинический случай.

Тезисы немецкой романтической критики были подхвачены Бартоломе Хосе Гальярдо, согласившимся с тем, что Сервантес воплотил в образах Дон Кихота и Санчо Пансы поэзию и прозу, фантастическое и реальное, рыцарское и вульгарное. Однако в целом испанцы в XIX веке противились мифологизации романа, и достоинства их работ лежали совсем в иной плоскости. Протестуя против зарубежных интерпретаций, расширительного толкования "Дон Кихота", испанские писатели настаивали на том, что для восхищения потомков достаточно того, что Сервантес был тонким психологом, внимательным наблюдателем жизни и великолепным мастером слова, Анхель де Сааведра убеждал своих соотечественников не верить тем, кто усматривает в "Дон Кихоте" некий скрытый смысл. Они же, писал он, навязывают Сервантесу идеи современных либеральных философов, подобно М. Монтегю, утверждавшему, что ламанчский рыцарь символизирует Испанию XVII столетия, героическую, но авантюрную, агрессивную и фанатичную. Ему вторит Бенхумеа, сокрушающийся о том, что французские и немецкие критики тратят силы на обсуждение вопроса: испанскую ли душу или человечество живописал Сервантес в "Дон Кихоте".

Основываясь на реальности сервантесовского текста, испанские литераторы подправили немало ошибок зарубежных истолкователей. Так, тот же Бенхумеа резонно опроверг тех, кто считал верность идеалу отличительной чертой Рыцаря Печального Образа, а в удел оруженосцу оставлял лишь низменную и бескрылую реальность. Свой идеал имеет и Санчо, стремящийся к нему с не меньшим пылом, чем его хозяин к своему. Осваивая новый взгляд на роман, испанские

критики, благодаря постоянной опоре на текст (кстати говоря, не адаптированный и не искаженный подобно тем, которые были в распоряжении многих зарубежных интерпретаторов), приводили его нередко в большее соответствие с "Дон Кихотом". Диего Клеменсин, например, в предисловии к изданию 1833—1839 годов писал: "Сервантес слил воедино в своем герое оба начала, соединив экстравагантные выходки Рыцаря Печального Образа с душевными совершенствами Алонсо Кихано Доброго; мы смеемся над злоключениями первого и не можем не любить второго" (167, 43—44).

Одно из самых глубоких осмыслений романа Сервантеса в Испании XIX века принадлежит перу крупнейшего прозаика Хуана Валеры. В докладе «О "Дон Кихоте" и различных способах его комментирования и исследования», прочитанном в Испанской королевской академии в 1864 году, он опроверг мнение тех, кто склонен видеть в романе измену Сервантеса идеалам рыцарственности и героизма, а также тех, кто счел Дон Кихота и Санчо символическими, аллегорическими фигурами, а не полнокровными образами. Спор между интерпретаторами, высоко парящими над романом, и комментаторами, припилившими себя к букве романа, Валера, будучи реалистом, решил в пользу реализма своего гениального соотечественника: "Сервантес написал самую увлекательную в мировой литературе книгу, роман и самый идеалистический, и самый реалистический из всех, когда-либо созданных, ибо он запечатлел в нем, с точностью фотографа, всю окружающую его действительность, которую он знал во всех мельчайших подробностях и которую с таким блеском и такой выдумкой умел воспроизводить в своих произведениях, и потому что в нем он сумел претворить ее в совершенные образы, сумел возвысить ее до высот поэзии благодаря живому огню и ясному свету незапятнанного, лучезарного и чистейше-

го идеала искусства, который пылал в его душе" (167, 102).

Нельзя сказать, что "Дон Кихот" был обойден вниманием композиторов. Достаточно назвать комическую оперу Мендельсона "Свадьба Камачо", балет Мариуса Петипа на музыку Минкуса, музыкальную юмореску для оркестра Антона Рубинштейна, симфоническую поэму "Дон Кихот" Рихарда Штрауса, чтобы понять, что для музыки XIX века роман Сервантеса в полном смысле не пустой звук. Однако в основном он служил поводом для создания праздничных спектаклей, дивертисментов, насыщенных псевдоиспанскими мелодиями, танцами, дающими исполнителям возможность продемонстрировать свое мастерство. Бесконфликтность подобных музыкальных воплощений подчеркивается тем, что Рыцарь Печального Образа не вызывает в них, как правило, ни осуждения, ни сочувствия, связывая в единую сюжетную линию звучащее мозаичное полотно бытовых сценок и песенных мотивов. Очевидно при этом, что роман скорее поддавался симфоническому решению, чем сценическому. В равной степени и в литературе неизмеримо большего успеха достигали авторы эссе и этюдов о "Дон Кихоте", чем пьес на мотивы романа. Основой для композиторов служили интерпретации, предложенные философами и поэтами. Таков "Дон Кихот" Р. Штрауса, возможно, самое лирическое его произведение. В основе его симфонических вариаций на "рыцарскую" тему — романтико-идеалистическая и, по существу, глубоко пессимистическая трактовка романа, имеющая к моменту обращения композитора к донкихотовской теме — 1898 год — давнюю историю.

ГЛАВА IX

ПУТЬ КО ГРОБУ ДОН КИХОТА

Подчас воздействие "Дон Кихота" превращалось в факт первостепенного значения в культурной жизни той или иной страны. К роману Сервантеса нельзя было уже подходить с обычными мерками инационального влияния или культурных традиций. "Дон Кихот" наполнялся совершенно новым, "актуальным" смыслом, в то время как в условиях "нормального" бытования осмысление сервантесовского романа и образа главного героя было значительно ближе к авторскому замыслу.

Так было в Англии XVIII столетия, Германии эпохи романтизма, России второй половины XIX и рубежа XIX—XX веков. Так было и в Испании конца XIX — начала XX века.

С осмыслением "Дон Кихота" в Испании произошло примерно то же, что и в музыкальной испанистике. В течение почти всего минувшего столетия вся Европа, не исключая и Испании, знакомилась с музыкальным обликом этой своеобразной и притягательной во все времена страны по произведениям не столько испанских, сколько зарубежных композиторов. И лишь Альбенис, Гранадос и Фалья коренным образом изменили положение. Тот же переворот в литературе совершили Унамуно, Ганивет, Асорин, Ортега-и-Гассет. По сравнению с заинтересованным, талантливым, но все же взглядом извне, в котором была известная толика игры воображения, "Дон Кихот" испанцев, равно как и Испания испанских композиторов, приобрел контуры национальной проблемы. Ортега-и-Гассет писал: "И все же, что такое "Дон Кихот"? Отдаем

ли мы отчет в том, что именно заложено в нем жизнью? Мимолетные прозрения о нем осенили умы иностранцев: Шеллинга, Гейне, Тургенева... Откровения скупые и неполноценные. "Дон Кихот" был для них вызывавшей восхищение диковиной; не был тем, чем он является для нас, — проблемой судьбы" (163, 91).

Так называемое поколение 98-го года — Ганивет, Унамуно, Асорин, А. Мачадо, — осознавшее свое единство под знаком катастрофы Испании в войне 1898 года с США, вкладывало в роман Сервантеса сугубо личные и национальные чувства. Мысли о "Дон Кихоте" оборачиваются размышлениями о предназначении Испании, ее трудной судьбе, достоинстве, чести, как исконных национальных качествах, не позволяющих Испании пресмыкаться перед другими нациями, преуспевающими в практицизме, о путях возрождения страны. В философском плане проблематику, которую искали писатели, а особенно его идеологи, Унамуно и Ганивет, можно определить как оппозицию — "Блудный сын или Сын Человеческий", используя их собственную стилистику, имеющую ясные библейские ассоциации.

Отношение к "Дон Кихоту" Мигеля Унамуно с годами менялось. Впрочем, уже при первом обращении к роману, в эссе "Рыцарь Печального Образа" (1896), он определяет главное, чему впредь останется верен, — взгляд на Дон Кихота как на "индивидуализацию народной жизни". Другой доминантой будет сознательное игнорирование исторической конкретности сервантесовских образов. Дон Кихот и Санчо Панса рассматриваются им в отрыве от всего романа, как проявление исконных начал испанского духа, испанского народа. Позднее он разовьет мысль о Сервантесе как об евангелисте Дон Кихота, который не во всем был способен его понять. Отвечая на упрек американского профессора, заметившего, что слова Самсона Карраско

Унамуно приписал Санчо Пансе, и парадоксально заостряя мысль, он не столько в свою защиту, сколько в назидание эрудиту заявил, что в отношении оригинала, принадлежащего перу Сида Ахмета, ошибку допустил Сервантес, а не он.

В 1898 году, под впечатлением катастрофы, Унамуно пишет статью. "Смерть Дон Кихоту", ратуя за то, чтобы чванливый Дон Кихот уступил место Алонсо Кихано, истинному представителю Испании. Надо убить Дон Кихота, утверждал он, чтобы воскрес Алонсо Кихано, добрый, скромный, который говорил с козопасами о веке мира, великодушный освободитель каторжников. 1905 годом датируется переведенная на многие языки книга "Житие Дон Кихота и Санчо", а 1906-м — эссе "Путь ко гробу Дон Кихота", начиная со второго издания книги включавшееся в нее в качестве пролога. Бесценным нравственным наследием Рыцаря Печального Образа провозглашается в них героический энтузиазм одиночки, заранее обреченного на поражение. В духе проповедуемого им трагического оптимизма он воспринимает и роман, эту "самую грустную эпопею", заставлявшую плакать юмориста Гейне, поэму, в которой реальность и жизнь едва заметны, а безумие и смерть необозримы.

Унамуно уподобляет борьбу за Дон Кихота новому крестовому походу, который бы следовало предпринять "за освобождение Гроба Дон Кихота из-под власти бакалавров, священников, цирюльников, герцогов и каноников". "Я полагаю, — продолжал он, — что должно отважиться на крестовый поход, дабы отвоевать Гроб Рыцаря Безумств у завладевшим им вассалов Благоразумия" (136, 239).

Проведя в книге "Житие Дон Кихота и Санчо" многочисленные параллели между романной биографией ламанчского рыцаря и легендарной биографией Христа, Унамуно попытался представить "кихотизм"

как своеобразный вариант национальной испанской религии. Последовательно проводимая параллель между Дон Кихотом и Христом вызывала и вызывает возмущение правых католиков. В. Марреро, например, осуждал Унамуно за попытку навязать всей Испании "бедного, старого и спятившего Христа из кастильского местечка". Между тем данная ассоциация приходила в голову не только ему и не ему первому.

Вспомним князя Мышкина, который наделен отдельными чертами как ламанчского рыцаря, так и Христа. Подобная ассоциация, естественно, находила немало противников. Например, Н. Николаев, автор рецензии на постановку оперы Массне с Шаляпиным в главной роли, ощутил ее в последней картине оперы и не скрыл своего раздражения: "...и самая обстановка сцены, и безжизненно висящий на сучьях огромного дуба бессильный Дон Кихот, все это как бы символически воспроизводит картину Голгофы, кажется слишком надуманным и производит (на меня, по крайней мере) впечатление неблагоприятное. Это дело не русского, т. е. прежде всего реально-трезвого, простого и правдивого, а результат пресыщенной изощренности романской фантазии, кого — автора или режиссера, судить не берусь" (97, 327—328).

Согласно Унамуно, Дон Кихот — это испанский Христос, воплощение трагического чувства жизни, ведущий борьбу во имя идеала без надежды на победу, наделенный верой, волей и созидающим началом. У Дон Кихота есть свой апостол (правда, один), который является духовным наследником своего учителя. Именно Санчо, представитель народа, призван, по мысли Унамуно, утвердить донкихотство на вечные времена на испанской земле. Донкихотство с практической точки зрения Унамуно рассматривал как идейное оружие в борьбе с миром, каким его сделала техническая цивилизация, за тот мир, каким мы хотели бы

его видеть. Добродетелями в этой борьбе будут бескомпромиссность, готовность к самопожертвованию, не знающая сомнений вера, героический идеализм. «"Он потерял разум". Для нашего блага он его потерял; чтобы служить нам вечным примером душевного благородства. Сохранив его, смог ли бы он проявить такой героизм? Он принес в жертву своему народу, положил на его алтарь самое ценное, что у него было, — разум. Фантазия наполнила его дивными причудами, и ему виделось истинным то, что было всего лишь прекрасным. В его вере было столько жизни, что он решил сделать явью образы своей причудливой фантазии, и, всей душой отдавшись этой идее, осуществил задуманное» (171, 23). Такова не только оценка сервантесовского героя, но и жизненная программа для нового поколения. Унамуно утверждал, что в Испании не будет современного сельского хозяйства, промышленности, торговли и железных дорог до тех пор, пока донкихотство не воцарится в душах. Внешняя жизнь не станет могущественной, славной и блистательной, пока в сердце народа не вспыхнет огонь, горевший в груди Дон Кихота, мучительный, тревожный и животворящий.

В минуты отчаяния, однако не оставляя надежды, он мог написать:

Господь мой Дон Кихот, я грудь народа
Пронзил евангелием как копьем.
Но кнут лизать он продолжал тайком,
Из хлева глаз не показавший сроду.

Твоей души ни грана нет у сброда,
Хотя примеру Павла он потом
Последует. Мне суждено добром,
Примером врачевать его природу.

Душа Испании, в водоворот
Несешься ты. Не доброхотство —
Желание спасти тебя, как плот.

Твоя беда — штандарта с мачтой сходство.
Крещение переродит народ.
И все народы примут донкихотство.

Умудренный опытом, обласканный славой и завоевавший право не скрывать своих истинных симпатий, Хосе Мартинес Руис, писавший под псевдонимом Асорин, признавался, что из персонажей сервантесовского романа наиболее близок ему рыцарь Зеленого Плаща. Обращаясь бесчисленное число раз на протяжении своей долгой жизни к роману Сервантеса, он всегда был несколько в стороне от своих собратьев по перу, предлагавших одну за другой все новые версии "Дон Кихота" как национального мифа. У него был другой дар, который он осознавал и которому был верен: дар прикосновением слова пробуждать в душе читателя трепетное и интимное чувство любви к роману, причем не столько к роману в целом, сколько к мельчайшим его элементам. В атмосферу Испании времен Дон Кихота, крохотных испанских городков, которым он своим мимолетным посещением подарил бессмертие, погружает читателя книга Асорина "Путь Дон Кихота" (1905). "Действительно, — как справедливо пишет И. А. Тертерян, — ему удалось добиться зримости рисуемых им картин, он вызывает в читателе непосредственную симпатию к литературному герою, как к понятному, такому же, как и все мы, человеческому существу. Но ведь, находя всему бытовую мотивировку, Асорин безнадежно уменьшает масштаб сервантесовской мысли" (132, 65).

В сущности, так же может быть охарактеризован и излюбленный Асорином жанр апокрифических эпизодов из "Дон Кихота", рассказы о том, чего не было, но что вполне могло бы быть, либо изложение имевших место событий, однако, устами иных, чем у Сервантеса, персонажей. Так, о несостоявшемся поединке Дон Кихота со львом мы узнаем в изложении сторожа

львов; узнаем о дальнейшей судьбе Альваро Гарфе, впавшего в нищету и сохранившего лишь экземпляр "Дон Кихота"; становимся свидетелями того, как распоряжается Санчо Панса доставшимся ему от герцогини Вильяэрмоса наследством. Способом "расходящихся кругов" биографий сервантесовских персонажей Асорин в самом деле сокращает дистанцию между романом и читателями, однако оказывается, что душевный контакт меняет масштаб, а большим большим виделось на расстоянии.

Для великого испанского поэта Хуана Рамона Хименеса "Дон Кихот" был безумным буйством свежих побегов слов, бессмертной книгой высоты духа, ритма и наблюдений над жизнью. В лекции "Аристократия и демократия", прочитанной в 1939 году, поэт приписал Дон Кихоту свой собственный эстетический идеал: сплав глубин народного мироощущения и основ аристократической культуры.

В 1919 году обращался к донкихотовской теме великий испанский композитор Мануэль де Фалья. Созданное им кукольное представление, дававшее, с одной стороны, возможность прикоснуться к "Дон Кихоту", а с другой — широко и творчески использовать традиции народного искусства, носило подзаголовок: "Музыкальная и сценическая редакция эпизода приключений благородного рыцаря Дон Кихота Ламанчского, рассказанных Мигелем де Сервантесом". При элементах стилизации, необходимой для раскрытия темы, музыка Фальи полна жизни, а партия ламанчского рыцаря — благородства, в полном соответствии с подзаголовком, особенно контрастным на "марионеточном" фоне.

Социальной метафорой донкихотовская ситуация выступает в поэзии Леона Фелипе, одного из крупнейших испанских поэтов XX века.

Росинант...
Тебя с места не сдвинут ни шпоры,
ни палка,
ни вожжи,
ни хлыст,
ни грубая ругань погонщика.
"Справедливость",
слово "справедливость",
вот он, тот пламенный бич,
который движет тобой.
Господи боже! Справедливость —
неужто она только бич?
Только бич!
Бич в руках у безумца.

Справедливость! Всего только слово,
Которое боги пока еще не понимают.
(Пер. В. Столбова) (137, 88—89).

Таким видится Леону Фелипе актуальный, нетленный смысл сервантесовских образов в стихотворении "Бич". А в стихотворении "Муха" болезнь, которая поразила Дон Кихота, истолковывается как национальный недуг, как напасть, в которой, однако, проявляются особенности испанского национального характера:

Его укусила испанская муха,
муха безумной испанской мечты.
Укусы ее на себе испытали
святая Тереса,
Хуан де лос Риос,
мистики,
пикаро
и конкистадоры.
Муха рискованных странствий.
в которые ринулись все
и откуда никто не вернулся.
Ни разу никто не вернулся.
Бедняга Испания.
(Пер. В. Столбова)

Интерпретация "Дон Кихота" как общественно-политической метафоры непременно должна была

затронуть и периодику. В Испании появились газеты, носившие имя ламанчского рыцаря. Одной из них, издававшейся в период между 1894 и 1904 годами, удалось втянуть в свою орбиту и модернистов, находивших в ту пору общий язык с тяготевшими к этическим проблемам писателями поколения 98-го года. Другая, издававшаяся в 1935 году на каталонском языке в республиканской Испании, предлагала своим читателям следующую программу:

"За мир во всем мире! Одно дело вести пропаганду против войны и другое — строить мир. Основание для издания газеты "Дон Кихот" мы видим в том, чтобы пропагандировать в Испании и во всем мире единственно действенное средство для достижения эффективного мира: чтобы отношение к войне было выражено всем народом. Необходимо, чтобы все нас поняли и все поддержали. Мы должны доказать, что отличаемся от животных, коль скоро у нас есть разум и сердце. Гражданин! Если ты нас не поддержишь, то будешь достоин того, чтобы тебе объявили войну. Покажем же пример всему миру" (156, 452—453).

ГЛАВА X

ПОСЛЕДНИЕ МАРШРУТЫ ЛАМАНЧСКОГО РЫЦАРЯ

Если в XIX веке практически невозможно найти писателя, который остался бы в стороне от всеобщего интереса к "Дон Кихоту", то в XX веке этот интерес не был столь всеобъемлющим. Хотя в отдельных случаях он был не менее глубоким. Тонкие наблюдения о природе романа или особенностях образа Дон Кихота оставили Дарио, Бергсон, Жамм, Йитс, Кафка, Томас Манн, Камю, Карпентьер. На опыт Сервантеса опира-

лись Джойс, Пруст, Фолкнер, Борхес, Грэм Грин и многие другие.

Карпентьер писал, что у Испании за всю ее историю не было лучшего посла, чем Дон Кихот. Согласно Буэро Вальехо, Дон Кихот воплощает неистовый поиск позитивных путей в эпоху упадка. Марк Шагал сравнивал с цирком Дон Кихота, ищущего свой идеал, словно клоун, который выплакался и грезит о земной любви. "Дон Кихот" был чрезвычайно любим Эйнштейном, оказался близок ученому и как кладезь нравственных уроков, и как книга о бунте против общих мест, само собой разумеющихся истин. Вернувшись к литературе и взглянув на "Дон Кихота" сквозь призму романного цикла Пруста, спросим себя, зачем, если не в поисках утраченного времени, отправился в путь ламанчский рыцарь?

Великий никарагуанский поэт Рубен Дарио, сочувствуя испанцам, потерпевшим поражение в войне 1898 года, увидел в Дон Кихоте символ Испании. Тогда же, в 1899 году, был опубликован рассказ "Д. К." об испано-американской войне, освещенной с точки зрения сторонника Испании. В гарнизон, расположенный неподалеку от Сантьяго, приезжает вместе с молодыми новобранцами знаменосец, лет пятидесяти, имени которого никто не знает. Известно лишь, что на его вещах вышита метка "Д. К.". Получив приказ сдаваться в плен, ему последовал весь гарнизон, за исключением странного знаменосца, который, не выпуская из рук знамени, бросился в пропасть. В заключение капеллан читает вслух строки из "Дон Кихота", и всем становится ясно, с кем их свела судьба.

Если рассказ "Д. К." известен лишь специалистам, стихотворение Дарио "Литания господе нашему Дон Кихоту" пользуется заслуженной славой. Это одно из лучших в мировой литературе стихотворений, посвя-

щенных сервантесовскому герою, написанное в 1905 году, к торжествам по случаю трехсотлетней годовщины "Дон Кихота":

Искатель, исполнен высокой тревоги,
герой, освятивший земные дороги
своим неумным стремленьем вперед —
на бой против ясности, прозы, расчета,
нелепых законов и глупости гнета,
обмана и правды, удач и невзгод...
Из рыцарей рыцарь, высоко взнесенный,
князь гордых, пэр пэров, барон непреклонный,
учитель, прими пожеланья мои
здоровья, ведь сколько ты терпишь мучений
от рукоплесканий, от пренебрежений,
от всех воспеваний, от всех поздравлений,
от черни, влюбленной в оковы свои!

Молись за страдальцев, без жизни, без веры,
за нас, чьи мученья не ведают меры,
за тех, в ком огонь упованья потух
по воле пришельцев, чей голос обманчив,
что смехом встречают дух гордой Ла-Манчи,
Испанский высокий и пламенный дух...

<...>

(Пер. А. Старостина) (49, 97).

«Путешествие по морю с "Дон Кихотом"» Томаса Манна — один из самых известных откликов на роман. Сам писатель в письмах времени создания эссе — 1934 года — оценивал его более чем скромно, отзываясь о нем как о "пустяках" и "болтливо-ассоциативной вещице", за которую он принялся, дабы выиграть время и укомплектовать том эссе. Читатели отнеслись к этому эссе иначе и занесли его в золотой фонд литературы о "Дон Кихоте". Думается, впрочем, что дело не в излишней скромности, а совсем в другом. Оценка Манном собственного сочинения была не уничижительной, а как бы жанровой. Он дает понять, что не ставит

перед собой задачи предложить новую интерпретацию образа Дон Кихота, соответствующую духу времени, которую, возможно, от него ждали. Его цель иная (не скромнее, а принципиально иная): поделиться своими мыслями о романе, разрозненными, вневременными, упрямо не складывающимися в стройную и готовую к употреблению концепцию. Некоторые из них прозвучали уже в нашей книге. Своеобразная полемика возникла между Томасом Манном и Хорхе Луисом Борхесом относительно финала "Дон Кихота". Манна он не убедил: "Тут налицо литературное убийство, умерщвление из ревности, хоть ревность эта и свидетельствует о тесной, горделиво отрицаемой связи автора с вечно примечательным созданием его духа — о глубоком чувстве, ничуть не умаляемом тем, что оно находит выражение в шуточных, литературного свойства мерах предосторожности против непрошенных попыток воскресить его героя" (88, 222—223). Борхес в защиту Сервантеса писал, что, хотя кое-кому из писателей и не по нраву пришлось выздоровление Дон Кихота и его смерть не на поле сражения с придуманными им великанами, сама форма романа требовала подобного финала. Сну Алонсо Кихано положен конец возвращением к нему разума; им же положен конец и сну, который охватывает читателя, погружающегося в роман. Вполне естественно, что в этом пробуждении и возвращении к прозаической реальности Дон Кихот нас опережает. Пусть даже и есть в этом финале жестокость и, возможно, Сервантесу было за него стыдно, но они с Дон Кихотом прекрасно поняли и простили друг друга.

Борхес был одним из самых тонких, подлинных и достойных ценителей того "сновидения", имя которому "Дон Кихот". В этой привязанности не только не обошлось без курьезов, но, собственно говоря, сплетением курьезов, неповторимых и художественно полно-

ценных, она и является. Начать хотя бы с того, что впервые испаноязычный писатель познакомился в детстве с романом Сервантеса в английском переводе, и, когда впоследствии он прочел "Дон Кихота" по-испански, его не оставляла мысль, что оригиналом все же был английский перевод.

Поэту и философу "причудливых двусмысленностей" оказались особенно близки причудливые двусмысленности "Дон Кихота": Сервантес оказывается приятелем цирюльника, и тот высказывает суждения о сочинениях придумавшего его человека; сложная игра между автором, переводчиком и рассказчиком; Дон Кихот встречается с людьми, которые читали историю его подвигов, и т. д.

Не удовлетворяясь теми задачами, которые непрерывно возникали на тернистом пути ламанчского рыцаря, Борхес ставит перед ним еще одну в эссе, которое так и называется "Задача": "Представим, что в Толедо находят тетрадь с арабским текстом и палеографы признают его написанным рукою того самого Сиды Ахмета бен-Инхали, к которому Сервантес возвел своего "Дон Кихота". Из текста следует, что герой (как известно, странствующий по дорогам Испании со щитом и мечом и любому бросающий вызов по любому поводу), закончив одну из своих бесчисленных схваток, обнаруживает, что убил человека. На этом фрагмент обрывается; задача состоит в том, чтобы угадать или предположить, как поступит Дон Кихот" (25, 230).

Как бы осуществляя пожелание Сент-Эвремона ("Из всех прочитанных мною книг именно "Дон Кихота" я бы с наибольшим удовольствием сам написал") Борхес создает один из лучших своих рассказов «Пьер Менар, автор "Дон Кихота"». Вспомним также Унамуно, который писал, что лишь ему открылся подлинный душевный облик Рыцаря Печального

Образ, в то время как Сервантесу многое было недоступно. Однако Пьер Менар поставил перед собой совсем иную цель. Он не хотел быть самим Сервантесом, как не хотел быть и самым мудрым, самым осведомленным и самым верным евангелистом Дон Кихота. Еще один путь — стать вторым Мигелем Сервантесом, изучив испанский язык семнадцатого столетия, забыть историю Европы между 1602 и 1918 годами и т. д. — он также отверг как чересчур легкий. А вознамерился он сочинить не второго "Дон Кихота", но именно "Дон Кихота", продолжая при этом быть Пьером Менаром, придя к роману через жизненный опыт Пьера Менара. Подвижнический труд оказался незавершенным: Менару удалось создать лишь две главы целиком и фрагмент еще одной главы "Дон Кихота", слово в слово в формальном отношении совпадающие с сервантесовским текстом. Однако, если в словесном плане текст Сервантеса идентичен тексту Менара, по содержанию второй неизмеримо богаче первого, так как по мысли Борхеса, исторический, духовный и эстетический опыт человека XX века, который пытается "вместить все идеи" и которому, кстати сказать, предшествуют многие поколения читателей "Дон Кихота", бесконечно обогащает роман, написанный некогда испанским писателем.

Предрасположенностью Борхеса к метафизическим играм объясняется частое обращение писателя к мотиву сна и сновидцев, зеркально отражающих друг друга. Он полагал, что живой интерес читателей к проблеме Дон Кихот — читатель "Дон Кихота" обусловлен нашим опасением, что если создания человеческой фантазии могут быть читателями, то мы, в свою очередь, читатели их историй, можем быть кем-то выдуманными. Эта мысль, частая в новеллистике Борхеса, легла в основу стихотворения "Сон Алонсо Кихано":

Приснился сон Сервантесу — Кихано.
Ну а тому приснился Дон Кихот.
Так сон во сне вершил круговорот,
Друг к другу направляя их незванно.
Кихано спит, и происходит встреча:
Лепанто, выстрелы и боль в предплечье.

Фолкнер признавался, что он перечитывает "Дон Кихота" ежегодно. Рыцарь Печального Образа был одним из любимых его героев, который неизменно вызывал у него восхищение своими усилиями, направленными на то, чтобы наш дряхлеющий мир стал лучше. В одном из интервью он согласился, что в некоторых его героях есть нечто от Дон Кихота. Поясняя, в чем же заключается эта близость, он сказал: "Это вечная, печальная и комичная картина — Рыцарь, вышедший защищать человека, а тот не хочет, чтобы его защищали, да и не нуждается в его защите. Но это прекрасное свойство человеческой души. Я надеюсь, что оно останется у человека. Это комично и немного грустно" (141, 320).

Не приходится удивляться, что "Дон Кихот" активно осваивался кинематографистами. Среди многочисленных ранних художественных лент, французских, итальянских, английских, первая из которых датируется 1910 годом, выделяется, пожалуй, лишь датский фильм 1926 года, в котором Дон Кихота и Санчо Пансу сыграли замечательные актеры Шенстром и Мадсен, известные всему миру как Пат и Паташон. Своим предшествующим творчеством Пат и Паташон были внутренне подготовлены к исполнению этих ролей, однако малоудачный сценарий не позволил им раскрыть возможности, скрытые в их комедийном даровании. Преимущества датского фильма перед другими состояли еще и в том, что съемки впервые производились в Испании, в тех самых местах, которые описываются в романе. Фильм немецкого режиссера Г. В. Пабста

привлек к себе внимание исключительно благодаря тому, что роль ламанчского рыцаря сыграл Ф. И. Шаляпин. Эта экранизация была осуществлена в 1933 году во Франции, куда Пабст бежал в том же году от преследования нацистов. Луначарский, откликнувшийся на выход фильма рецензией, счел его в целом очередной неудачной попыткой пересказать "Дон Кихота" языком кино. Даже Шаляпин, с его точки зрения, обременен еще множеством оперных условностей. В его исполнении нет ни пламенного, всепобеждающего энтузиазма, ни всепогревающей доброты, ни обязательного, при новом отношении к герою, огромного обаяния, вытекающего из контраста физической немощи и бушующих полетов духа. Далее Луначарский остановился на такой характерной особенности игры Шаляпина, как оперные, по своей "жанровой" принадлежности, жесты: "Шаляпин, по-видимому, много работал над своим жестом. Жест у него выразительный, пластичный, красивый, но не дон-кихотский: нет жестов уродливых, угловатых, добродушно-мешковатых, неудавшихся, сорвавшихся от старческой немощи и, так сказать, общей "невоенности" бедного гидальго. А ведь играть Дон Кихота значит играть на таких жестах: иначе вы играете не трагикомедию "Дон-Кихот", не трагикомический фильм, а ... оперу" (82, 3).

Приходится сожалеть, что свое намерение создать фильмы о Дон Кихоте не осуществили Альдо Вергано, который предполагал снять в роли ламанчского рыцаря Тото, и Дж. де Сантис, делившийся своими планами с Черкасовым. Коснувшись вопроса о дозировке смешного и трогательного в будущем фильме, де Сантис сказал: "Если зрители в будущем фильме будут слишком много смеяться над действиями и поступками рыцаря, то Дон Кихот должен немедленно остановить действие и обратиться к ним со следующими словами: "Синьоры! Над чем вы смеетесь? Тут, собственно

говоря, ничего смешного нет". И, наоборот, если зрители будут слишком много плакать, то также заявить им: "Друзья мои! Будьте оптимистами. Ведь жизнь все-таки прекрасна!" (143, 41).

Отвлекаясь от экранизаций, надо сказать, что донкихотовская тема проходит в таких фильмах Луиса Бунюэля, как "Симеон-столпник" и "Назарин". Отвлечься от экранизаций действительно стоит, потому что, пожалуй, ближе всех Рыцарю Печального Образа из всех его многочисленных кинематографических и некинематографических двойников, последователей и потомков герой Чарли Чаплина.

Один из киноведов определил смысл образа Чарли как идею скитающей, ищущей, бесприютной, обреченной на комизм человечности. Если не знать, что эта характеристика относится к фильмам Чаплина, можно подумать, что это одно из многочисленных высказываний о "Дон Кихоте". Злоключения Чарли, по мысли Н. П. Снетковой, это своеобразная донкихотская эпопея первой половины XX века (124, 121). В герое Чаплина не может не вызывать симпатию рыцарственность печального маленького человека, учтивого и подчас на удивление смелого, и печаль нелепого рыцаря, понимающего, что он движется против течения и течение — иными словами, безжалостный и бесчеловечный мир — сильнее его. Вместе с тем, подобно Рыцарю Печального Образа, не утрачивая душевного благородства, мужества и доброты, Чарли упоительно смешон. Однако это особый, редкий смех, тот же, что вызывают и приключения ламанчского рыцаря, смех, не замутиченный чувством превосходства смеющегося над осмеиваемым. Так Чаплин помогает нам увидеть не замеченные до него особенности смеха Сервантеса. Как это ни удивительно, но сочетание смешного и трогательного в героях, генетически связанных с Дон Кихотом, — большая редкость. До появления

романтической концепции они были преимущественно смешными, после — стали главным образом трогательными, если не трагичными. В отличие от подавляющего большинства произведений, отдаленно связанных с романом Сервантеса, фильмы о Чарли роднит с "Дон Кихотом" своеобразное сочетание комического и драматического, или, точнее, — своеобразная форма комического, органично вобравшая в себя драматическое начало.

В фильмах Чаплина, как и в "Дон Кихоте", герой искренне желает миру добра, но мир упорно не замечает не только его помыслов и поступков, но и его самого, а если замечает, то грубо издевается над ним и отвергает. Чарли лишен воинственности Дон Кихота, равно как и его пессимистских устремлений и не пытается протаскивать в настоящее отжившие атрибуты прошлого. Ему также, казалось бы, чужд и альтруизм Рыцаря Печального Образа, его стремление восстанавливать попорченную справедливость. Герой Чаплина путешествует по жизни в поисках личного счастья. Однако вспомним, что в поисках покоя и счастья ему то и дело не дает покоя чужое несчастье. В "Мальше" он заботливо ухаживает за подброшенным младенцем, в "Новых временах" он воспитывает оставшуюся сиротой девочку, в "Пилигриме" спасает от грабителя деньги честной семьи, в "Бродяге" избавляет от побоев хозяйки несчастную служанку, в "Огнях большого города" проявляет трогательную заботу о слепой девушке. Объективно его попытки помочь попавшему в беду ближнему (а не "дальнему", как в максималистских планах реального, а не интерпретированного Дон Кихота) оборачиваются самопожертвованием. С неумолимой, и вряд ли случайной, обязательностью принося счастье другим, Чарли тем самым приносит горести и неудачи самому себе. И еще один штрих. При всей своей кажущейся мягкости, герой Чаплина, подоб-

но Дон Кихоту, оказывается несломимым (это не слишком "законное" слово более других ему подходит) в своих нравственных принципах, неспособности к примирению с окружающей действительностью.

По фильмам Чаплина "Дон Кихот", как правило, путешествует инкогнито, но иногда он заявляет о себе во весь голос. Вспомним, например, следующий эпизод. Чарли, сидя в ресторане, смотрит танец апашей. Когда по ходу танца апаш, ревнуя партнершу, начинает таскать ее за волосы, герой, забыв, что это всего лишь танец, бросается на апаша, вступаясь за честь женщины.

Аналогия с порубленными Дон Кихотом куклами-марионетками райка маэсе Педро полная.

ГЛАВА XI

СЛЕД «ДОН КИХОТА»

Нельзя не согласиться с современным уругвайским писателем Хуаном Карлосом Онетти: перед Сервантесом в долгу фактически все романисты последующих эпох; в "Дон Кихота" каждый из них погружался, унося что-то для себя¹⁸. И чаще всего, добавим уже от себя, — модель главного героя.

Давно было замечено, что образы Дон Кихота и Гамлета существенно отличаются от других образов, вошедших в золотой фонд мировой литературы, таких, например, как Фауст или Дон Жуан. Это отличие, по мнению Л. Е. Пинского, заключается в том, что первые дают возможность построить на их основе очередной "сюжет-ситуацию"¹⁹. Однако, как показала история творческого усвоения романа, в чем заключается эта ситуация — вопрос, на который однозначно ответить невозможно. Долгое время не ощущалось, что

образ Дон Кихота в каждом случае был увиден под определенным углом зрения. Многоплановый роман Сервантеса не только давал право, но и "провоцировал" на подобное толкование. Это, с одной стороны, вызвало возражения и неприятие тех или иных версий, а с другой — приводило к тому, что подчас оказывалась незамеченной (если только автор сам не писал об этом) генетическая связь, существующая между Дон Кихотом и героями романов, подхватывающих в той или иной мере сервантесовский замысел.

В донкихотовскую ситуацию, в понимании Пинского, не укладываются слишком многие из известнейших романов, герои которых тем не менее восходят к ламанчскому рыцарю. Это и "сумасбродный пастух" Сореля, и Абраам Адамс Филдинга, и голландский губернатор Питер Твердоголовый, героикомический персонаж из "Истории Нью-Йорка" Вашингтона Ирвинга, и Пиквик Диккенса, и Чичиков Гоголя, и Тартарен из Тараскона Доде, и мадам Бовари Флобера. И что общего, с другой стороны, между всецело отдающимся игре Томом Сойером и простаком Буваром, Хуаном из "Алой зари" Пио Барохи — Дон Кихотом анархизма и донкихотовским идеализмом "милого Мансо" Гальдоса, эксцентрическими чудаками Филдинга, Смоллетта и Стерна и любимыми героями Лескова? Что общего между Мюнхгаузеном, фантазером и вралем, воображение которого, не знающее преград и чувства меры, делает его героем фантастических приключений, и Уленшпигелем Ш. де Костера, "великим гезом", "гражданином человечества", "духом Фландрии", защитником поправленных прав своего народа; героем Ж. Верна Паганелем, чудаком-ученым, до самозабвения влюбленным в науку и трогательно привязанным к окружающим его людям, и Сирано де Бержераком Э. Ростана, поэтом, остроловом и дуэлянтом, в одиночку противостоящим подлому и пошлому миру? Естественно, что

подчас несовместимы значение образа Дон Кихота как прототипа тех или иных образов мировой литературы и вклад того или иного автора в дальнейшую разработку сервантесовского образа. Для многих из этих писателей соотношенность их героев с Рыцарем Печального Образа была на периферии замысла и не несла в нем существенной нагрузки, для других она имела значение лишь в начале работы или же, наоборот, выдвигалась на первый план при ее завершении.

При всем многообразии творческих разработок сервантесовского замысла, различных "приближений", почти все образы, генетически восходящие к образу ламанчского рыцаря, так или иначе тяготеют к трем его граням. Их можно условно обозначить как линии *Дон Кихота Ламанчского* (отсутствие такта действительности), *Рыцаря Печального Образа* (высокое начало самопожертвования) и *Алонсо Кихано Доброго* (положительно прекрасный человек).

Первая из этих ипостасей, самая ранняя и к середине XIX столетия почти сошедшая на нет, нашла отражение в многочисленных романах и драматических переделках XVII—XVIII веков. В какой-то мере эта развенчивающая тенденция, сочетающаяся с комической стихией повествования, восходит к подложному "Дон Кихоту" Авельянеды. Мексиканский писатель Фернандес де Лисарди в романе "Кихотита и ее кузина" следующим образом характеризует свою героиню, донкихотство которой проявлялось в матримониальном прожектерстве: "Дон Кихот был сумасшедшим, и донья Помпоса тоже сумасшедшая. У Дон Кихота были периоды возвращения рассудка, во время которых он, не касаясь рыцарства, рассуждал самым восхитительным образом. Донье Помпосе они также ведомы, когда беседа с ней доставляет удовольствие; однако она теряет рассудок, стоит ей коснуться тем любви и красоты. Химера, которой подчинен рассудок Дон

Кихота — уверенность в том, что он рожден, дабы возродить странствующее рыцарство; сознание доньи Помпосы захвачено мыслью, что она самая прекрасная и совершенная дама на земле <...> У Дон Кихота была его воображаемая дама, которую он почитал принцессой; в голове у доньи Помпосы уже создан образ возлюбленного, достойного ее милостей, который окажется посланцем или генералом" (157, 119—120).

Тип Дон Кихота, помешавшегося на всем великом, хранящего в душе идеал героизма, однако "напыщенного, изнеженного, ожиревшего, недостойного своей мечты", Дон Кихота в обличье Санчо, был создан А. Доде в цикле романов о Тартарене из Тараскона. На основе типических черт провансальского национального характера и в то же время главных героев романа Сервантеса Доде удивительно удался образ, сочетающий веселость и изнеженность, рыцарские порывы и тщеславие, наивность и пустозвонство, доброжелательность и фантазерство.

В какой-то мере повторением ситуаций и коллизий "Дон Кихота" является роман Флобера "Мадам Бовари". Героиня, начитавшаяся модных чувствительных романов, пытается строить жизнь по их образцу и заходит в тупик в своем упорном нежелании видеть мир таким, каков он есть. При этом, хотя именно разочарованность героини в "провинциальной жизни" возвышает ее над окружением, в своем эгоизме она неизмеримо ниже Дон Кихота, одной из доминант образа которого является "высокое начало самопожертвования".

Линия Рыцаря Печального Образа, которая наиболее ярко представлена многими романами XIX века, непосредственно связана с философско-психологической и публицистической традициями интерпретации сервантесовского образа. Кстати сказать, честь открытия традиции "переакцентуаций" романа Сервантеса,

основывающихся на отрыве произведения от его автора, также принадлежит автору "Лже-Кихота". И в этом смысле он оказался предшественником Гейне, Тургенева и Унамуно. Персонажи, развивающие героическое начало в сервантесовском образе, как правило, считают своим долгом совершение добрых дел и отмечены печатью жертвенности. Нередко, как бы оправдывая "печальную" сторону образа, они несчастны в своих идеалах и незадачливы в своих стремлениях и начинаниях.

В самом тексте "Моби Дика" "Дон Кихот" охарактеризован как "чеканные листы чистейшего золота". Одна из оригинальнейших возможностей дальнейшего развития сервантесовского образа проявилась в капитане Ахаве, в пристальном, бесстрашном, вперед направленном взоре которого была "бездна негибавшей твердости и непреодолимой, упрямой целеустремленности". Можно предположить, что Ахаву, неуклонно стремящегося к своей цели, которую он ясно видит своим внутренним взором, не обращая внимания на окружающий мир, ожидает, по мысли автора, крах, потому что он в своем благородном порыве преследовал Зло, которое являлось лишь порождением его сознания. Итак, в образе, созданном фантазией Сервантеса, американский писатель акцентирует его фанатизм, его стремление к намеченной цели, к уничтожению мирового Зла, понятого совершенно умозрительно.

Как было замечено, в романах "Приключения Тома Сойера" и "Приключения Гекльберри Финна" Марка Твена школа Сервантеса сказалась в том, что писатель, в особенности при создании образа Тома, сумел сделать юмор средством поэтизации жизни. Не менее важно, что сквозь призму образа Тома Сойера можно увидеть то, что прошло ранее незамеченным в сервантесовском персонаже. У Дон Кихота тоже в какой-то мере психология ребенка. Согласно А. Серрано-

Плахе, сделав своего героя ребенком, Марк Твен интуитивно "исправил" Сервантеса, устранив ту "нестественность" романа испанского писателя, которая для него, как реалиста нового этапа развития литературы, служила помехой²⁰. При этом соотносительность не исчезла. Вспомним эпизод игры в "разбойников". Там, где отдающийся игре Том увидел "целый караван богатых арабов и испанских купцов, с двумя сотнями слонов, шестью сотнями верблюдов и тысячей вьючных мулов, нагруженных алмазами", Гек, подобно Санчо, к своему огорчению, ничего не увидел. И тут Том обратился к авторитету Дон Кихота: "Если бы ты хоть что-нибудь знал, хоть прочел бы книжку, которая называется "Дон Кихот", тогда бы не спрашивал. Тут, говорит, все дело в колдовстве. А на самом деле там были сотни солдат, и слоны, и сокровища, и все прочее, только у нас оказались враги — чародеи, как Том их назвал, — и все это они превратили в воскресную школу нам назло" (131, 211). Тем, чем для героя Сервантеса был рыцарский роман, для Тома Сойера является роман приключенческий. Как и его литературный предшественник, Том, при всей чистоте своих побуждений и идеалов, самые благородные из своих поступков совершает в значительной мере "приключений ради". Подобное сочетание мотивов, вполне оправданное возрастом героя, заметное уже в "Приключениях Тома Сойера", особенно отчетливо проступает во всей истории с побегом Джима, и прежде всего в последних главах "Приключений Гекльберри Финна".

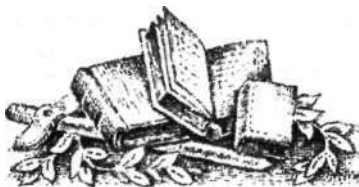
Дон Кихот был добрым не потому, что был рыцарем, а рыцарем он был потому, что был добрым. Это соображение нередко приходило в голову читателям романа Сервантеса. Мысль, что Алонсо Кихано Добрый живет внутри Дон Кихота, стала одним из лейтмотивов книги Унамуно "Житие Дон Кихота и Санчо". Не оставила она равнодушными и романистов. Иная возмож-

ность для развития образа, заложенная в Алонсо Кихано Добром, не сошедшем с ума от чтения рыцарских романов, раскрывается в образе пастора Абраама Адамса, старого чудака, воодушевленного высокими идеалами гуманизма, за которые ему приходится терпеть не меньше невзгод, чем Дон Кихоту. Филдинг писал о своем герое, что он задуман как образец совершенной простоты и что доброта его сердца, расположив к нему всех хороших людей, оправдывает его творца. Стерн, знакомя читателей с Йориком, внушает им высокое представление о деликатности и благородстве чувств почтенного священнослужителя, которые можно поставить наравне с самыми благородными душевными качествами бесподобного ламанчского рыцаря.

Неоднократно проводилась параллель между героем Сервантеса и Пиквиком Ч. Диккенса. По закону, сформулированному впоследствии Достоевским, создавшим образ князя Мышкина, Пиквик (как и пастор Адамс) прекрасен, потому что смешон. Диккенс заставил своего героя пройти тот же путь внутреннего развития, который прошел, по воле своего творца, Дон Кихот: по мере того как разворачивались события, в характере его произошла "решительная перемена", и он стал добрее и разумнее. Не случайно в конце отведенных ему романом приключений Пиквик, подобно герою Сервантеса, почти перефразировав его, мог сказать: "Если я мало сделал добра, то смело думаю, что зла я причинил еще меньше". Однако конец фразы: "...и все мои приключения послужат источником занимательных и приятных воспоминаний на склоне моей жизни" — отчетливо показывает дистанцию между героями. Наиболее яркое воплощение линия Алонсо Кихано Доброго нашла, несомненно, в "Идиоте" Достоевского.

Любая соотнесенность героев мировой литературы с Дон Кихотом может вызывать сомнения и возражения прежде всего потому, что сервантесовский образ — диалектичный, многоплановый, многомерный, а все эти герои развивают какую-либо одну его грань. Сумасшедший, чудаки, консерватор, борец за свои идеалы, фантазер, фанатик, гуманист. Однако это несоответствие не смущало писателей, исходивших из убеждения, что образ, созданный фантазией Сервантеса, должен постоянно возрождаться, ибо "это вечный тип, *никогда и ни при каких условиях* не умирающий". Так, по мысли И. А. Гончарова, живая литература не выполняет своего долга, если не прослеживает дальнейшего развития художественных типов, созданных предшествующими литературами, и не отражает в новых произведениях новый период истории. Писатели новых поколений должны обновлять в своих творениях эти вечные типы, воссоздавать в новых образцах "основные черты нравов и вообще людской природы, облекая их в новую плоть и кровь в духе своего времени" (45, 11).





ЧАСТЬ III
**РУССКИЕ
ДОН КИХОТЫ**

ГЛАВА I

**РЫЦАРЬ ГОРЕСТНОЙ ФИГУРЫ
И ШЕВАЛЬЕРЫ ЭРРАНТЫ**

С редким единодушием испанские литераторы и литературоведы признают, что именно в России (и в этом смысле только Англия может составить ей конкуренцию) "Дон Кихот" нашел своих наиболее горячих почитателей, наиболее глубоких истолкователей, наиболее пришелся "ко двору". По словам Мигеля де Унамуно, "бедный ламанчский рыцарь, восстав из гроба, в который его положил Сервантес, обошел весь мир, будучи радостно встречен и понят во многих его уголках, прежде всего в Англии и России..." (170, 660). "Не нужно быть знатоком русской литературы, — утверждает современный исследователь, — чтобы без труда заметить, насколько сильна в русском народе тяга к мифу о Дон Кихоте и к роману, его породившему" (166, 138). Ему вторит другой его соотечественник и коллега: "Знакомясь с русской литературой и, прежде всего, с грандиозным русским романом

XIX века, трудно уклониться от вопроса о влиянии, которое имел на нее величайший из испанских романистов" (165, 22). Были попытки раскрыть причины особой популярности "Дон Кихота" в России, а также охарактеризовать национальное своеобразие этого восприятия. Одни полагали, что основная среди этих причин — несомненная близость, существующая между русским и испанским национальными характерами, такие черты, общие для обоих, как поиск Абсолюта, и в порывах духа, и в привязанности к земле, осознание своей мессианской роли в Европе, и т. д. С точки зрения других, восприятие "Дон Кихота" в России — это "синтез аскетизма и страсти"; роман Сервантеса стал в этой столь далекой от Испании стране трагическим символом, как нельзя лучше выражающим переломную, конца XIX — начала XX века, эпоху²¹. На все эти вопросы даст ответ лишь сама русская литература²².

В том, что до России "Дон Кихот" добрался с некоторым опозданием, удивляться не приходится. И дорога была дальняя, и в развлекательной литературе (а именно в этом качестве роман и воспринимался в XVII веке) древнерусские книжники особой надобности не испытывали. И все же уже в XVII столетии роман попадал в Москву, правда, оседая в библиотеках иностранцев. Так, "Дон Кихота" в английском переводе выписал себе через купцов Патрик Гордон, шотландец, облеченный доверием Петра I, умерший в Москве в 1699 году²³. Да и русские люди в петровскую эпоху имели некоторое представление о романе Сервантеса. Среди "Рассказов Нартова о Петре Великом" находим следующий: "Государь, отъезжая к Дюрнкирхену и увидя великое множество ветряных мельниц, рассмеявшись, Павлу Ивановичу Ягужинскому сказал: "То-тобы для Дон-Кишотов было здесь работы!" (86, 87).

Одно из первых печатных упоминаний "Дон Кихота" («держится в переводном сочинении "Рассуждения о оказательствах к миру", изданном в 1720 году. Фраза: "Я бы в отчаяньи был видеть между моими одноземцами воскресенных известных кавалеров круглого стола, и оное дон-кисхотизмо, по которому люди побуждаемы были, дабы по всему свету ездить..." — снабжена следующим любопытным примечанием русского переводчика, не слишком уверенного в эрудиции своих читателей: "В книге, называемой Донкисхот, описано фабульное житие гишпанского кавалера, Донкисхот называемого, который будто, ездя по всему свету, многие смеху достойные и фантастические дела делал и за всякого человека, которого он обижен быть почитал, вступался и один воевал. О нем же в той же книге описано, что он с ветряными мельницами, почитая оные за великих богатырей, дирался. И кавалеры круглого стола называются те, которые тому Донкисхоту подобные безумные дела делают". Далее поясняется, кто такие "заблудящие кавалеры": "...шевальеры эрранты или заблудящие кавалеры называются все те, которые, ездя по всему свету, без всякого рассуждения в чужие дела вмешиваются и храбрость свою показывают" (105, 488—489).

"Дон Кихот" был в библиотеке Ломоносова. Сведения о романе использовали в литературной полемике В. К. Тредиаковский и А. П. Сумароков. Тредиаковский в "Разговоре между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи" (1747) устами "россиянина" проповедует: "...разговору должно быть натуральну, а именно такому, какой был, при всех удивительных похождениях, между скитающимся рыцарем Донкишотом и стремянным его Саншею Пансою. И потому неприятно им <читателям> будет, что нет в нашем разговоре ни единые епистолии,

сочиненный прекрасным слогом и к отданию надлежащий Дулцинее дю Гобосо".

В сходном с Монтескье ключе, парадоксальном по форме, однако абсолютно естественном для эпохи, трактует роман Сервантеса Сумароков, выделяя его из лавины обрушившейся на Россию беллетристики. Поскольку чтение развлекательных западноевропейских романов истолковывается им как "погубление времени", а "Донкишот — сатира на романы", то в этом и состоит его достоинство, наряду с весьма малым числом "достойных" произведений этого жанра.

Всем памятна та сцена в "Путешествии из Петербурга в Москву" А. Н. Радищева, в которой одно из дорожных происшествий сравнивается со сражением ламанчского рыцаря со стадом баранов, принятым им за вражескую армию: "Колесница его превосходительства закрыта была непроницаемым облаком от взоров ожидающих его, аки громовой тучи, ямщиков. Дон Кишот, конечно, нечто чудесное тут бы увидел: ибо несущееся пыльное облако под знатною его превосходительства особою, вдруг остановись, разверзлося, и он предстал нам от пыли серовиден, отродию черных подобным" (гл. "Завидово"). Впрочем, из этого сугубо живописного описания остается неясным, чем был "Дон Кихот" для русского писателя. Однако в других радищевских произведениях, "Житии Федора Васильевича Ушакова", "Бове", просветительский пафос его трактовки романа вполне очевиден. В первом из них Радищев следующим образом характеризует грубого надзирателя российских юношей, учившихся в Лейпциге: "До того времени не ведали мы, что гофмейстер наш за похвалу себе вменял прослыть богатырем, и если ему не было случая на подвиги, с Бовою равные, то были удальства другого рода, достойные помещения в Дон Кишотовых странствованиях". Строки из поэмы "Бова" также не оставляют сомнения в том, что и в

образе ламанчского рыцаря, и в романе в целом Радищев прежде всего отметил его развенчивающую, антифеодальную грань:

Были рыцари не хуже
Славна в свете Дон Кишота.
В рог охотничей, в валторну
Всем трубили громко в уши:
"Дульцинея Тобозийска
Всех прекраснее на свете" (112, 43).

В целом отрицательным героем Дон Кихот был, по-видимому, и для И. А. Крылова, хотя тот и отметил благородство его идеалов. В XVI письме "Почты духов" он уподобляет ламанчскому рыцарю героя трагедии Я. Б. Княжнина "Рослав": "Главный герой сей трагедии был некоторой островский Дон Кишот (это один роман гишпанский, стоящий любопытства; я тебе его пришлю. Впрочем, ты, путешествуя по разным странам, может быть, видел многих и знатных Дон Кишотов). Он был вдруг: философ, гордец и плакса..." В другом письме, XXXII, упомянут "нововыезжий Дон Кишот", который "воспевал себе сам похвалы с таким восхитительным красноречием, что все удивлялись его бесстыдству".

"Пасторальное" звучание басни И. И. Дмитриева "Дон Кишот" не имеет ничего общего с сентименталистским переосмыслением донкихотства, речь о котором пойдет ниже. Следуя подсказке Сервантеса, Дмитриев перевел Дон Кихота из рыцарей в пастухи, заставил его рассыпать свое стадо на поля по первому морозу, воспевать зимой "весенню розу" и петь эклогу перед коровницей Аглаей, за что и был бит ее мужем. После этого герой

Чрез поле рысаком во весь пустился дух,
И с этой стал поры ни витязь, ни пастух;
Но просто дворянин без глаза.

Мораль басни:

Ах, часто и в себе я это замечал,
Что глупости бежа, в другую попадал (104, 257).

Донкихотство, таким образом, истолковывается как глупость, блажь, достойные наказания сумасбродства.

Русская проза конца XVIII века, по-видимому, не менее активно, чем проза середины XIX, осваивала сервантесовский опыт, хотя и в иных формах и на ином уровне собственных потенций. Санчо Панса послужил одним из прототипов оруженосца Простая в "Вечерних часах, или Древних сказках славян древлянских" В. А. Левшина. Сочетание трусости, чревоугодия, хитрости и остроумия в образе Простая со всей определенностью показывает, что оруженосец Рыцаря Печального Образа привлек внимание русского писателя. Сам факт знакомства Левшина с сервантесовским замыслом, хотя бы в отношении основных особенностей образа Санчо, не может вызывать сомнений. Им был осуществлен перевод комической оперы А.-А.-А. Пуансине на музыку Ф.-А.-Д. Филидора "Санхо Панса губернатором в острове Баратарии", которая в 1785 году была представлена в Москве.

Не без воздействия "Дон Кихота" у Екатерины II возникла идея "Сказки о горе-богатыре Косометовиче" (и написанной на ее основе комической оперы), призванной ослабить шведского короля Густава III, замышлявшего войну с Россией. Подобно вехам, ассоциации с "Дон Кихотом" закладываются в текст методично и последовательно. Горе-богатырь Косометович решает стать странствующим рыцарем, исходя из следующих умозаключений: "Молчите, братцы, я ныне много наслышался от сказальщиков о рыцарских и богатырских делах, я сам хочу таковые же предпринять.

(Поэт.)

Геройством надуваясь,
И славою прельщаясь,

Лоб спрячу под шишак,
Надену рыцарски доспехи,
И сильной мой кулак
В бою доставит мне успехи.
Для богатырских дел
Я много думал и потел;
Хотя же стал я храбр недавно,
Но будет имя славно.
Пойду я бодр теперь и горд.
На вест, на зюйд, на ост и норд

(61, 486)

Выбор героем коня и доспехов при всем своеобразии деталей представляет собой лишь вариацию донкихотовских хлопот: "...наконец выбрал себе какую-то Мезенскую клячку не пригожую с худою и сказал, что ему иной не нужно, а сия будет его конь богатырский"; «Кривомозг, видя, что горе-богатырь переломал всю сбрую богатырскую и что со всем тем она ему еще не по силе и по нраву, отвел его в сторону и сказал ему: „О чем, сударь, ты так много заботишься, вить дело твое в том, чтобы доспехи казисты были; послушай мой совет, дай нам волю, мы сделаем тебе для легкости латы из картузной бумаги и выкрасим железным цветом, а вместо шишака со ржавчинами сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных цветов, и ты будешь и казист и великолепен"». Единственный "подвиг" горе-богатыря состоял в том, что однорукий старик, "имея только в руках ухват", поколотил Косометовича и двух его слуг, конюшего Кривомозга и щитоносца Торопа.

Характер усвоения Левшиным и Екатериной II "Дон Кихота" весьма различен. Если Простай Левшина наделен привлекательными чертами, делающими близость с сервантесовским образом весьма ощутимой при всех фабульных отличиях, то карикатурность героя сказки Екатерины II, начисто лишённого благородных устремлений Рыцаря Печального Образа, при всем

формальном и схематичном сходстве, скорее напоминает фарсовость "Интермедии о романсах".

Концом XVIII века датируется любопытное произведение, до недавнего времени остававшееся не опубликованным, "Анисимыч, Нового рода Дон-Кишот. Истинная быль с прибавочкою и с прикрасочкою, или Превращение раскольника в ромонического любовника, видавшего на яву чертей. Росиское сочинение 1793 года" ²⁴. На первый взгляд соотнесенность Анисимыча с сервантесовским героем представляется неоправданной и необъяснимой. Между тем для нее имеются все основания. Надо лишь не упускать из виду, что образ Дон Кихота в отличие от других образов, вошедших в золотой фонд мировой литературы, таких, как Фауст или Дон Жуан, значительно реже воссоздавался во всей полноте реалий, со всеми своими сюжетными, пространственно-временными, а не только мировоззренческими атрибутами. С другой стороны, не стоит забывать, что для XVIII века Дон Кихот — прежде всего отрицательный герой. Нетрудно заметить, что в таком случае выполняет функцию увлечения рыцарскими бреднями. Анисимыч, превращающийся из раскольника в "ромонического любовника", почитается Дон Кихотом по причине своего "глупого суеверия и дурачеств". Прощаясь с читателями, автор пишет: "Вот тебе, любезный читатель, изображения глупаго суеверия и злобнаго лицемерия, употребляющаго наисветейшия вещи к закрытию своих злостей, и корыстолюбия, и сластолюбия, и также пример безсовесных шелунов, разоривших человека и доведших до безумия и до нищеты". С ламанчским рыцарем героя роднят также доверчивость ("Всеуму верующий мой Анисимыч"), склонность к авантюрам и чрезвычайная подвижность. Эти качества приводят героя русской повести ко все новым дурачествам и сумасбродствам (так и называются отдельные главы),

к тому, что он был всеми одурачен и осмеян. Впрочем, в отличие от Рыцаря Печального Образа, "новый Дон-Кишот" в конце концов не только излечивается от дурачеств и заблуждений, но и выгодно женится: "На денги купил он лавки и постоялой двор и с них получал наем, и умер, надурачась довольно на свете, в глубокой старости". Подобный рачительно-благодушный финал вполне соответствует концовке "Дон Кихота" в переводе Н. Осипова, изданном за два года до создания "Анисимыча".

Не только в XVIII, но и XIX веке многие русские литераторы знакомились с "Дон Кихотом" в переводах на западноевропейские языки, главным образом французский, а кое-кто и в оригинале. Нет ничего удивительного в том, что нередко предпочтение давалось французским переводам-посредникам перед теми русскими версиями, которые с этих переводов-посредников были сделаны. Так, А. Н. Муравьев в письме к брату от 21 марта 1817 года (когда существовало уже три перевода "Дон Кихота" на русский язык), советуя читать античных авторов, уподобляет это чтение всем памятным чудодейственным бальзаму Фьерабраса, оставляя при нем его "французский" ярлык: "Я желал бы тебе заняться чтением жизни славных мужей, ты не поверишь, какое волшебное они над страждущими производят волшебство. — Книгу сию уподобить можно: *beaute de fier-à-bras* Рыцаря Донкишота, излечающему все возможные болезни..." (77, 256).

И все же на рубеже XVIII—XIX веков "Дон Кихот" был одной из тех книг, которые в каждой деревенской библиотеке уже находились, причем как по-французски, так и в русских переводах (51, 26). В XVIII столетии роман Сервантеса, хотя в очень несовершенных и "куцых" по количеству глав переводах, выходил дважды. Первое издание, "История о славном Ла-Манхском рыцаре Дон-Кишоте", относится к

1769 году. Ее автором был Игнатий Антонович Тейльс, преподаватель немецкого языка, а позднее секретарь совета Сухопутного шляхетного корпуса, литератор и переводчик из круга Н. И. Новикова. Перевод сделан с переработки, принадлежащей перу Фийо де Сен-Мартена, и отличается, естественно, всеми ее особенностями. При этом доведен он лишь до XXVII главы. Как и в другой русской версии, выполненной в XVIII веке, в переводе Тейльса очевидна тенденция к снижению и образа Дон Кихота, и образа Санчо. Рыцарь Печального Образа, не поддающийся очарованию Мариторнес, именуется "подлипалой"; все новые идеи ему подсказывает "плодовитая его глупость". Снижение образа Санчо осуществляется в значительной мере за счет огрубления языка героя: "Поэтому, — сказал Санхо, — если бы я был король по какому-нибудь чуду из тех, которые вы производить умеете, то и Анна толстомясая, наша скотница, была бы, по крайней мере, королева, а дети наши королевичи? <...> Признаться но истине, барин, я таки в том несколько сомневаюсь, — подхватил Санхо, — и то скажу, что короны, хотя бы с неба валились, то бы ни одна не пришла хозяйке моей по голове: правду матку сказать, она трех денег не стоит, как же ей быть королевой?" (4, 75).

И все же в переводе Тейльса немало языковых и стилистических "попаданий". Подчас это адекватно переданный высокий слой лексики, свойственный речам Дон Кихота ("Чуть только пресветлый Аполлон начинал позлащенные локоны белых власов своих распускать по поверхности земного круга и птички приятным своим согласиём стали вещать приход прекрасной л сияющей Авроры, которая, оставляя ложе ревнивого своего супруга, показывалась смертным на своде ла-Манхского горизонта, как славный Дон Кихот, враг непристойного покоя и неги, садится на беспримерного коня своего, Рыжака, и вступает в древнее

и славное поле Монтельское..." (4, 12)) либо эквивалентно переданный комизм описаний, пронизанных естественной, разговорной интонацией ("Мариторне доставалось от того очень ловко, и она, лихась наконец терпенья и не помышляя уже более, в каком состоянии находилась, положила ему за то отплатить; начала его по брюху и по роже так взваривать, что он совсем проснулся, и, видя такую почоску, не зная притом, за какую благодать, пооправился и поймал Мариторну по-свойски так, что между ими сделалась самая забавная сшибочка, каковой еще нигде не бывало" (4, 28)).

Следующий перевод осуществлен в 1791 году Николаем Осиповым. Назывался он "Неслыханный чудодей, или Необычайные и удивительнейшие подвиги и приключения храброго и знаменитого рыцаря Дон Кишота". Он выполнен на основе французского перевода-переделки 1746 года. Принципиальное отличие последнего от перевода Флориана, к которому чуть позже обратился Жуковский, состояло в том, что если во втором довольно много сокращений и пропусков, то в первом еще более существенную роль играют произвольные вставки. В версии Осипова оказался возможным следующий пассаж — немыслимое в романе Сервантеса поругание Дульсинеи, оставленное Дон Кихотом безнаказанным: "Тьфу пропасть! — вскричал Санхо; дело видно не на шутку. Вот то-то настоящая принцесса, а не прежняя ваша Тобосская мерзавка, для которой хотели вы принудить меня дать себе влупить три тысячи шестьсот ударов плетью. Вот за такую принцессу не жаль хоть и удавиться. — Оставим теперь прежние наши дурачества, — сказал Дон Кишот, — и станем их вспоминать единственно для нашего обличения" (5, 263).

Перевод Осипова "обогащен" не только введением грубофарсовых сцен с Санчо Пансой (чего стоит, на-

пример, эпизод, в котором пьяный Санчо за несколько "алтын денег" подставляет обычное для подобных сцен место под выстрел бекасиной дробью), но, что особенно важно, Дон Кихота в нем вылечивают от сумасшествия с помощью некоего "потребного для излечения от сумасбродства лекарства". Роман у Осипова кончается так, как он должен был бы кончиться, если бы замысел его действительно состоял лишь в осмеянии рыцарских романов (с присовокуплением стремления покончить с современными авантюрными романами). Оскудение замысла приводит к тому, что выздоровевший Дон Кихот, объясняя свое стремление вернуться домой, обещает, что будет "пещись" об умножении и сохранении своего имения, которое за время его отсутствия "довольно поистощилось". В целом же перевод Осипова вполне отвечал просветительской традиции интерпретации романа и свою роль в какой-то мере, видимо, выполнил. Однако в это же время складывалось новое представление о "Дон Кихоте".

Рубеж XVIII—XIX веков отмечен первыми попытками философско-психологического истолкования романа Сервантеса.

Из постоянного ощущения разрыва идеала и реальности в собственной жизни возникает тема мечтателя Дон Кихота у М. Н. Муравьева. В письмах к сестре, Ф. Н. Луниной, он отождествляет себя с Дон Кихотом, называет себя "странствующим рыцарем". Сам факт отождествления в высшей степени симптоматичен. Он показывает, что пародийный, сатирический аспект отступает на второй план.

С новым, сентименталистским, Дон Кихотом мы встречаемся в стихотворении К. Н. Батюшкова "Ответ Тургеневу" (1812):

Сей новый Дон-Кишот
Проводит век с мечтами:
С химерами живет.

Беседует с духами.
С задумчивой луной,
И мир смешит собой!

С предельной ясностью новое прочтение выразил Карамзин в письме 1793 года к И. И. Дмитриеву: "Назови меня Дон-Кишотом; но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинею так страстно, как я люблю — человечество!". А "бедному поэту" Карамзин советует:

Или, подобно Дон Кишоту,
Имея к рыцарству охоту,
В шишак и панцырь нарядись,
На борзого коня садись,
Ищи опасных приключений,
Волшебных замков и сражений,
Чтоб добрым принцам помогать,
Принцесс от уз освобождать.

В "Рыцаре нашего времени", написанном в 1803 году, мы находим более развернутое и глубокое истолкование сервантесовского образа. Герой Карамзина соотносится с Дон Кихотом на том основании, что любовь к чтению, при впечатлительности натуры, породила в нем "донкишотство воображения": "Леон на десятом году от рождения мог уже часа по два играть воображением и строить замки на воздухе. Опасности и героическая дружба были любимой его мечтой. Достоинно примечания то, что он в опасности всегда воображал себя избавителем, а не избавленным: знак гордого, славолюбивого сердца! Герой наш мысленно летел во мраке ночи на крик путешественника, умерщвляемого разбойниками; или брал штурмом высокую башню, где страдал в цепях друг его. Такое донкишотство воображения заранее определяло нравственный характер Леоновой жизни. Вы, без сомнения, не мечтали так в своем детстве, спокойные флегматики, которые не живете, а дремлете в свете и плачете от одной зевоты! И вы, благоразумные эгоисты, которые

не привязываетесь к людям, а только с осторожностью за них *держитесь*, пока связь для вас полезна, и свободно отводите руку, как скоро они могут чем-нибудь вас потревожить!" (69, 599).

ГЛАВА II

«БЕЗУПРЕЧЕН В ОТНОШЕНИИ СЛОГА...»

Когда в 1860 году И. С. Тургенев утверждал, что в распоряжении русского читателя нет хорошего перевода "Дон Кихота", он был одновременно и прав и не прав.

Приходится сожалеть, что эту миссию не взял на себя сам Тургенев, неоднократно намеревавшийся приняться за перевод "Дон Кихота", Островский, прекрасно воссоздавший на русской почве интермедии Сервантеса и мечтавший перевести некоторые главы из "Дон Кихота", или Достоевский, перу которого принадлежит сцена из "Дон Кихота", блестяще воспроизводящая писательскую манеру Сервантеса. Это мнение могло быть оспорено только версией Жуковского, однако Тургенев, по-видимому, попросту не принимал ее во внимание, как не отвечающую понятию "перевод" и не сохраняющую как раз те особенности романа Сервантеса, которые были необходимы русской прозе середины XIX века.

Между тем этот перевод, несомненно, имел громадное значение для русской прозы первой четверти века.

Жуковский принимается за перевод в 1803 году. Уже в 1804 году выходит первый том, а в 1806 году были изданы все шесть гомиков этого перевода. Что же заставило писателя взяться за эту работу? Вряд ли полностью соответствует действительности

объяснение, предлагаемое П. Загариным. По его мнению, Жуковский взялся за перевод по заказу Платона Петровича Бекетова, имевшего свою превосходную типографию. А в примечании к статье, напечатанной в 1821 году в "Сыне отечества", автор которой упрекал Жуковского за то, что тот не переводил с испанского, переводчик статьи, в оправдание русского писателя, пишет: "Жуковский переводил Дон-Кихота в молодости своей единственно для приятною препровождения времени". Этих объяснений, по-видимому, недостаточно. Наверное, решающее значение имело новое представление о романе Сервантеса и особенно о его главном герое, которое в это время только начинало складываться и которое было созвучно идеалам молодого Жуковского. Оно сменило просветительский взгляд на роман Сервантеса, как на смешную книгу о некоем сумасброде, взгляд, согласно которому Дон Кихот — антигерой. Эпиграфом к переводу Жуковского могла бы послужить фраза: "Если любить добродетель есть безумство, то признаюсь, я безумец", переведенная им из Флориана и отсутствующая у Сервантеса. Начиналась эпоха философско-психологического истолкования "Дон Кихота"; Жуковский в своем переводе, несомненно, стоит у ее истоков. Очевидно, что в понимании Жуковского Дон Кихот — это личность добродетельная и героическая.

В этом смысле роман Сервантеса мог и должен был заинтересовать Жуковского, особенно же в версии Флориана, в которой роман и образ главного героя были несколько переосмыслены именно в этом ключе. Жуковский обнаружил в "Дон Кихоте" многое из того, что отвечало его литературным пристрастиям и устремлениям и что привлекало внимание его современников, все те элементы, которые были либо недавно введены в русскую литературу, либо только в нее входили, однако в разрозненном виде, а в романе Сервантеса при-

существовали в сочетании, синтезе и единстве: 1) сложное прозаическое повествовательное полотно, состоящее из разнородных элементов; 2) нередко идиллическая атмосфера, мастерски обрисованная Флорианом и им значительно усиленная; 3) гениальный образ человека из народа, "поселянина", отличный от нередко блеклых, одномерных изображений его в русской оригинальной и переводной литературе второй половины XVIII века; 4) герой, воодушевленный высокими идеалами, и вместе с тем живой и реальный; человеческий тип, в обрисовке которого еще не было в русской литературе достаточного опыта, но была насущная потребность; 5) яркие сатирические зарисовки. Опыт Дон Кихота давал возможность поднять различные языковые и стилистические пласты в одном произведении одновременно, без разделения на жанры, наряду с возможностью пропаганды высоких идеалов добродетельной жизни. В период формирования своих эстетических взглядов Жуковский задавался вопросом: "Какой предмет зрелища? Наставлять или увеселять? — Я думаю — больше последнее или и то и другое, ибо одно только полезное или, лучше сказать, не вредное, согласное с добродетелью увеселение может быть общим!"²⁵. Поэтому ему явно должны были импонировать взгляды Сервантеса на роман: "По моему мнению: поле романа усеяно прелестными цветами. Человеку с талантом остается только срывать их. Он может приятное смешать с полезным. Для чего не изобразить нам в блестящей картине героизма и примерных добродетелей вместо несносных, однообразных сражений, вместо холодной и неестественной любви, которая противна вкусу и чистоте нравов?" (7, 219—220). Неудивительно поэтому, что у Жуковского вполне могло возникнуть желание перевести роман Сервантеса. Не зная испанского языка, Жуковский естественным образом должен был обра-

таться именно к переводу Флориана. Одновременно с версией Флориана в том же 1799 году был издан знаменитый перевод Л. Тика, открывающий новую, по сравнению с флориановским, романтическую эпоху в переводах "Дон Кихота". Вполне естественно, что в библиотеке Жуковского сохранился "Дон Кихот" в переводе Тика. Однако не случайно это оказалось издание 1810—1816 годов. В 1802 году, когда Жуковский принимался за перевод, авторитет такой европейской знаменитости, как Жан Пьер Клари де Флориан, значил для него несравненно больше, чем, не вполне для него пока ясное, звучание новых идей немецкого романтизма.

В целом Жуковский достаточно точно следовал тому ключу, который был предложен Флорианом, и тем особенностям, которыми отличается перевод Флориана. Прежде всего, в нем пропущены целиком некоторые главы.

Перевод Жуковского выдержан в целом в близком к версии Флориана стилистическом регистре карамзинского сентиментализма. Слог Жуковского-переводчика в Дон Кихоте во многом условен, насыщен привычными словосочетаниями, "обыкновенностями", по его собственным словам. Прежде всего это сказывается во вставных новеллах. В конце XVIII — начале XIX века они настолько были в духе времени, что их не только не сокращали и не опускали, но даже издавали в качестве отдельных произведений. Вставные новеллы поддавались подобной трансформации, особенно новеллы "пасторального" типа, такие, как эпизод о пастушке Марселе из первой книги и чрезвычайно популярный эпизод со свадьбой Камачо. В целом же вставные новеллы и многие из монологов Дон Кихота решены стилистически достаточно убедительно. В передаче Жуковского следующим образом звучит, например, знаменитая речь о Золотом веке:

"Блаженный век! отцы наши называли тебя златым не для того, чтобы золото, божество нашего железного века, изобильнее для них рождалось, но для того, что бедственные слова *твой* и *мой* не были никому известны. В то время невинности и мира люди рождались с одинаковым правом на блага земные. Сочный плод тенистого дуба доставлял им пищу приятную, простую, чистые потоки, шумящие ручьи катили к ногам их светлые волны, утоляли жажду их благотворными струями..." (6, 173—174). В то же время Жуковский нередко проникается буколическо-идиллическим настроением, не замечая, вслед за Флорианом, сарказма Сервантеса.

Уже Флорианом роман подвергнулся известной перестройке с точки зрения "благопристойности". Позиция Жуковского в этом смысле была близка флориановской. "Благопристойность" в литературе, с его точки зрения, высказанной примерно в те же годы, когда он работал над переводом "Дон Кихота", "не есть изменение натуры, но ее очищенность. Натура может сохранить всю силу свою, и не быть отвратительной. Простота не есть грубость". Подобная трансформация, помимо устранения "черт худого вкуса", наносила ущерб комизму. Так, во 2-й главе 1-й книги сначала сервантесовские бабенки, "из числа тех, которые, как говорится, ходят по рукам" (*destas, que llaman "del partido"*), превращаются у Флориана "в девиц не слишком строгого поведения" (*de celles qui ne sont pas sévères*), а у Жуковского в "молодых девушек", а затем эти "молодые девушки" у Жуковского (следующего на этот раз за Флорианом) смеются не оттого, что Дон Кихот называет их "девицами" (как в оригинале), а оттого, что он называет их "почтенными". И мотивировка, и комизм в значительной мере утрачены.

Рекомендации Флориана "...пуще всего писать

плавным и чистым языком" Жуковский следовал неукоснительно. Более того, не удовлетворяясь "арабесками" Флориана, вызванными попытками передать словесную игру Сервантеса и некоторые барочные особенности его стиля, в чем Флориан подчас терпел неудачу, Жуковский прояснил сталь, облегчил его. Язык русского "Дон Кихота" чище, яснее, фразы нередко короче.

Особую сложность для переводчиков "Дон Кихота" всегда представляли пословицы Санчо Пансы. Жуковскому пришлось иметь дело с испанскими пословицами во французском переложении Флориана, именно в этом отношении, на удивление, буквалистичного. Жуковский сознавал, что при передаче монологов Санчо главное — сохранить "свободное дыхание". Поэтому он легко шел на отступления от буквы перевода Флориана, понимая, по-видимому, что за некоторыми образными рассуждениями Санчо могут стоять устойчивые испанские фразеологизмы.

Жуковский в целом весьма удачно взамен испанских пословиц, дословно переведенных Флорианом, или пословиц французских приводит русские пословицы и поговорки, при этом достаточно нейтральные по звучанию, такие, как "Береги монету про черный день", "У кого свербит, тот и чешется", "Слухом земля полна", "Еду, не свищу, а наеду, не спущу", "Иной в чужом глазу видит соломинку, а в своем бревна не замечает", "Будет и на нашей улице праздник", "Писанного пером не вырубишь топором", "Дай синицу в руки, а не сули ястреба в небе", "Смелость города берет", "Век живи и век учись", "Я знаю, где раки зимуют", и т. д.

Заметная особенность перевода Жуковского, по сравнению с флориановской версией, — усиленная фольклорность. Это позволяет Жуковскому, вопреки нейтрализующей манере французского писателя, при-

близиться к "Дон Кихоту" Сервантеса "через голову" Флориана.

Так, при переводе стихотворения, которое Дон Кихот адресует вышеупомянутым бабенкам на постоялом дворе, Жуковский воспользовался русским "складом" (четырёхстопным хореем с дактилическим окончанием), к которому в попытках овладения народным тактовиком до него прибегали Державин, Херасков, Карамзин, Воейков:

Кто счастливее в подсолнечной
Док Кишота и коня его!
Позавидуйте мне, рыцари!
Здесь прелестным я красавицам
Отдаю свое оружие!
Здесь прелестные красавицы
О коне моем заботятся! (6, 80).

Версия Жуковского убедительнее флориановской. Не говоря уже о том, что он каким-то образом почувствовал, что четыре строки, сохранившиеся у Флориана, не успевают создать необходимого лирического настроения, и добавил три своих, вплотную, в смысле эквилинеарности, приблизившись к шести строкам, имеющимся в оригинале.

Существенной трансформации уже в переводе Флориана подвергнут образ Дон Кихота. Усилена лирическая стихия, "сняты" или сглажены снижающие героя эпизоды и ситуации. В переводе Жуковского образ Дон Кихота еще более "завышен". "Серьезные" монологи Дон Кихота, отношение к которым у Сервантеса далеко не однозначно, переданы абсолютно серьезно, без малейшего оттенка иронии (ощутимой у Флориана) или отстранения от них. Собственные творческие интересы и тенденции национального литературного развития привели к тому, что "Дон Кихот" не был воспринят Жуковским как *пародия*. Во всяком случае, полемичность замысла Сервантеса, по-видимому, не

ощущалась как автором перевода, так и его читателями в области языка, стиля, речевых (а следовательно, и мировоззренческих) характеристик. Пафос монологов Дон Кихота, одновременно мудрых и смешных, в утрированном виде и комическом освещении передающих типичные рассуждения героев рыцарских романов и тем самым развенчивающих их, воспринимается Жуковским не только серьезно, но и с восторгом и воодушевлением. Исчезает многомерность романа, многоплановость оценок, у Сервантеса заключающаяся в том числе и в разрыве между добрыми началами, проповедуемыми рыцарскими романами, и нелепостью самих "проповедей".

Знаменательно, что даже некоторые ошибки Жуковского в понимании французского текста проникнуты той же тенденцией.

Например, французское "magnanime" — буквально "великодушный" (у Сервантеса "magnánimo") — было истолковано им как "великое сердце". И эта ошибка, имеющая прямое отношение к идеализирующей образ Дон Кихота тенденции, наполнила новым смыслом фразу: "Один, пеший, без всякой подпоры, кроме своего сердца, сего великого сердца, незнакомого с робостью..."

Там, где Осипов называет Док Кихота "набитым дураком", Жуковский назовет его "помешанным". И стоит за этим, конечно же, не случайный и произвольный выбор того или иного слова в синонимическом ряду, а новый взгляд на роман Сервантеса и на образ главного его героя. Само сумасшествие Дон Кихота у Жуковского если не снимается, то, во всяком случае, отходит на второй план. Дон Кихот для него, несомненно, *не совсем* сумасшедший. Любопытное рассуждение на тему "О характере сумасшедших в трагедии" мы находим среди его записей, сделанных примерно в те же годы. Жуковский пишет о допусти-

мости характера сумасшедшего в трагедии, однако делает существенную поправку (надо полагать, не без оглядки на "Дон Кихота") относительно романов: "Трагический характер есть сила и слабость, характер сумасшедшего есть одна слабость, ибо он есть одно страдание, слабость жалкая, но возбуждающая некоторое отвращение <...> Сумасшедший может быть трогателен в романе, а не в трагедии; я думаю, больше потому, что роман оставляет больше действовать воображению..."²⁶ Однако, поскольку сумасшествие он все же определяет как болезнь, которая "отнимает у человека свободу действовать", как "бесчувствие", а характер сумасшедшего как "нечто неопределенное, неясственное, непостоянное", очевидно, что Дон Кихот, с точки зрения Жуковского, в полном смысле сумасшедшим не был²⁷.

Современниками Жуковского его инициатива была встречена в высшей степени благожелательно. С точки зрения рецензента "Вестника Европы", автор перевода "оказал приятнейшее одолжение любителям отечественной словесности", предоставив в их распоряжение роман "приятный и занимательный" (31, 286—292).

"Дон Кихот" Жуковского не потерял своей актуальности и через четверть века, о чем свидетельствует рецензия на перевод С. С. де Шаплета, осуществленный с той же флориановской версии. "В слабом и отчасти переиначенном Дон Кихоте Флорианова перевода, — по верному в целом замечанию рецензента "Литературной газеты", — В. А. Жуковский весьма счастливо угадал дух подлинного произведения Сервантеса и передал его живым, прекрасным слогом" (76, 286).

И даже рецензент "Московского Телеграфа", ополчившийся на перевод Флориана и Шаплета и противопоставляющий им романтическую версию Тика, сделал скидку на "юный возраст" Жуковского, обра-

тившегося к "Дон Кихоту", отметил его значение в борьбе с засилием французской словесности.

Стилистическое решение, предложенное Жуковским в переводе Флориановой версии "Дон Кихота", казалось настолько убедительным, а с другой стороны, настолько высок был авторитет его автора, что, когда С. С. де Шаплет, весьма плодовитый и известный в свое время переводчик, решил осуществить новый русский перевод, основываясь на версии Флориана, он вынужден был иногда почти дословно следовать прочтению своего предшественника. Шаплет откровенно воспользовался находками Жуковского, не стесняясь, черпал из его перевода, причем делал это, по всей вероятности, умышленно, не опасаясь быть уличенным, исходя, возможно, из соображения, что достойное воссоздание на русской почве шедевра Сервантеса — дело общее и бессмысленно искать новых решений там, где предшественник их уже нашел.

Перевод Шаплета был подвергнут единодушной критике. И если возмущение Н. М. Языкова вызвал выбор французского, а не более точного немецкого перевода-посредника, а рецензент "Московского Телеграфа", резко осудив попытку передавать "в другой раз русским читателям водяную переделку Флориана", отметил, что в своем переводе Дон Кихота Шаплет "беспреданно грешит против чистоты русского языка", то рецензент "Литературной газеты" справедливо сетовал на то, что "при нынешнем распространении у нас языков чужеземных русский читатель вынужден довольствоваться переложением с перевода-посредника, а не с испанского подлинника". Перевод Жуковского к этому времени свою миссию и в ознакомлении нескольких поколений русских читателей с романом Сервантеса, и в развитии русской прозы выполнил. Поэтому вряд ли обоснована резко критическая оценка работы Жуковского, содержащаяся в

монографии американской исследовательницы Л. Букетовой-Туркевич: "В неудавшейся попытке придать, в соответствии с рекомендациями Флориана, своему русскому языку легкость и изящество Жуковский совершил ошибку, заменив отчетливо-разговорным стилем классическую величавость стиля Сервантеса. Очень мало духа сервантесовского произведения сохранилось в переводе Флориана: совсем ничего не осталось в версии Жуковского" (169, 13—14). В подтверждение своего мнения она приводит фрагмент письма Жуковского к А. И. Тургеневу, свидетельствующий, с ее точки зрения, о том, что Жуковский сам стыдился своего перевода: "Ты хочешь, чтобы я прислал тебе *полную* роспись моих произведений (***) в стихах и прозе и переводов для помещения обо мне известия в вашем обозрении. *Helas! Pauvre Jacque! Je sens trop fort ma misere.* Пусть скажут: он перевел Дон-Кихота, но как перевел, ни слова, ибо..., и что сего творения будет скоро напечатано второе издание, кое-как поправленное..." (108, 52). Однако данное высказывание не поддается столь однозначному толкованию. Во всяком случае, ясно, что, если бы Жуковский, уже достаточно известный в ту пору, действительно считал, что "Дон Кихот" наносит ущерб его писательской репутации, он вряд ли согласился на его переиздание или, по крайней мере, существенно его переделал.

Не только личность Жуковского и его эстетические взгляды наложили отпечаток на перевод, но и сам писатель в дальнейшем в какой-то мере ассоциировался с Рыцарем Печального Образа. Так, Александр Веселовский привел слова Вяземского из письма к

Титульный лист русского издания "Дон Кихота"
в переводе В. А. Жуковского. 1803 г.

ДОНЪ КИШОТЪ
Л МАНХСКІЙ.

Сочиненіе Серванта.

Переведено съ Флоріанова Французскаго Перевода

В. Жуковскимъ.



МОСКВА

Въ Типографіи Платона Бекетова

1803

А. И. Тургеневу от 12 декабря 1820 года и следующим образом откомментировал их: «Жуковский тоже Дон-Кихот в своем роде. Он помешался на душевное и говорит с душами в Аничковом дворце, где души никогда не водились". — Он "набил руку на душу, чертей и луну", но ему нужно непременно бы иметь при себе Санхо, например, меня, который ворочал бы его иногда на землю и носом притыкал его к житейскому" <...> Санхо-Вяземского не случилось при Жуковском, и опасения относительно Дон-Кихота были в известной мере справедливы» (29, 310).

Оставим в стороне вопрос о конкретных формах "помешательства" Жуковского и согласимся, что он не ошибся, принимаясь за перевод "Дон Кихота".

ГЛАВА III

«МЫ, РУССКИЕ, НЕ ИМЕЕМ ХОРОШЕГО ПЕРЕВОДА „ДОН КИХОТА"...»

Перевод Шаплета был встречен с нескрываемым раздражением прежде всего потому, что современники Пушкина от переводчиков стали требовать "более верности и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде" (109, 137). Пришла пора переводить с испанского.

Первым из русских литераторов к испанскому оригиналу обратился Константин Петрович Масальский, прозаик, поэт и переводчик, весьма заметная фигура в русской литературе 30—40-х годов. Овладев испанским языком, он уже в 20-е годы, одним из первых в России, переводил испанскую лирику. В 1838 году вышел из печати его перевод первых 27-ми глав "Дон Кихота", о котором Белинский, не слишком жа-

ловавший Масальского как писателя, отзывался весьма благосклонно. Утверждая, что перевод Масальского в качестве перевода буквального противопоставлен вольным пересказам, существовавшим до 1838 года, и сочувственно его оценивая, "Отечественные записки" ратовали за третий тип перевода, сочетающий точность передачи с "гибким и богатым русским языком", за переводческие принципы, следование которым даст возможность передать "и верность, и плавность подлинника" (102, 69). Рецензия Ф. В. Булгарина любопытна тем, что выявляет точку зрения писателя на "Дон Кихота" как на плутовской роман. Булгарин слегка упрекает переводчика (впрочем, не без оснований) в том, что в русской версии нет "благородной простоты тона, той легкости и той иронии, которая даже обыкновенное приветствие превращает в эпиграмму в устах Сервантеса" (119, 990—991). Что касается остальных рецензий, то они также в целом приветствуют появление перевода.

Антидемократическая установка (в том числе и в переводческой деятельности) послужила причиной достаточно внимательного отношения к оригиналу (при невнимании к потребностям и возможностям читателей). Следствием ориентации переводчика на "объективное", формальное воспроизведение текста явилось довольно холодное отношение к его работе читательской публики. После появления в 1866 году версии, выполненной В. Карелиным, перевод Масальского больше не переиздавался. Прекращение переизданий, конечно, в немалой степени было вызвано тем, что перевод Масальского был неполным. Немаловажно также, что Карелин, в отличие от Масальского, откровенно следовал принципам приспособления перевода потребностям текущего дня. Наиболее отчетливо все сильные и слабые стороны перевода Масальского выступают при сопоставлении его с переводом Каре-

лина, выполненным в новую литературную эпоху и отразившим иные представления об этой специфической отрасли литературного труда.

О В. А. Карелине известно лишь, что он был сотрудником "Русского инвалида". Его перевод "Дон Кихота" выдержал шесть изданий (1866, 1873, 1881, 1892, 1901, 1910 гг.), причем последние вышли после появления нескольких новых версий — А. Г. Кольчугина (1895), Н. М. Тимофеева (1895), Л. А. Мурахиной (1899), М. Басанина (1903), под ред. Н. В. Тулупова (1904) и М. В. Ватсон (1907). На первое издание откликнулся только "Голос" редкой по откровенной тенденциозности рецензией. Охарактеризовав вскользь перевод Масальского, тяготевавший к буквализму, как неудовлетворительный "по тяжелому складу языка", рецензент "Голоса" рассматривает перевод Карелина как в высшей степени своевременный. Доказательству этого тезиса и посвящена, собственно говоря, вся рецензия. По мнению ее автора, такие "капитальные" произведения, как "Дон Кихот", которые "вечноживыми и неувядаемо-прекрасными идеалами действуют обличительно против всего ложного, фальшивого, эксцентричного", особенно необходимы в эпохи, когда оригинальная литература того или иного народа падает или принимает ложное направление. Под "ложным направлением" понималась деятельность революционных демократов, "партия, проповедующая под видом либеральных и туманных доктрин самый узкий материализм, самое тупое отречение от всего прекрасного и от его лучших представителей". Далее следует прямое уподобление их Дон Кихоту и опасение, что они собьют с толку слишком много "неразвитой молодежи": "Отуманенные поверхностным чтением Прудона и Фурье, при полном незнании русской действительности и современных потребностей общества, они

пустились на своем Росинанте в бестолковую защиту женщин и всех притесненных и гонимых..."

Обстоятельной критике перевод был подвергнут много лет спустя в статье Л. Ю. Шепелевича «Русская литература о „Дон Кихоте"». Автором было выявлено большое число разного рода неточностей и ошибок в понимании испанского текста. Однако не в них главный интерес, а в тех отступлениях от подлинника, которые были осознанными и принципиальными. В "Дон Кихоте", с точки зрения Карелина, немало грубых промахов, и он, как переводчик, считал своим долгом "несколько сгладить их" (10, 53). Прежде всего, "за ненадобностью", был опущен пролог, в котором Сервантес излагает свои взгляды на искусство. По той же причине, как не представляющие интереса для современного читателя, не переводятся и пояснения содержания к каждой главе. Знаменательно, что в переводе Масальского, не доведенном до конца, пролог тем не менее сохранен, ибо в эпоху становления метода критического реализма в России у него могли найтись внимательные читатели. Существенной трансформации в соответствии со взглядами Карелина на донкихотство как философско-психологический феномен и общественное явление был подвергнут образ Дон Кихота. Можно сказать, что Карелин а своем переводе сознательно воспользовался тем преимуществом, которое имеется у любого читателя романа Сервантеса, обращающегося к нему второй раз, перед автором, а именно начальное представление о Дон Кихоте второй части, преимуществом, которое приводит читателя, коль скоро он переводчик, к известному искажению авторского замысла. У Карелина это прежде всего сказалось в том, что в переводе сделано все возможное, чтобы Дон Кихот был как можно менее смешон.

Как в переводе Масальского, так и в переводе Карелина опущены все места, которые показались

их авторам непристойными. Иногда в результате этих купюр, вызванных одновременной ориентацией на взрослого и детского читателя, а также (в случае Карелина) стремлением "очистить" образ Дон Кихота, страдает не только комическая сторона романа, но и его смысл. Вот, например, как звучит весьма своеобразно аргументированная просьба Санчо освободить на время его хозяина из клетки в современном переводе Н. Любимова: "...попросил священника позволить его господину выйти на минуточку из клетки: если его-де не выпустят, то в тюрьме будет не столь неприятно, как того требует присутствие такого рыцаря, каков его господин" (1, XLIX). Масальский не дошел в своем переводе до этого эпизода, Карелиным уловка Санчо опущена: "Санчо попросил священника позволить рыцарю выйти из клетки" (10, 496). Масальскому в аналогичных ситуациях удается достигнуть комического эффекта за счет полного неправдоподобия повествования. Эпизод из XVI главы первой части, в котором Мариторнес, служанка на постоялом дворе, обещала погонщику прийти к нему ночью, "дабы утолить его страсть и исполнить все, что только он от нее ни потребует" (1, XVI), претерпел в русских переводах следующие изменения: "Погонщик и Астурийка сговорились провести эту ночь в разговорах. Она обещалась явиться к нему на беседу..." (9, 164).

"Теперь необходимо сказать, что Мариторна обещала придти в эту ночь на свидание к погонщику..." (10, 113).

Комическая тональность романа, значительно ослабленная Масальским, однако интуитивно ощущаемая им как значимый аспект романа, почти совершенно утрачена в переводе Карелина. Будучи противником гоголевского направления, Масальский невольно перенял отдельные стороны эстетической программы как Гоголя, так и писателей натуральной школы. Это дало

ему возможность передать некоторые элементы писательской манеры Сервантеса, не замеченные или сознательно опущенные Карелиным, исходившим из задач, стоявших перед русской литературой 60-х годов. Это отразилось, в частности, в переводе многих "непристойных" сцен, представляющих блестящие образцы сервантесовского стиля, способности писателя достигать комического эффекта сложной комбинацией стилистических средств, в том числе широким использованием эвфемизмов.

Ни в переводе Масальского, ни в переводе Карелина не была удовлетворительно решена сложнейшая задача адекватной передачи испанских поговорок и пословиц. Немало других упреков можно было бы высказать переводчикам, если подходить к их работам с максималистских позиций и не учитывать последующих версий, хлынувших как из рога изобилия на рубеже XIX—XX веков и оттеняющих достоинства переводов Масальского и Карелина.

Строение фраз, выбор стилистических средств и лексических эквивалентов не оставляет сомнения в том, что оба переводчика, особенно Карелин, активно пользовались французской версией Л. Виардо, прибегая к его помощи во всех затруднительных случаях, переводя при этом в целом с испанского подлинника.

Перевод с испанского был, пожалуй, единственным достоинством большинства версий рубежа веков, которое, впрочем, далеко не всегда было полноценным ввиду многочисленных ошибок в понимании текста. В этом смысле от всех своих "соседей" выгодно отличается перевод М. В. Ватсон, неутомимой пропагандистки испанской литературы в России. Однако такие безусловные достоинства, как прекрасное знание языка и уважение к авторской воле, при соприкосновении с гением, за которым переводчица пыталась верноподданнически следовать шаг за шагом, оборачивались

тяжеловесным языком, безжизненным стилем, которым грешат многие и многие пассажи этого труда. Вместе с тем перевод Ватсон в целом, по сравнению с предшествовавшими, был несомненным достижением, и по сей день он может быть весьма полезен как подстрочник — за редким исключением, достаточно надежный.

В целом же шесть новых переводов, опубликованных в течение двенадцати лет и, несомненно, порожденных предъюбилейной волной (1905 год — трехсотлетие публикации первого издания "Дон Кихота"), более всего напоминают конкурс на лучший перевод романа Сервантеса. К опубликованным работам следует прибавить и незавершенный перевод И. Я. Павловского, работа над которым датируется девяностыми годами и который обещал быть одним из самых удачных²⁸.

ГЛАВА IV

«ОТСУТСТВИЕ ТАКТА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ...»

Русские литераторы пушкинской поры отразили в своих критических опусах и художественных произведениях разноголосицу истолкований "Дон Кихота". Бытование в одну и ту же эпоху различных точек зрения, одни из которых доживали свой век, а другие с трудом прокладывали себе дорогу, способно озадачить читателя и поставить в тупик исследователя, ищущего в "Дон Кихоте" "Дон Кихота" и склонного ожидать от писателей-современников единодушия в отношении к сервантесовскому роману.

В "Полярной звезде" на 1823 год А. А. Бестужев писал: "Фонвизин, в комедиях своих "Бригадир" и

"Недоросль", в высочайшей степени умел схватить черты народности и, подобно Сервантесу, привести в игру мелкие страсти деревенского дворянства".

Эти слова можно переадресовать немалому числу русских прозаических произведений 1820—1830-х годов, авторы которых стремились, подобно Сервантесу, "привести в игру мелкие страсти деревенского дворянства", впрочем, по-разному понимаемые.

Донкихотовские мотивы явственны в романе Нарежного "Два Ивана, или Страсть к тяжбам" (1825), одну из глав которого автор счел даже возможным назвать "Дон Кишот в своем роде". Речь в ней идет о том, как один из героев, пан Харитон Заноза, вспомнив прочитанные в молодости романы ("Бова Королевич", "Еруслан Лазаревич", "Петр — Золотые ключи"), взгромоздясь на иноходца, а слугу-оруженосца посадив в возок, в который была впряжена кобыла, отправился в Полтаву "позываться с целою сотенною канцеляриею". По мысли Нарежного, страсть к тяжбам, которой он отдает весь свой пыл и энергию, — своеобразный аналог помешательства Дон Кихота, который, следовательно, истолковывается как сумасброд, тратящий силы на ложные цели.

Как известно, массовая литература, писатели второго и третьего ряда с особой отчетливостью, с одной стороны, и с запозданием — с другой, проявляют и фиксируют тенденции литературного процесса. Характерный пример - "Муромский Дон Кишот, или Честные сумасброды. Нравственно-сатирический роман" (1833) А. А. Орлова²⁹.

Эпигонски-просветительский пафос уже на первой странице выражен с наивной откровенностью: "...люди здравомыслящие поймут, для чего я пишу; т.е. в шуточных выражениях осмеиваю порок". Отдавая, впрочем, должное доброму сердцу своего героя, Орлов пускает по верноподданническому руслу долженствующую

щую проклонуться у читателя симпатию к своему герою-сумасброду: "Описавши путешествие рыцаря Щетины, я описал добродетельного человека, хотя и непросвещенного. Представил я его шутивным сумасбродом; но, надобно вникнуть, сумасбродство его ничего не произвело, кроме добра. Я желаю быть добродетельным сумасбродом, нежели умным глупцом, т.е., имея человеческие слабости, которые никому не вредны, почитать, любить, уважать Православие, Отечество, Царя; беспрекословно повиноваться Святым велениям Церкви, Отечества и Отца Отечества!" (100, 111).

Муромский Дон Кишот именуется рыцарь Белого Филина Щетина; подобно Рыцарю Печального Образа, наследовавшему славу Амадиса Гэльского, он — наследник Ильи Муромца. Санчо Пансу заменил стремянный его Повитушкин, которого рыцарь Щетины вскоре после их выезда для истребления разбойников отблагодарил, произведя в рыцаря Оторванного Конского Хвоста, а затем и Околевшей Лошади. Особого благородства и любви к добру в поступках Муромского Дон Кишота поначалу не было заметно: он и его слуги отвлекали от дел пастухов и били их. Замысел проясняется, начиная с того момента, когда рыцарь Щетины накормил голодных крестьянских ребятишек. Благотворительная деятельность Муромского Дон Кишота призвана была перевоспитать хозяина ребятишек, жадного помещика, окружившего себя иностранцами и "обдиравшего" своих крестьян. В этом перевоспитании ("Благодарю providение, что оно послало ко мне сего простака для наставления меня в добродетели") и заключается главный подвиг героя. Мораль романа — в названии одной из глав: "Хоть сумасбродствуй, да делай добро; а и все будешь умен".

О соотнесенности рассказа Баратынского "Перс-

ть" (1832) с романом Сервантеса со всей определенностью сигнализирует его зачин, явственно напоминая перевод первых фраз "Дон Кихота": "В деревушке, состоящей не более как из десяти дворов (не нужно знать, какой губернии и уезда), некогда жил небогатый дворянин Дубровин. Умеренностью, хозяйством он заменял в быту своем недостаток роскоши. Сводил расходы с приходами, любил жену и ежегодно умножающееся семейство — словом, был счастлив, но судьба позавидовала его счастью" (14, 7). Почва, на которой помещался герой рассказа, Опальский, — модное в ту пору увлечение оккультными науками, — достаточно традиционна для новых Дон Кихотов в европейских литературах конца XVIII — начала XIX века. Увлечение магией сочеталось у героя Баратынского с роковой для него страстью к склонной к проказам девице. В духе герцогской четы она вместе с офицерами и соседями-дворянами потешалась над бедным влюбленным в нее идеалистом: "...то посылали его верст за двадцать пешком с каким-нибудь поручением, то заставляли простоять целый день на морозе..." Подобно Дон Кихоту, Опальский перед смертью излечивается от болезни, суть которой в расстроенной игре воображения. "Кончина моя приближается, - говорит он, - мне предвещает ее внезапная ясность моих мыслей. От какого ужасного сна я проснулся!.. Вы, верно, заметили расстройство моего воображения... Благодарю вас: вы не употребили его во зло, как другие, — вы утешили вашу дружбою бедного безумца".

Новомодная немецкая идеалистическая философия становится причиной умственного расстройства "Дон-Кихота XIX века" (1834) К. П. Масальского, опубликовавшего четыре годами позже перевод сервантесовского романа. Как и Дон Кихот, Левкоев, с точки зрения окружающих, обо всем говорил связно и разумно до тех пор, пока разговор не касался фило-

софских вопросов. Тогда "в голове его восставал хаос, в котором все отвлеченные выражения новейших философов, дуализм, идеализм, идентизм, трансцендентализм, макрокозм, микрокозм, потенц, индивидуальность, реальность, объективность, субъективность, и прочая, беспорядочно летали и кружились, как хлопья снега во время сильной вьюга" (91, 151).

Не довольствуясь, будучи Дон Кихотом, радостью от наслаждения объектом своего помешательства, т.е. философией, "рыцарь Туманной Фигуры, искатель философских приключений" решил применить свои знания на деле. Позвав слугу и приказав закладывать лошадей, на вопрос, куда ехать, он ответил: "Куда хочешь. Туда, где человечество наиболее нуждается в истинном воззрении на Природу". Интересна позиция автора по отношению к своим героям, во многом напоминающая сервантесовскую. Масальский симпатизирует Левкоеву во всем, помимо его безумного и бездумного увлечения современной немецкой философией. Однако это увлечение не может не отражаться на его поступках и отношении к окружающим. Герой не замечает чувств его девушки и подлинных дружеских чувств своего давнего приятеля. В то же время противники Левкоева, перед которыми он мечет бисер, пошлые, тупые и злобные помещики, которые пишут на него донос, с тем чтобы доказать, что он помешался и учредить над ним опеку, еще менее близки автору. Идеиные разногласия и различие эстетических программ не помешали Белинскому дать высокую оценку повести, которая, несомненно, привлекла его своей направленностью против немецкой идеалистической философии.

Еще в 1847 году, спустя полвека после замечательных слов Карамзина, П. А. Каратыгин мог написать незамысловатую комедию-водевиль. "Дон Кихот Ламанхский, рыцарь Печального Образа, и Санхо Пансо",

в финальной сцене которой был возможен веселый праздник в честь только что побежденного героя.

Зато прямым отголоском карамзинского признания звучит монолог героя-идеалиста философско-фантастической повести В. Ф. Одоевского "Сегелиель, или Дон Кихот XIX столетия" (1832): "...чувство любви к человечеству пылает в душе моей, мучит меня... о судьба! судьба! зачем ты вложила в меня это терзающее, это беспокойное чувство? всю бы вселенную хотел я обхватить в мои объятия; всех людей хотел бы прижать к моему сердцу — простираю руки и обнимаю одно облако". Как видим, даже поставив в центр повествования героя-идеалиста, сориентировав его на сервантесовский образ, русские писатели, как бы полемизируя друг с другом, могли относиться к донкихотовскому горению прямо противоположным образом.

Остался ли безучастным к этому спору Пушкин?

Принято считать, что за упоминаниями Сервантеса в статьях Пушкина нет ничего или почти ничего. Вспомним, однако, что Писареву в его знаменитой статье "Пушкин и Белинский" пришло в голову дерзкое, граничащее с эпатажем сопоставление Татьяны Лариной с Дон Кихотом. Через сто лет эту соотнесенность, по крайней мере в стилистическом плане, закрепил М. М. Бахтин, отметивший, что роль ричардсоновского языка в разноречивой оркестровке "Евгения Онегина" (старуха Ларина и деревенская Татьяна) аналогична роли «благороженного слова "Амадиса" в ситуациях и диалогах "Дон Кихота"» (15, 209).

Трудно сказать, был ли для самого Пушкина его «рыцарь бедный» — "тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический", как полагает героиня романа Достоевского "Идиот". Скорее всего эта соотнесенность не входила в намерения Пушкина. Однако каждое новое литературное произведение

формирует в читательском сознании новую систему сцеплений между явлениями культуры. Так, слова Аглаи в какой-то мере обогащают наши представления о сервантесовском и пушкинском героях.

Параллель окажется вполне правдоподобной, если предположить, а еще лучше доказать, что в разноголо- сице мнений и точек зрения на сервантесовского героя Пушкин отметил в нем, скорее, серьезную, а не коми- ческую грань. Для этого предположения имеются ос- нования. В главе, не включенной в окончательную ре- дакцию "Капитанской дочки" и сохранившейся в чер- новой рукописи, Гринев в один из самых драматичес- ких моментов повествования назван в злобе Швабри- ным "Дон Кишотом Белгородским". Таким образом, под донкихотством понимается здесь благородство помыслов, рыцарское служение даме ("До свидания, Мария Ивановна, — добавил Швабрин, намеревавшийся поджечь своих пленников, — не извиняюсь перед вами : вам, вероятно, не скучно в потемках с вашим рыца- рем").

Характер усвоения "Дон Кихота" русской литера- турой середины, а в какой-то мере и второй половины XIX века был во многом определен Белинским. Гени- альным произведением он назвал роман еще в 1837 году в письме к Бакунину. Насколько высоко он оценивал гений испанского писателя, можно судить хотя бы по тому, что из прозаиков Запада только с Сервантесом он находил возможным сравнивать своего любимого писателя, Гоголя.

Интерес к "Дон Кихоту" в XIX столетии, как правило, сводился к философским, морально-эти- ческим и психологическим рассуждениям. Те удиви- тельно редкие мысли о природе романа Сервантеса, ко- торые иногда проскальзывали, помимо своей уникаль- ности, характерны еще и тем, что почти всегда они про- ходили незамеченными. Тем более знаменательно, что

в России громадную роль сыграли высказывания Белинского, заострившего внимание как раз на сущности творческого метода испанского романиста. В ходе борьбы с романтической эстетикой Белинский дал яркое и глубокое реалистическое истолкование романа. Как и в случае с Шекспиром, именно он в своих критических статьях открыл новый, реалистический этап осмысления творчества Сервантеса. Противопоставив свою точку зрения взглядам немецких романтиков, видя в Сервантесе своего предшественника, Белинский уже в 1838 году, в заметке по поводу выхода в свет перевода, выполненного Масальским, секрет бессмертия романа связал с его реалистичностью: «Великое создание Сервантеса вполне достойно великой славы. "Дон Кихотом" началась новая эра искусства нашего, новейшего искусства. Он нанес решительный удар идеальному направлению романа и обратил его к действительности. Это сделано Сервантесом не только сатирическим тоном его произведения, но и высоким художественным его достоинством: все лица его романа — лица конкретные и типические. Он более живописал действительность, чем пародировал устарелую манеру писания романов, может быть, вопреки самому себе, своему намерению и цели» (17, 424).

Тот же плодотворный подход позволил русскому критику сказать новое слово и об образе Дон Кихота, и, хотя концепция Белинского, в соответствии с изменениями в его духовном и социальном опыте, менялась, инвариант в ней, однако, вполне определим:

"Дон Кихот — благородный и умный человек, который весь, со всем жаром энергической души, предался любимой идее; комическая же сторона в характере Дон Кихота состоит в противоположности его любимой идеи с требованием времени, с тем, что она не может быть осуществлена в действии, приложена к делу" (18, 34).

"Каждый человек есть немножко Дон Кихот; но более всего бывают Дон Кихотами люди с пламенным воображением, любящею душою, благородным сердцем, даже сильною волею и с умом, но без рассудка и такта действительности" (18, 34).

"Если б эта храбрость, это великодушие, эта преданность, если б все эти прекрасные, высокие и благородные качества были употреблены на дело, во время и к стати, — Дон Кихот был бы истинно великим человеком" (20, 80). Те или иные стороны этой концепции были подхвачены впоследствии русской критикой, подчас с полемической целью, нашли свое отражение и дальнейшую жизнь в тех или иных художественных образах, порожденных уже русской действительностью.

"Сервантес со злой иронией объявляет миру бессилие и несвоевременность его" (38, 36), — в этом высказывании А. И. Герцена отчетливо выступает та тенденция в русской литературе о Сервантесе 40—80-х годов, которая дает возможность охарактеризовать ее как "актуальную" критику, для которой "Дон Кихот" был произведением злободневным. Испанский писатель эпохи Возрождения был увиден сквозь призму русской реалистической прозы, воспринят с учетом конкретных задач ее становления и развития, ее специфических особенностей. Соотнося оба историко-литературных явления, русский критик в конце века имел все основания писать: "Цветущий в наши дни демократический роман был впервые намечен Сервантесом" (41, 390).

ГЛАВА V

«ЕСТЬ И ДОНКИХОТЫ МЕЖДУ НИМИ...»

Отношение к "Дон Кихоту" как к живому литературному явлению, динамичному фактору культурной жизни проявилось в почти одновременно возникших, перекрещивающихся и взаимодополняющих друг друга философско-психологической и публицистической традициях интерпретации образов Дон Кихота и Санчо Пансы. Они откровенно нацелены на современника и, при всем различии целей и принципов, призваны были помогать ему ориентироваться в сложных проблемах, выдвигаемых русской действительностью. В таких романах, как "Дон Кихот", образ, по определению М. М. Бахтина, "становится открытым, живым взаимодействием миров, точек зрения, акцентов. Отсюда — возможность переакцентуации такого образа, возможность разных отношений к заложенному внутри образа спору, разных позиций в этом споре и, следовательно, разных истолкований самого образа. Образ становится многозначным, как символ" (15, 220—221).

Одной из самых ярких и плодотворных для развития русской литературы оказалась интерпретация сервантесовского образа, предложенная И. С. Тургеневым. Замысел статьи на тему "Гамлет и Дон Кихот" возник у писателя еще в 40-е годы, во время французской революции, в связи с его размышлениями о необходимости "сознательно-героических натур". Тогда же, в письме 1847 года, он впервые в одном контексте упоминает двух героев мировой литературы, два мировых образа, олицетворяющих противоположные грани человеческой личности. Однако вместо Гамлета тогда Дон Кихоту был противопоставлен Сехисмундо,

герой пьесы Кальдерона "Жизнь есть сон". Статья была напечатана в январском номере "Современника" в 1860 году. Тогда же она была прочитана автором во время публичного чтения, организованного Обществом для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым в Петербурге, в зале Пассажа.

Хотелось бы обратить внимание на одну параллель, особенно важную в связи с намеченной Тургеневым ранее парой "Дон Кихот" — Сехисмундо.

В работе В. И. Водовозова 1858 года имеется следующее рассуждение, наводящее на мысль о причинно-следственной связи, существующей между двумя статьями: "Не выступи он (Дон Кихот. — В. Б.) в свет, не будь он ничтожного происхождения, он мог бы сделаться Гамлетом: в обоих отразился век с его резкими противоречиями высоких идей и грубой, пошлой действительности, с его стремлением к деятельности и отрицанием прежних, самодовольных мечтаний. Но Гамлет герой, страдающий от недостатка воли, которой сила ознаменовала тот век; он, как питомец Севера, глубоко сосредоточен в самом себе и осознает свою неспособность или невозможность действовать; напротив, пламенная, рыцарская Испания могла произвести только героя, в высшей степени общительного, светского и любезного, который, наперекор всему, хочет по своим идеям преобразовать общество" (33, 10—11).

Речь, однако, по всей видимости, должна идти об общей тенденции, об общих законах осмысления мировых образов в России. В то же время статья русского автора о Сервантесе вполне могла заинтересовать Тургенева, размышлявшего об образе Дон Кихота, и в этом случае нет ничего удивительного в том, что мысль Водовозова о близости типов могла окончательно убедить Тургенева в их решительном

антагонизме и заставить, в полемических целях, подчеркнуть его еще более отчетливо.

Интерпретация Тургеневым образа Дон Кихота была противопоставлена традиционному в русской литературе и публицистике взгляду на героя Сервантеса как на архаиста, консерватора, не желающего считаться с требованием времени. Для Тургенева Дон Кихот — положительный герой, борец, революционер, носитель новой идеологии. Собирательный образ, раскрываемый русским писателем в этой статье и обозначенный именем сервантесовского героя, выражает, по словам Тургенева, "веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся вне отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения в силе жертвы" (135, 332). Доминантами его натуры могут быть признаны самопожертвование и деятельность: "Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам и притеснителям". Тургенев вовсе не отрицает способности Дон Кихота заблуждаться ("...главное дело в искренности и силе самого убеждения... а результат — в руке судеб. Они одни могут показать нам, с призраками мы боролись, с действительными ли врагами и каким оружием покрыли мы наши головы..."), он лишь снимает этот вопрос с повестки дня, считая неизмеримо более важной их способность "вооружаться и бороться", идти "неуклонно вперед, вперив духовный взор в ими только видимую цель".

Первоначально концепция Тургенева, при значительно меньшей разработанности и глубине, была несколько более гибкой и многогранной. В набросках к статье мы находим следующую запись, уточняющую

соответствующее место в окончательном тексте: "Но смерть Д<он-> Кихота потрясает. — В это мгновение весь его великий смысл становится доступным. "Alonso el Bueno" — это прозвище удивительно. Главное основание всякого величия и гения — доброта и нравственность" (73, 77). Таким образом, этот аспект образа Дон Кихота, столь обостренно воспринятый впоследствии Достоевским, входил первоначально и в тургеневскую концепцию, но был вытеснен на последних стадиях работы стремлением до предела сконцентрировать внимание читателя на основном отличии двух мировых типов. Имелась в первоначальных набросках и прямая, в духе Достоевского, соотнесенность Дон Кихота с Христом: "Попирание свинными ногами встречается всегда в жизни Д<он-К>ихотов, именно на конце. — Пощечина фарисея Христу". Долгое время эрудитов озадачивала свобода обращения Тургенева с текстами. Опираясь на "Гамлета" и "Дон Кихота", он нередко допускал значительные и, надо думать, подчас сознательные отступления от них, когда того требовала логика развития его замысла. Тургенев не только с самого начала оговаривает, что он дает *интерпретацию* образов Гамлета и Дон Кихота, а не анализирует их, ко особо отмечает, что это будет точка зрения *русского* человека, то отношение к героям Сервантеса и Шекспира, которое, по его мнению, присуще русскому человеку: "Но, к сожалению, мы, русские, не имеем хорошего перевода "Дон-Кихота"; большая часть из нас сохранила о нем довольно неопределенные воспоминания; под словом "Дон-Кихот" мы часто подразумеваем просто шута, — слово "донкихотство" у нас равносильно с словом "нелепость", — между тем как в донкихотстве *нам* (курсив мой. — В. Б.) следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны".

Статья не только имела шумный успех, вызвала

самые разноречивые отклики, но и явилась немаловажным фактором в культурной жизни России. Обозреватель "Нашего времени" писал: "Средства, употребленные для распространения этой речи, так могущественны, что едва ли есть теперь на всем пространстве нашего обширного отечества грамотный человек, не прочитавший ее или не прослушавший из уст самого автора". На статью или на речь так или иначе откликнулись А.И. Герцен, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев, П.В. Анненков, И.И. Панаев, А.А. Григорьев, Н.С. Лесков, Л.Н. Толстой, Н. В. Шелгунов, Н. К. Михайловский, П. Л. Лавров, П. А. Кропоткин и многие другие. Можно не сомневаться, что объяснение этому надо искать не в средствах, употребленных на распространение речи.

Наиболее пространный отзыв принадлежал перу некоего А. Львова, брошюра которого, выпущенная в 1862 году, носит аналогичное со статьей Тургенева название. Одна из основных задач, поставленных перед собой автором, — выявить все отступления от текстов Шекспира и Сервантеса, — достаточно бессмысленна, если принять во внимание, что Тургенев вовсе не ставил перед собой историко-литературных целей. Однако не учет этих отступлений составляет главный пафос сочинения Львова. Оно направлено, по сути дела, против всяких философско-психологических истолкований образов, против "актуализации" произведений Шекспира и Сервантеса. Взяв за основу тезис: сумасшедший не может иметь никакого нравственного характера, — автор попытался доказать, что Дон Кихот был всего лишь сумасшедшим. Сервантес, по мнению А. Львова, "не заставляет его совершать ни одного подвига и постоянно доказывает, что мы должны обращать внимание на сумасшествие Дон-Кихота, *что и составляет главную задачу произведения Сервантеса* (курсив мой. — В. Б.)".

Тенденциозность замысла наряду с отсутствием

элементарной этической чуткости приводит к следующим высказываниям: "...г. Тургенев старается возбудить у нас сочувствие к Дон-Кихоту, не обращая внимания, что цель всякого комического произведения заключается в представлении героя в таком виде, чтобы он не мог возбудить в нас сочувствия, иначе само произведение грешит..." Завершает брошюру следующее пожелание: "Может быть, автор вполне и ясно сознавал те два человеческие типа, которые желал представить, но сознавал их как поэт, и, если бы избрал не философскую и критическую форму, а более свойственную своему таланту, например повесть или рассказ, вышло бы совсем другое, — и, что всегда важнее, автор не ввел бы тогда в соблазн многих неопытных читателей своими парадоксами и превратным толкованием двух гениальных мировых произведений" (83, 170). По существу, Тургенев, движимый, впрочем, внутренними побуждениями, внутренними потребностями, использовал в дальнейшем в жанрах повести и романа те открытия, которые ему удалось совершить в литературно-критической форме.

"Парадоксы" Тургенева ввели в соблазн не только неопытных читателей, хотя новое понимание образа Дон Кихота, по всей вероятности, первое время вызывало некоторые опасения. Характерно, например, свидетельство П. Л. Лаврова: "Его <Тургенева> возвышение Дон-Кихота — я это очень хорошо помню — показалось натянутым для публики и было большею частью отнесено к чему-то вроде литературного каприза" (32, 89). Весьма красноречиво также недоумение рецензента "Санкт-Петербургских ведомостей": "...мы гораздо более сочувствуем Гамлету и не смеем сравнивать с ним Дон-Кихота" (118, 290). При этом был осознан тот факт, что Дон Кихот Сервантеса и интерпретация этого образа Тургеневым — не одно и то же. В целом же замысел писателя был понят верно, хотя далеко не

всегда безоговорочно принимались те или иные характеристики. А. Я. Пятковский, руководствуясь в какой-то мере тургеневским описанием, но отнюдь не тургеневской "шкалой ценностей", приходит к прямо противоположным выводам. Последовательно защищая тип Гамлета, Пятковский утверждает, что исчезновение Дон Кихотов с лица земли "будет минутой окончательного торжества человеческого ума" (111, 230).

Возможность подобного рода трансформации тургеневской точки зрения была тонко подмечена Н. К. Михайловским, писавшим: "Было бы, например, большою ошибкою сказать, что вообще деятельный, решительный, смело берущий на себя ответственность тип (каков Дон Кихот) дороже и ближе Тургеневу, чем тип колеблющийся, рефлектирующий, не смеющий сделать то, что, по совести, обязан сделать (каков Гамлет). Совсем не эти стороны того и другого были важны для Тургенева, не их он имел в виду, когда проводил свою параллель между Гамлетом и Дон-Кихотом <...> В Дон-Кихоте же его прельщала отнюдь не цельная твердость характера и готовность действовать на свой страх, а поэтический порыв, стремление куда-то к свету и беззаветная любовь к людям" (96, 273). Пожалуй, наиболее крайняя точка зрения была высказана Л. Н. Толстым, который, вообще оставив в стороне образы Гамлета и Дон Кихота, увидел в статье, о которой отозвался с симпатией, "указание пути спастись от сознания пустоты" (78, 450).

Вполне естественно, что популярнейшая статья Тургенева породила несколько статей-сателлитов, родственных по типу сочинений, например "Фауст и Дон-Кихот" М. В. Карнеева и "Вечный скиталец Дон-Кихот и Амадис Гэльский, Дон-Кихот и Фурье, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Кихот и Пер-Гюнт" В. Л. Львова-Рогачевского. Однако главный интерес представляют не они, а та

традиция "актуализации" образа Дон Кихота, которая ведет свое начало в какой-то мере со статей Белинского, но существование которой стало особенно заметным в культурной жизни России лишь после появления статьи Тургенева. В этих чрезвычайно разнообразных высказываниях деятелей русской культуры с Дон Кихотом соотносятся славянофилы и революционеры, либералы и консерваторы. Появление этой традиции было не только возможно, но и вполне естественно, ибо в романе Сервантеса были поставлены "вопросы, которые еще подлежали решению истории" (50, 162).

Знаменательно, что эта тенденция в наименьшей мере проявилась у писателей западнической ориентации. С другой стороны, в упоминаниях западников Дон Кихот подчас лишен индивидуального лица и фигурирует лишь как представитель испанской ветви общеевропейской культуры³⁰.

С тургеневским истолкованием образа Дон Кихота не согласился Н. А. Добролюбов, назвавший в статье "Когда же придет настоящий день?" "смешными Дон-Кихотами" либералов, которые, сочувствуя угнетенным, пытаются изменить существующее положение вещей, искореняя отдельные злоупотребления. Читатели "Современника" получили достаточно подробное представление об отношении критика к "русским Дон-Кихотам": "Внешней борьбы нам не нужно, но необходима усиленная, непрерывная, самоотверженная борьба с внутренним врагом — с общественным злом и неправдой. Враг этот среди нас, часто в нас самих. Восставая против общественных пороков, развращения, произвола, апатии и находя в них корень всех наших зол, мы нередко вдруг замечаем, что сами не менее других виноваты — и в произволе, и в апатии, и в разврате и пр. Есть ли возможность сохранить при этом полную силу героизма? Поневоле многие начинают накидываться на мелочи, воображая, что в них-то

и есть все дело, или сражаться с призраками и, таким образом, в практической деятельности являются обыкновенно забавно-жалкими Дон-Кихотами" (52, 500). Поэтому Дон Кихот, в старом или новом своем обличье, отличительная черта которого, по мнению Добролюбова, "непонимание ни того, за что он борется, ни того, что выйдет из его усилий", не имеет с подлинными революционерами ничего общего.

В борьбе со славянофилами образ Дон Кихота первым использовал Белинский в статье о "Тарантасе" В. А. Соллогуба. Вслед за ним в аналогичных целях к сервантесовскому герою обратился Писарев, заявивший: "Славянофильство есть русское донкихотство, всегда искреннее, часто трогательное, большею частью несостоятельное" (106, 337).

К Белинскому же восходит та линия публицистического истолкования образа Дон Кихота, которая усматривала в нем реакционера и консерватора. "Разве изувер по убеждениям в наше время не Дон-Кихот", — писал Белинский в той же статье о "Тарантасе", имея в виду в данном случае не только и не столько славянофилов. О дон кихотах реакции пишет в "Былом и думах" Герцен, дон кихотами консерватизма именуя своих идейных противников Салтыков-Щедрин. Возникает даже совершенно, казалось бы, невозможный образ "коронованного Дон Кихота". Таковым был, в понимании Герцена, Павел I (кстати сказать, "Дон Кихот" был одной из любимых книг Павла I). Дон кихотом системы, созданной Петром I и Екатериной II, был, с точки зрения Бакунина, Николай I.

Наконец, понимание многими русскими литераторами образа Дон Кихота было близко к тургеневскому. Однако даже в случае несомненной связи оно далеко не всегда было ему созвучно. А. А. Григорьев, например, в стихотворных "Монологам Гамлета Щигровского уезда", намекая на литераторов демократического

лагеря, создает образ "мещанского дон-кихота", "бойца многоглаголивого и вздорного", требующего "срезать все на нет". Оценка Герценом "Дон Кихота революции" с годами менялась. Если в "Письмах из Франции и Италии" (1855) он видится Герцену как "практически смешной и щемящий сердце образ", то в "Концах и началах" (1862), признав этот образ героическим, Герцен называет Гарибальди и Мадзини великими безумцами, святыми Дон Кихотами. Эта эволюция в значительной степени объясняется прямым воздействием тургеневской концепции. Как пророка социального переустройства общества трактовал образ Дон Кихота молодой Д. С. Мережковский, близкий в ту пору к народникам.

Параллельно с философско-публицистической традицией истолкования образа Дон Кихота в России продолжалась традиция историко-литературного осмысления романа Сервантеса в целом. Новая заслуживающая внимания попытка была сделана переводчиком "Дон Кихота" на русский язык В. А. Карелиным, перу которого принадлежит сочинение "Дон-Кихотизм и демонизм" (1866), печатавшееся впоследствии в виде приложения к переизданиям его перевода "Дон Кихота". (Впрочем, в этой хаотичной, эклектичной и достаточно противоречивой работе нашлось место и сопоставлению Дон Кихота с героем "Потерянного рая", и рассуждениям о славянофилах, искавших в допетровской Руси хрустальные замки и несравненную Дульсинею, и сведениям о положении пролетариата в Турции, и о материальном благосостоянии народа в Сербии.)

В. Г. Короленко, прочитавший этюд Карелина в 1890 году и искавший в нем, несомненно, прежде всего философско-психологическое истолкование образа Дон Кихота, записал в дневнике: «Что за наивная попытка — измерить гигантские общечеловеческие типы

аршином маленькой современной минутки. Не менее яркое доказательство, что наука, даже и "современная", имеет своих Санчо-Пансо и что филистерство и педантизм так же вечны, как и донкихотизм, столь глубокомысленно комментируемый г. Карелиным» (72, 190). Видимо, в 60-е годы сочинение Карелина воспринималось несколько иначе. Н. К. Михайловский, например, выявив много противоречий в положениях автора, счел его во многих отношениях интересным.

Несколько в стороне от публицистических полемик стоит сопоставление судьбы поэтов в непозитивскую эпоху с донкихотовскими пассажами и устремлениями, принадлежащее Вяземскому. В статье "Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина", первая редакция которой датируется 1847 годом, а вторая — приблизительно 1874-м, он с горечью констатировал: "Мы видим, что железные дороги частью уже упразднили, а со временем и окончательно упразднят бывшие пути сообщения. Другие силы, другие пары давно уже уволили огнекрылатого коня, который ударом копыта высекал животворные потоки, утолявшие благородную и поэтическую жажду многих поколений. Ныне Пегас — та же кляча Россинант, на которой разъезжал Рыцарь Печального Образа, и поэт в наше время едва ли не тот же Дон Кихот" (35, 309).

Как справедливо отметила Л. Букетова-Туркевич, первым русским автором, сместившим акцент с этического значения образов, созданных творческой фантазией Сервантеса, на эстетическое, был В. Г. Авсеенко, известный в свое время беллетрист и критик³¹.

Как бы примиряя все существующие характеристики, интерпретации и оценки, находя им оправдание в многогранности и неисчерпаемости романа, горизонты которого бесконечно раздвигаются и будут раздвигаться с приходом новых поколений, Авсеенко пишет:

"Правы те, которые вместе о самом автором видят в ней прежде всего пародию на рыцарские романы. Правы также те, которые утверждают, что Сервантес хотел осмеять самомнение, самообольщение, тщеславие и фанфаронство, свойственное испанскому характеру. Правы также те, которые видят в Дон-Кихоте борьбу идеализма, отрешившегося от действительных условий жизни, с трезвой практичностью, здравым смыслом и заботой о материальном благе. Правы также видящие в этом романе олицетворение противоположных сословных типов надменного, мечтательного, фантазирующего дворянского характера и трезвого крестьянского "себе на уме". Правы также те, которые хотят видеть в Дон Кихоте воплощение начала веры, воплощение вечного общечеловеческого типа, противоположного типу сомневающегося, анализирующего Гамлета. Наконец, правы и те, которые видят в Дон-Кихоте социальную и политическую сатиру на Испанию в первый период ее упадка..." (11, 454).

Одной из характерных особенностей русских работ о Сервантесе, написанных как учеными-филологами, так и литераторами, является мысль об Алонсо Кихано Добром как о подлинном Дон Кихоте. Наиболее отчетливо она была сформулирована П. И. Житецким. По его мнению, рыцарские книги лишь вывели Дон Кихота из созерцательного бездействия, однако его мироощущение, его идеалы, которые он приписывает воздействию рыцарской литературы, были сформированы до того, как он, погрузившись в нее, сошел с ума. В рыцарских книгах Дон Кихот нашел лишь готовую программу действий, которая соответствовала его нравственной сущности. Естественно, продолжает Житецкий, что гуманизм создателя Дон Кихота, героя, ринувшегося с этой прекрасной программой в жизнь, не нуждавшуюся в его услугах, был куда более глубоким

и плодотворным: "Вот эта вера в человека, каковы бы ни были его ошибки и заблуждения, вера в нравственные силы его и составляет настроение самого поэта, более возвышенное и широкое, чем причудливый идеализм Дон-Кихота или же наивно грубый материализм оруженосца его. В этом настроении великого поэта заложена тайна влияния его на современников и на потомков" (62, 146),

Очевидно, однако, что при всем значении существовавшей на русском языке критики о "Дон Кихоте" она весьма слабо отвечала как возросшему интересу к Сервантесу со стороны всей образованной России, так и вниманию, которое уделяли роману испанского писателя русские авторы.

ГЛАВА VI

«ПРИВЕЛ МНЕ В ПРИМЕР СЕРВАНТЕСА...»

Долгую историю имеют сопоставления с "Дон Кихотом" "Мертвых душ" Гоголя.

Как известно, советуя Гоголю приняться за большое сочинение, подарив ему сюжет "Мертвых душ", Пушкин привел "в пример Сервантеса, который, хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принялся за Дон Кихота, никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями..." (43, 439—440). Тот факт, что, работая над "поэмой", Гоголь ориентировался в какой-то мере на роман Сервантеса, не подлежит сомнению. Одно из доказательств тому мы находим в письме Гоголя к Жуковскому от 10 января 1848 года: "Уже давно занимала меня мысль большого сочиненья, в котором бы предстало все, что ни есть и хорошего и

дурного в русском человеке, и обнаружилось бы пред нами видней свойство нашей русской природы. Я видел и обнимал порознь много частей, но план целого никак не мог передо мной выясниться и определиться в такой силе, чтобы я мог уже приняться и начать писать. На всяком шагу я чувствовал, что мне многого недостает, что я не умею еще ни завязывать, ни развязывать событий и что мне нужно выучиться постройке больших творений у великих мастеров. Я принялся за них, начиная с нашего любезного Гомера". Остается добавить, что в первоначальной редакции названы имена других литературных учителей: Шекспира, Аристо, Филдинга, Сервантеса, Пушкина — писателей, "отразивших природу таковою, как она была, а не какою угодно некоторым, чтобы была".

Близость между романами объясняется многими причинами. Начнем с того, что между творческими индивидуальностями русского и испанского писателей, которых разделяло несколько столетий, было много общего. С другой стороны, нельзя забывать и о литературной традиции в развитии европейской прозы, благодаря которой воздействие Сервантеса на Гоголя преломлялось через произведения Филдинга, Стерна, Гофмана и других. Какую же роль сыграл "Дон Кихот" в формировании замысла "Мертвых душ"? Ответ на этот вопрос непременно должен опираться на гоголевское понимание романа Сервантеса. В "Учебной книге словесности для русского юношества" Гоголь дает следующее определение вводимого им понятия "малого рода эпопеи": "В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которой бывает хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе живые

верную картину земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего. Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим. ...Так, Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключен<иям>, оставшейся, после рококо, в некоторых людях в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся, тот и другой сжились с взято<ю> ими мыслью. Она наполняла неотлучно ум их и потому приобрела обдуманную, строгую значительность, сквозит повсюду и дает их сочинениям малый род эпопеи, несмотря на шуточный тон, на легкость и даже на то, что одна из них писана в прозе" (43, 478—479).

Как известно, Гоголь раскрывал понятие "малого рода эпопеи" прежде всего на основе "Мертвых душ". Назвав их поэмой, он, несомненно, опирался на свое представление о "Дон Кихоте", на свою концепцию романа Сервантеса. Не будет преувеличением сказать, что именно "Дон Кихот" как отдаленный образец учитывался Гоголем при работе над эпическим произведением в прозе, написанным в шуточном тоне, дающем, по словам Пушкина, "полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров". Определенное значение для русского писателя могли иметь и эстетические взгляды Сервантеса. Напомним, например, что в том или ином переводе Гоголь, несомненно, знал приведенную выше сервантесовскую теорию романа, в

которой, в частности, отстаивается мысль, что "можно быть эпическим поэтом и в прозе".

Таким образом, имеются известные основания назвать "Мертвые души" романом сервантесовского типа, однако не только лишь в смысле традиций так называемого романа "большой дороги", к которым никак не сводимы творения русского и испанского писателей. Сближает с "Дон Кихотом" "Мертвые души" и та роль, которую гоголевская поэма сыграла в современной ей русской литературе. По словам Бахтина, "все важнейшие романские образцы и разновидности были созданы в процессе пародийного разрушения предшествующих романских миров" (15, 122). Несомненно, к этому ряду, открывающемуся сервантесовским романом, примыкают и "Мертвые души". В переходную эпоху от романтизма к реализму "Дон Кихот" нередко воспринимался как произведение остро злободневное, ибо усматривалась аналогия между борьбой Сервантеса с рыцарской литературой и неприятием романтической эстетики. Небезынтересно сопоставить два высказывания Белинского о значении произведений испанского и русского писателей, сыгравших, по его мнению, громадную роль в борьбе с отжившими свой век литературными направлениями:

"Сервантес убил своим несравненным "Дон-Кихотом" ложно идеальное направление поэзии..." (16, 226).

"Гоголь убил два ложных направления в русской литературе, натянутый, на ходулях стоящий идеализм, махающий мечом картонным, подобно разруганному актеру, и потом — сатирический дидактизм" (19, 398). Перефразировав слова Р. Менендеса Пидалья, можно сказать, что Гоголь создал современный роман, подвергнув реалистической переоценке все фантастические вымыслы эпохи романтизма³².

Вряд ли целесообразно соотносить "Мертвые души" с "Дон Кихотом" на том основании, что их авторы, по

своему творческому методу, являются представителями "ренессансного реализма", хотя для этого, несомненно, имеются некоторые основания, например единая природа сервантесовского и гоголевского комизма. Типологически смех Сервантеса и смех Гоголя — стихии, безусловно, родственные. Широко известны слова Белинского, который возражал Аксакову, считавшему юмор Гоголя уникальным: "...например, в романе Сервантеса Дон Кихот и Санчо Панса нисколько не искажены: это лица живые, действительные, но боже Мой! сколько юмору и веселого и грустного, и спокойного и едкого в изображении этих лиц!" (18, 429).

Как и "Дон Кихот", "Мертвые души" были первоначально задуманы как произведение по преимуществу комическое и лишь постепенно, по мере углубления замысла, превратились в широчайшую картину России, в произведение, в котором, как и в "Дон Кихоте", "налицо слияние серьезного и комического, ничтожности и пошлости жизни со всем, что есть в ней великого и прекрасного". Комизм предстает неразрывно связанным с трагизмом, все проявления его, от социальной сатиры и до иронии, призваны быть сопутствием трагизма (как и всегда в пародии), подчеркивают противоречие, существующее между пошлостью, царящей в действительности, и высокими, хотя и во многом различными идеалами, которыми вдохновлялись оба писателя.

Неоднократно отмечалась генетическая связь (на первый взгляд производящая впечатление парадокса) между образами Чичикова и Дон Кихота. На этом настаивал еще Алексей Веселовский: "Дон-Кихот покидает свое мирное дедовское гнездо ради осуществления рыцарского идеала, всеми забытого и попоранного, для защиты угнетенных и слабых. Нашему времени уже непонятна эта фантастическая погоня за радужными химерами, и Дон-Кихоту наших дней приличнее

другой наряд и другие цели. Что если бы изобразить в виде полной противоположности ламанчскому рыцарю рыцаря наживы, стремящегося не освободить гонимых, а самому угнетать и разорять, и если бы так же заставить его вечно переезжать с места на место, ища не столько приключений, сколько возможности совершать, как Топтыгин у Щедрина, "крупные, средние и малые злодейства"? Мысль о подобном переложении фабулы Сервантеса на русские нравы николаевских времен легко могла прийти на ум Пушкину и прежде всего должна была решить вопрос о самой форме романа, место действия которого будет столько же на большой дороге и проселочных путях, сколько в четырех стенах помещичьего жилья". И далее: «Если не в Пушкине, то, во всяком случае, в Гоголе должно было возбудить сочувствие это зрелище искупления былых излишеств и заблуждений, и в число причин, определивших искупительное значение второго и третьего томов "Мертвых душ" во внутренней истории Чичикова, думается нам, следует включить и влияние "Дон-Кихота" (30, 567—568). Преемственность подмечена верно, однако "деятельность" как Дон Кихота, так и Чичикова увидена в ложной перспективе. Герой Гоголя должен соотноситься с Дон Кихотом непосредственно, прямо. Для русского писателя афера Чичикова — не симптом грядущего будущего, а заблуждение, ослепление. Что же касается сервантесовского образа, то Гоголь воспринимал его в просветительской традиции. Дон Кихот для него — антигерой, донкихотство — явление отрицательное. Костанжогло, персонаж, выражающий во многом мысли автора, называет Дон Кихотом просвещения помещика, который "заведет такие школы, что дураку и в ум не войдет", и Дон Кихотом человеколюбья — помещика, который "настроит на миллион рублей бестолковейших больниц да заведений с колоннами, разорится да и пустит всех по миру"

(42, 68). Отметим здесь, что явной переключкой (хотя и в новом виде и на новом этапе) со словами Муразова, обращенными к Чичикову: "Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, с силою и терпением да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую долю! Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы столько усилий для него, как вы для добывания своей копейки, да сумели бы так пожертвовать для добра и собственным самолюбием и честолюбием, <...> боже мой, как процветала <бы> наша земля!" (42, 112), — звучат высказанные позднее известные взгляды Белинского на сервантесовский образ.

У Гоголя сумасшествие выступает в форме стяжательства. Сама по себе замена сумасшедшего на жулика не должна удивлять. С эпохи Возрождения функции образов плута и чудака были весьма схожи. Их назначением было вскрытие реального положения вещей, оба они были более зрячими, чем их окружение, и в этом смысле были "взаимозаменяемы". Однако, хотя Чичиков, подобно Дон Кихоту, активно вторгается в действительность и действия их одинаково отличаются от обычного нормального поведения, отличие между ними состоит уже хотя бы в том, что Гоголь, вероятно, пародирует энтузиазм Дон Кихота энтузиазмом своего героя, придав ему, в противоположность первому, практический смысл, приведя при этом также к полному краху.

Можно отметить также, что характеристика одного из второстепенных персонажей второй части романа, а именно Хлобуева, непосредственно восходит к "Дон Кихоту", к тому впечатлению, которое неизменно производил рыцарь Печального Образа на людей, видевших и слышавших его впервые: "В речах его обнаружилось столько познания людей и света! Так хорошо и верно

видел он многие вещи! Так метко и ловко очерчивал немногими словами соседей-помещиков, так видел ясно недостатки и ошибки всех, <...>, что они оба были совершенно обворожены его речами и готовы были признать его за умнейшего человека". "Мне удивительно, — сказал Чичиков, — как вы, при таком уме, не найдете средств и оборотов?" — "Средства-то есть", — сказал Хлобуев, и тут выгрузил им целую кучу прожектов. Все они были до того нелепы, так странны, так мало истекали из познания людей и света, что оставалось только пожимать плечами..." (42, 86—87).

Многие особенности определенным образом организованного романного слова, почти уникальное сочетание некоторых черт реалистического метода, впервые воплощенное в "Дон Кихоте", на новом этапе развития литературы и на новой почве проявляются в творчестве Гоголя. Например, к Сервантесу в конечном счете восходит такая важная особенность стиля русского писателя, как частые переключения с одного языкового регистра на другой, расшатывающие стабильные жанровые подразделения. Роднит Гоголя с Сервантесом присущее им обоим величавое и вместе с тем вязкое словесное изобилие, усиливаемое протяженностью периодов.

Сходным образом Сервантес и Гоголь используют эвфемизмы. Как правило, они связаны с "низовыми", натуралистическими, непристойными или игривыми выражениями или описаниями и играют важную структурообразующую роль, так как дают право на существование в пределах романа низкой культуре (хотя и в несколько трансформированном виде). Гоголь принадлежал к той линии развития европейского романа, восходящей к Сервантесу, которая вступала с читателем в прямой разговор о секретах своего писательского ремесла.

Благодаря тому, что Гоголь учился у Сервантеса

"постройке больших творений", Козинцев в творчестве Гоголя мог найти ключ к "Дон Кихоту". Излагая режиссерскую экспозицию своего будущего фильма, он вынуждал членов художественного совета вместо Испании, сверкающей пестрыми красками, увидеть очень обыкновенный, неяркий мир, который известен всем по произведениям Гоголя. Мы увидим лужу, продолжал Козинцев, на краю света, знаменитую миргородскую лужу, и неожиданно мы обнаружим стык — Сервантеса, Гоголя и Диккенса.

ГЛАВА VII

«ВЫСОКОЕ НАЧАЛО САМОПОЖЕРТВОВАНИЯ...»

"Сервантес стал для меня тем же, чем, вероятно, стал для Вас Пушкин", — писал Тургенев Анненкову. В этих словах, видимо, не было особого преувеличения. В Сервантесе он, несомненно, видел художника, близкою себе по творческим устремлениям и по способу отражения действительности. Это явствует хотя бы из той характеристики, которую он дает творчеству испанского писателя: поэзия Сервантеса, с его точки зрения, "глубокая река, спокойно текущая между разнообразными берегами; и понемногу увлеченный, охваченный со всех сторон ее прозрачными волнами, читатель радостно отдается истинно эпической тишине и плавности ее течения" (135, 343). Эти слова вполне могли быть автохарактеристикой.

Еще современниками было подмечено, что тургеневская интерпретация образа Дон Кихота была широко реализована в его художественных произведениях, и не могла не быть реализована, так как ему, по словам Л. Н. Толстого, была присуща "не

формулированная, двигавшая им и в жизни и в писаниях вера в добро — любовь и самоотвержение, выраженная всеми его типами самоотверженных и прелестнее всего в Дон-Кихоте, где парадоксальность и особенность формы освобождали его от стыдливости перед ролью проповедника добра" (134, 150). Согласно П. А. Кропоткину, учитывавшему прежде всего реальное существование типов, описанных Тургеневым в русской действительности, Тургенев любил Гамлета и восторгался Дон Кихотом.

В статье "Гамлет и Дон-Кихот" получили философское обоснование все те вопросы, которые волновали его как художника и к которым он неизменно возвращался на каждом новом этапе своей творческой биографии: о разнообразии форм взаимоотношений личности с обществом, о необходимости для человека рано или поздно попытаться осмыслить свое существование, о возможности деятельного, активного добра. Вполне закономерно поэтому, что многие любимые герои писателя наделены в той или иной степени чертами Дон Кихота, подчас в сложном сочетании с гамлетовскими. Тургенев не случайно настаивал в своей речи на том, что очерченные им образы — мыслительные абстракции, а в жизни реальные человеческие типы располагаются на огромном пространстве между этими двумя полюсами.

Одним из первых тургеневских донкихотовских персонажей был Яков Пасынков. С Дон Кихотом явно соотнесен Рудин. Эта соотнесенность, фактически незаметная в начале романа, заявляет о себе при отъезде Рудина из имения Ласунской, когда он в разговоре с Басистовым проводит параллель между собой и Дон Кихотом, покидающим герцогский дворец. По-донкихотовски смешны все последующие попытки Рудина "принести существенную пользу" и в хозяйстве богатого помещика посредством "разных усовершенство-

ваний и нововведений", и в деле преобразования несудоходной реки в судоходную, и в поисках путей коренного переустройства преподавания в гимназиях. И, наконец, концовкой романа Тургенев стремится доказать, что Рудин может стать Дон Кихотом, способным на бесцельный, но все же героический поступок. Это "напряжение" между гамлетовскими и донкихотовскими чертами в образе Рудина было отмечено еще "провинциалом" в открытом письме к Тургеневу, напечатанном в "Отечественных записках" (автор письма — К. Н. Леонтьев): "Уже в Рудине было видно подобное стремление собрать нескольких представителей и поставить их всех в более или менее враждебное столкновение с человеком, Гамлетом в частной жизни и Дон-Кихотом в общественной, с человеком, у которого все социальное неудачно и бессознательное великолепно..." (103, 22).

Пожалуй, наиболее завершенным художественным воплощением тургеневской концепции Дон Кихота, почти совсем лишенным гамлетовских черт, является Инсаров из романа "Накануне". Со времени появления первых рецензий на роман сложилась устойчивая традиция видеть в понимании русским писателем образа Дон Кихота ключ, автокомментарий к роману и его центральному персонажу. Инсаров, по словам П. Е. Басистова, — это "отвлеченная идея донкихотства, в благороднейшем смысле этого слова, окрещенная славянской фамилией, но, при всем том, оставшаяся отвлеченной, как создание мышления, а не фантазии"(103, 9). В отличие от Басистова, Н. Н. Булич благодарит Тургеневу за обращение к "*живому* (курсив мой. — В. Б.) человеку, составленному из жертвы, веры, сознательной деятельности, которых ждет наша жизнь, как поле дождя" (114, 17). Рецензент справедливо напоминает критике, что коль скоро она признает мысль речи и мысль романа одной и той же, то необходимо учитывать,

что в Дон Кихоте для Тургенева важны были не безрассудные поступки, а "сердце его, непреклонная воля, нравственность, а главное, вера, теплая вера в успех своего дела, служение идее, неразрывно слившейся с жизнью, со всем существом человека".

Что же дает нам сопоставление образов Дон Кихота и Инсарова? Нередко другие персонажи романа говорят об Инсарове то же, что сам Тургенев говорил о герое Сервантеса. Особенно характерны некоторые записи в дневнике Елены и ее письмо к Инсарову. "Ты веришь, а тот нет, потому что только в себя верить нельзя" — так Елена определяет разницу между Инсаровым и Курнатовским. На той же основе противопоставляет Тургенев Дон Кихота Гамлету. Дон Кихот, по его мнению, "верит, верит крепко и без оглядки", в Гамлете же — "эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что вне нас и над нами". Характеры совпадают вплоть до некоторых частных штрихов к их портретам. Если в Дон Кихоте, с точки зрения Тургенева, отсутствует чувство изящного, то в Инсарове "поэзии нема", как утверждает Шубин. Его оценка первоначально содержала следующее важное уточнение: "ограниченность и потому сила", что полностью соответствует мнению Тургенева, что истоки воли Дон Кихота, его уверенности в своей победе коренятся в его ограниченности.

Разговор о донкихотстве Базарова, пожалуй, проблематичен, хотя близость между сервантесовским и тургеневским образами усматривали как современники Тургенева, так и исследователи в XX веке, основываясь на отличных от тургеневской концепциях образа Дон Кихота. Весьма красноречиво, например, сопоставление Дон Кихота с Базаровым в брошюре В. Карелина "Дон-Кихотизм и демонизм": "...мы спросим: не видим ли мы возле нас — вознесшегося над

обыкновенным уровнем, исполненного самых благородных намерений, ума и таланта, который принял на наших глазах ветряную мельницу за великана, провозгласив поклонение новому Анису — распластанной лягушке, отвергнув во имя ее если не все великое, то столько прекрасного и возглашая, что человек на высшей ступени своего духовного развития может просить только хлеба и лягушек" (70).

Позднее Б. М. Энгельгардт назвал Базарова "Дон Кихотом позитивизма, который принимал великанов за мельницы, волшебные замки за грязные харчевни, который видел в любимой женщине (Прекрасной Даме) — роскошное тело для анатомического театра" (150, 14).

Наконец, с точки зрения русского писателя, своеобразными донкихотами были народники. Эту аналогию усмотрели и западные (в частности, испанские) наблюдатели. Данную параллель проводит, например, Э. Пардо Басан (возможно, не без помощи тургеневской "Нови"), прекрасно знавшая русскую литературу и всю жизнь интересовавшаяся русской жизнью, в книге "Революция и роман в России" (1887). Русский народ, по ее мнению, так же не понял своих "фанатичных обожателей", как грубая поселанка не поняла возвышенных речей "ослепленного ее красотой" Дон Кихота (164, 182—183). Наибольший интерес в этом отношении представляет "взгляд изнутри", например мнение П. Л. Лаврова: «Здесь, при оценке того комического элемента, который внес Тургенев в фигуры "опростившихся", следует взять в соображение слова его по поводу подобного же элемента в Дон-Кихоте, сказанные за семнадцать лет ранее <...> Бесспорно, что бойцы за лучшее будущее русского народа, выставленные автором в "Нови", были для него сродни Дон-Кихоту, но следует не забывать, что для него донкихоты были "служителями идей и обвеяны ее сиянием"(1, 337),

что "попирание" их "свинными ногами" есть "последняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманию" и что тем самым "они завоевали себе бессмертие" (1, 351). Конечно, Добролюбовы и их законные наследники в деле революционной мысли не хотели признать в своих рядах людей типа Дон-Кихота <...>, но партии, совершающие и особенно начинающие великое историческое дело, составляют не по собственным идеалам, а по тому фатальному процессу, которому прошедшее подчинило эволюцию вырабатывающего их общества» (67, 397).

ГЛАВА VIII

«ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНЫЙ ЧЕЛОВЕК...»

Интерес Достоевского к "Дон Кихоту" коренился прежде всего в нравственных проблемах, которые были затронуты в романе Сервантеса, проблемах, имеющих общечеловеческое значение. В "Дневнике писателя" за 1876 год он называет "Дон Кихота" "великим произведением всемирной литературы", принадлежащим к числу книг, которые "посылаются человечеству по одной в несколько сот лет" (59, 25). Там же Достоевский высказывает пожелание, чтобы роман Сервантеса стал настольной книгой юношества: "...знакомство с этой величайшей и самой грустной книгой из всех созданных гением человека, несомненно, возвысило бы душу юношества великою мыслью, заронило бы в сердце его великие вопросы и способствовало бы отвлечь его ум от поклонения вечному и глупому идолу середины, вседовольному самомнению и пошлому благоразумию". И наконец: «"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 бы 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?"» (57, 92). С точки зрения русского писателя, "Дон Кихот" — это "заключение о жизни". Не случайно именно как "заключение о жизни" он рассматривал и собственное творчество.

Первое упоминание "Дон Кихота" мы находим в "Романе в девяти письмах" 1847 года. Однако начало творческого восприятия Достоевским романа Сервантеса приходится на 60-е годы. Не приходится удивляться, что в центре внимания оказался образ князя Мышкина. Однако критики в большинстве своем недооценили ту трансформацию, которую претерпел в сознании Достоевского образ Дон Кихота и которая нашла наиболее полное выражение в главе "Ложь ложью спасается" из "Дневника писателя" за 1877 год. Между тем очевидно, что при анализе данной литературной связи надо исходить не столько из образа, созданного фантазией испанского писателя, сколько из концепции этого образа у Достоевского.

Сцена между Дон Кихотом и его оруженосцем — основа этой главы — совершенно самостоятельное произведение русского писателя, столь же самостоятельное, как, например, "Сцена из Фауста" Пушкина.

Главой "Ложь ложью спасается" Достоевский лишний раз доказал, что он был блестящим мастером в воссоздании чужой литературной манеры. Что касается стиля романа Сервантеса, его синтаксиса, его лексических особенностей, подробностей повествования, описаний, то они воспроизведены Достоевским с удивительной точностью. В результате сочетание мест-

ного колорита, деталей сюжета, проникновения русского писателя в сущность сервантесовского образа и тонкой стилизации литературной манеры оказалось настолько цельным и убедительным, что принадлежность этой сцены Сервантесу долгое время не вызывала никакого сомнения.

Замысел эпизода возник в сознании писателя, по-видимому, за год до написания. В записной тетради 1875—1876 годов имеется характерная запись: "Дон Кихот, люди из киселя". Эта фраза послужила толчком для создания всей сцены разговора Дон Кихота с Санчо, которая представляет собой начало сравнительно небольшой по объему первой подглавки второй главы сентябрьского номера "Дневника писателя" за 1877 год. Завершают подглавку размышления Достоевского как по поводу романа Сервантеса, так и по поводу сочиненного им эпизода.

Вот эта сцена — памятник интуиции, вкусу и гению Достоевского, равно как и невниманию, доверчивости и недогадливости его читателей:

"Однажды Дон-Кихот, столь известный Рыцарь Печального Образа, самый великодушный из всех рыцарей, бывших в мире, самый простой душою и один из самых великих сердцем людей, скитаясь с своим верным оруженосцем Санхой в погоне за приключениями, вдруг был объят некоторым недоумением, которое заставило его долго думать. Дело в том, что часто великие древние рыцари, начиная с Амадиса Гальского, истории которых уцелели в правдивейших книгах, именуемых рыцарскими романами (для приобретения коих Дон-Кихот не пожалел несколько лучших акров своего маленького поместья), — часто эти рыцари, во время полезных всему миру и славных странствований своих, встречали вдруг и неожиданно целые армии, во сто даже тысяч воинов, насылаемых на них злою силою, злыми волшебниками,

им завидовавшими, мешавшими им всячески достигнуть великой цели их и соединиться, наконец, с их прекрасными дамами. Обыкновенно происходило так, что рыцарь, встречая такую чудовищную и злую армию, обнажал свой меч, призывал в духовную помощь себе имя своей дамы и затем врубался один в самую средину врагов, которых и уничтожал всех, до единого человека. Кажется бы, дело ясное, но Дон-Кихот вдруг задумался, и над чем же: ему показалось вдруг невозможным, чтобы один рыцарь, какой бы он силы ни был, и даже если бы махал своим победоносным мечом целые сутки без всякой усталости, мог зараз уложить сто тысяч воинов, и это в одном сражении <...>

— Я разрешил это недоумение, друг мой Санхо, — сказал наконец Дон-Кихот. — Так как все эти великаны, все эти злые волшебники, были нечистая сила, то и армии их носили такой же волшебный и нечистый характер. Я полагаю, что эти армии состояли не совсем из таких же людей, как мы, например. Люди эти были лишь наваждение, создание волшебства, и, по всей вероятности, тела их не походили на наши, а были более похожи на тела, как, например, у слизняков, червей, пауков. Таким образом, крепкий и острый меч рыцаря, в могучей его руке, упавая на эти тела, проходил по ним мгновенно, почти без всякого сопротивления, как по воздуху. А если так, то действительно он мог одним взмахом пройти по трем или по четырем телам, и даже по десяти, если те стояли в тесной куче. Понятно после того, что дело чрезвычайно ускорялось, и рыцарь действительно мог истреблять, в несколько часов, целые армии злых арапов и других чудищ..." (59, 24—25).

Магия вживания Достоевского в художественный мир "Дон Кихота" такова, что читательская доверчивость не только объяснима, но и оправдана. Все ситуа-

тивные и бытовые детали, которые фигурируют в этой сцене, не выдуманы Достоевским, а взяты непосредственно из текста романа. Сюда относится сама ситуация разговора Дон Кихота с оруженосцем во время их скитаний, содержание их разговора, обилие повествовательных реалий: упоминание Амадиса Гальского, злых волшебников, прекрасных дам и т. д. Особо хотелось бы отметить отступление о продаже Дон Кихотом нескольких акров своего поместья для приобретения книг, так как оно значительно расширяет временные рамки данного эпизода. Однако весь этот материал переосмыслен Достоевским совершенно по-новому.

Смысловой пик эпизода — сравнение вражеских армий со слизняками и пауками, вокруг которого Достоевский строит все свои рассуждения о характере Дон Кихота и о человеческой природе вообще, — взят им из романа. С той лишь разницей, что у Сервантеса вражеские полчища сравниваются с марципанами, бобами и тестом, а Дон Кихот Достоевского сравнивает их с червями, пауками и слизняками. Столь же существенна и близость героев Сервантеса и Достоевского по отношению к миру и по восприятию его. Не случайно у Достоевского "фантастический человек затосковал по реализму". Редко обращают внимание на то, что реальный мир, окружающий Дон Кихота, и мир его фантазий и представлений были для него единым миром, который он постигал как реалист и рационалист. Вспомним, что в сцене, сочиненной Достоевским, Дон Кихота смутило, собственно, лишь математическое соображение. Достоевский одним из первых в "Дон Кихоте" отметил те черты, которые являются излюбленными им самим. При этом он, скорее всего сознательно, разработал и углубил те стороны сервантесовского образа, которые оказались ему необходимы для развития собственных соображений

о взаимоотношении фантастического и реального в жизни и искусстве.

Особенность трактовки Достоевским сервантесовского образа в том, что он, сознательно или бессознательно, смешивает свои собственные сомнения, борьбу веры и неверия с внешними потрясениями, которые испытывает вера Дон Кихота. В конечном счете герой Сервантеса оказывается наделенным сомнениями героев Достоевского. Так, характеризуя своего Дон Кихота, Достоевский пишет: "Самый фантастический из людей, до помешательства уверовавший в самую фантастическую мечту, какую лишь можно вообразить, вдруг впадает в сомнение и недоумение, почти поколебавшее всю его веру".

Однако сомнение не могло быть на деле длительным состоянием души героя Сервантеса. Одно прикосновение к сомнению (столь неожиданное для него поражение в поединке) привело его к перерождению и в конечном счете к смерти. Кстати, и на эту особенность героя обратил внимание сам Достоевский: "...идеал странствующего рыцарства столь велик, столь прекрасен и полезен и так очаровал сердце благородного Дон-Кихота, что отказаться верить в него совсем уже стало для него невозможностью, стало равносильно измене идеалу, долгу, любви к Дульсинее и к человечеству". Более того, существование волшебных армий, по словам Достоевского же, не может подвергаться сомнению, ибо "как же могли эти великие и прекрасные рыцари проявить всю свою доблесть, если б не посылались на них все эти испытания...". Между тем для того, чтобы в полной мере проявилась доблесть странствующих рыцарей, они должны были (естественно, в сознании Дон Кихота) сталкиваться не с "наваждениями", не с телами слизняков, а с реальными противниками. И естественно, что сам Дон Кихот

не мог усомниться в реальности существования своих противников. Знаменательно, что, в представлении Достоевского, Санчо, будучи человеком заурядным, в противоположность своему хозяину не сомневается.

Между тем имеется неопровержимое свидетельство самого ламанчского рыцаря, который, как известно, чутко реагировал на все малейшие отклонения от веры: "Он во всем сомневается и всему верит".

Нет ничего удивительного, что образ князя Мышкина связан именно с Дон Кихотом Достоевского, Дон Кихотом сомневающимся, наделенным "двойными мыслями", которые он, однако, вынужден, по возможности, преодолевать. Кстати сказать, в сатире "Послание Белинского к Достоевскому" (начало января 1846 г.) Белинский и Тургенев самого Достоевского назвали Витязем Горестной Фигуры (135, 332). В этой связи можно вспомнить, что образ князя Мышкина носит в какой-то мере автобиографический характер. Возможно, во время работы над романом Достоевский учитывал, что в начале литературной деятельности его личность ассоциировалась у современников с образом рыцаря Печального Образа.

Над романом "Идиот" Достоевский работал за границей, с осени 1867 года по январь 1869 года. В письме к А. Н. Майкову от 12 января 1868 года он делится своими соображениями о характере главного героя романа, над которым работает, и о своей главной идее — изобразить "вполне прекрасного человека". В письме к С. А. Ивановой от 13 января Достоевский уточняет свою мысль: "Упомяну только, что из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон-Кихот" (60, 71). Наряду с Христом, Дон Кихот, несомненно, был одним из главных литературных прототипов его героя. Кто знает, не опыт ли Сервантеса, надоумившего бедного идаляго назваться

"доном", не имея на то оснований, и сочетать его с прозаическим "набедренником" ("qui jote"), подсказал Достоевскому мысль назвать своего героя Львом Мышкиным. Вспомнив, кстати, что Алонсо Кихано, "за свой нрав и обычай прозванный Добрым", был, помимо прочего, и рыцарем Львов.

Как всегда интересны подготовительные материалы к роману, в которых явственно виден каркас замысла, но также заметны и "леса", в том числе литературные связи, впоследствии писателями снимаемые, затушевываемые. Самая броская в интересующем нас плане — запись, вводящая в философский фон романа знаменитую речь Дон Кихота о Золотом веке.

" — Согласны вы, Князь?

— Нет, не согласен. Всякая травка, всякий шаг, — Христос. — Вдохновенная речь Князя.

(Дон-Кихот и желудь). "За здоровье солнца" (54, 277). Таким образом, Достоевский связывал монолог князя "За здоровье солнца" с речью Дон Кихота о Золотом веке, поводом для которой, как известно, послужили его размышления о желуде.

В окончательном тексте "Идиота" автор несколько раз подводит читателя к мысли, что Мышкин — это новый Дон Кихот. Как известно, Достоевский любил давать литературный или, шире, культурно-исторический "ключ" к своим произведениям. Литературные ассоциации, по его мнению, должны были дополнять и обогащать образы героев целыми комплексами общечеловеческих черт, связанных с тем или иным мировым образом. В частности, писатель любил мимоходом отмечать книги, которые читают его герои. Характерный пример этого литературного приема имеется в "Идиоте". Полученную от князя записку Аглая сначала кладет на свой столик, а затем в какую-то толстую книгу. "И уж только через неделю случилось ей разглядеть, какая это была книга. Это был "Дон-Кихот

Ламанчский". Аглая ужасно расхохоталась — неизвестно чему" (53, 157). В комплекс литературных ассоциаций (столь важных для каждого из героев Достоевского) входит также пушкинский "рыцарь бедный". Этот образ как промежуточное звено между двумя интересующими нас героями заслуживает особого внимания. Своеобразная "родословная" князя Мышкина, до поры до времени скрытая, становится очевидной во время чтения Аглаей пушкинской "Легенды". По ее словам, «рыцарь бедный», а следовательно, и князь, "тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический". В другом месте, говоря о герое баллады Пушкина, она характеризует его следующим образом: "...в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь". Неважно, в чем, собственно, состоит этот идеал, важно лишь, чтобы "это был какой-то светлый образ". Расширяя границы пушкинского героя, Достоевский тем самым приближает его к образу Дон Кихота. В черновиках к "Идиоту" имеется чрезвычайно важное уточнение этого идеала применительно к Мышкину, которое, бесспорно, отдаляет его от пушкинского образа и приближает к странствующему рыцарю Сервантеса: "Да, он "был полон чистою любовью", он был "верен сладостной мечте" — *восстановить и воскресить человека!*"

Известную близость обнаруживают оба писателя в оценке смертной казни и каторги. По мнению Мышкина, убийство по приговору того, кто убил, "несравненно ужаснее, чем убийство разбойничье". Рассуждение Дон Кихота о каторжниках и его дальнейшее поведение является как бы предваряющим мысль князя активным ответом на нее и активной ее проекцией. Узнав, что "эти люди идут на галеры по принуждению, а не по доброй воле", Дон Кихот освобождает их.

Единственный его аргумент — то, что природа создала их свободными. В обоих случаях писатели противопоставляют официальным законам и справедливости, на них построенной, справедливость, основывающуюся на более высоком законе — любви и милосердию. Достоевский не мог не обратить внимания на столь близкий ему мотив в "Дон Кихоте". Он даже намеревался ввести аналогичную сцену в текст своего романа. В черновиках есть такая запись: "Князь выпустил убийцу <...> Я его выпустил, а он зажег село (крестьяне взяли с меня)". Аналогия между двумя эпизодами очевидна, тем более, что предполагались и плачевные последствия события³³.

В начале работы над романом Достоевский наметил определенный путь создания положительного героя. С. А. Ивановой он писал, что Дон Кихот прекрасен единственно потому, что в то же время смешон. Юмор, по его убеждению, открывает прекрасное в комическом. Он, видимо, предполагал в какой-то мере сочетать обе эти черты в князе Мышкине. Обращает на себя внимание следующая запись в черновиках: "Несколько ошибок и комических черт Князя". Однако почти в то же время появляется запись прямо противоположного характера: "Смешон. Как он отклоняет смех". Если в начале работы над романом Достоевский предполагал соединить в Мышкине обе черты, способные, по его мнению, пробуждать симпатию в читателе: наивность и комизм, — то впоследствии писатель так охарактеризовал своего героя: "Герой романа Князь, если не смешон, то имеет другую симпатичную черту, он! *невинен!*". Таким образом, Достоевский отступил от им же самим открытого закона.

Князь Мышкин лишен воинственности своего отдаленного прототипа. В ходе развития замысла Христос потеснил в его душе Рыцаря Печального Образа. Вспомним, однако, что образ самого Дон Кихота,

как любой из мировых образов, многогранен. Дон Кихоту всегда сопутствовал Алонсо Кихано Добрый. Ошибочно полагать, что в романе на последних страницах происходит превращение одного в другого: "...я уже не Дон Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за *свой нрав и обычай* (курсив мой. — В. Б.) прозванный Добрым". Переставив акценты, Достоевский именно Алонсо Кихано Доброго сделал героем "Дон Кихота".

И все же не случайно большинство из еле уловимых параллелей относится к черновым материалам. Особой близости между образом Мышкина и его отдаленным литературным прототипом быть не могло, ибо этому препятствовало существенное различие как в методах художественного постижения и воплощения действительности, так и в авторском отношении к герою.

Помимо романа "Идиот" других *прямых* доказательств творческого осмысления русским писателем "Дон Кихота" немного. При этом в многогранном сервантесовском образе на первый план выступает та или иная его черта: отсутствие "такта действительности", беззаветное служение женщине и т.д. Например, опять-таки в подготовительных материалах, на этот раз к роману "Бесы", читаем: "Социалистов и нигилистов даже. Он, бесспорно, как идеал, кроме самых глупеньких. — И вот этот идеал, веривший в свое воскресение, как в дважды два, умирает, конечно, разумеется, без воскресения. — Это сильнее всего... искусство последним словом в этой мысли дало только Дон-Кихота" (55, 306). Особый интерес представляет для нас образ Аркадия из романа "Подросток", так как в нем, в плане литературных ассоциаций, должны были, по мысли автора, сочетаться отдельные черты одновременно Дон Кихота и Санчо Пансы. Предполагалось сложное единство нравственной чистоты ("Вообще же весь роман через лицо подростка,

ищущего правды жизненной (Жиль-Блаз и Дон-Кихот), может быть очень симпатичен" (56, 63)) и "здорового смысла, благоразумия, хитрости, золотой середины" ("Когда он ночью у Васина, то излагает ему часть сущности идеи (Санхо-Панса)" (56, 221); ("Разговор о бароне-горбуне и острове на Балтийском море" (56, 34)).

На протяжении всей творческой деятельности Достоевского привлекала речь Дон Кихота о Золотом веке. Ее мотивы оригинально преломились в рассказе "Сон смешного человека". Монолог Дон Кихота был, вне всякого сомнения, лишь очень отдаленным источником концепции Золотого века, вложенной Достоевским в уста своего героя, однако некоторые детали представлений о нем у обоих героев совпадают. Среди совпадающих пунктов можно выделить следующие: 1) люди любили окружающий мир, но плохо его знали. Они не мучили природу орудиями труда; та все давала им сама; 2) люди были правдивы, естественны и дружелюбны; 3) отсутствие сладострастия: "У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества" (58, 113). Сравним: "Девушки, как я уже сказал, всюду ходили об руку с невинностью, без всякого присмотра и надзора, не боясь, что чья-нибудь распущенность, сладострастием распяемая, их оскорбит, а если они и теряли невинность, то по своей доброй воле и хотению. Ныне же, в наше подлое время, все они беззащитны, хотя бы их спрятали и заперли в каком-нибудь лабиринте наподобие критского, ибо любовная зараза носится в воздухе..." (1, XI). Совпадение в этом пункте имеет для нашей темы особое значение. Как известно, в представлении Достоевского сладострастие — один из

самых тяжких грехов. Не случайно те немногие из его героев, которым отказано во всем человеческом, были, как правило, "сладоэастраниками".

Интерес Достоевского к "Дон Кихоту" также вызван его размышлениями о связи фантастического и реального в искусстве, о проникновении фантастического в реальность, и наоборот, — интересом, который был свойствен русскому писателю на протяжении всей его жизни. Реализм Сервантеса — это именно тот реализм, право на который Достоевский отстаивал как в своей публицистике, так и в литературной практике, — реализм "в высшем смысле".

Стремлением к "жанровой энциклопедичности" Достоевский также скорее всего обязан Сервантесу. В композиции у обоих художников это стремление проявляется в форме "контрапункта". Композиционное единство в "Дон Кихоте" и в романах Достоевского достигается путем умелого сочетания динамичных, стремительных, "событийных" сцен действия, сцен "диспутов", "полемик", фактически останавливающих основной сюжет, и "вставных" новелл, в структурном отношении чрезвычайно важных. Можно отметить такую особенность романов Достоевского, также, возможно, восходящую к "Дон Кихоту", как неожиданные и не всегда оправданные встречи всех главных героев в одном месте, "сгустки" сюжетных линий, которые, как правило, завершаются "скандалами", непременно вскрывающими важные элементы писательского замысла. Заслуживает внимания также наблюдение М. М. Бахтина о наличии во многих произведениях Достоевского, особенно в "Идиоте", "карнавально-фантастической" атмосферы, которую он связывает с воздействием романа Сервантеса.

ГЛАВА IX

«НЕ НЕСЕТ ЛИ ОТКУДА-НИБУДЬ ОБИДОЮ...»

Одним из самых ярких воплощений идеи о русских Дон Кихотах являются многие из любимых героев Н. С. Лескова. Роман Сервантеса был прочитан им еще в детстве в Орле, когда он, посещая дом А. Н. Зиновьевой, пользовался хранившейся в нем библиотекой К. П. Масальского. Впоследствии встречающиеся ему типы русских людей он подчас соотносил с полюбившимся ему сервантесовским героем. Однако его представления об образе Дон Кихота, вероятно, окончательно оформились лишь под впечатлением речи Тургенева. Перу Лескова принадлежит один из немногих благожелательных отзывов о ней, в котором, впрочем, содержится не совпадающая с тургеневской интерпретация образа Дон Кихота. Лесков всецело принял пафос речи, возвеличивающий Дон Кихотов, поборников добра, однако для него они, с одной стороны, народные заступники, вожди крестьянских восстаний, а с другой — "праведники", носители евангельской правды.

Любовь к простому люду и желание помочь ему всегда, по мнению русского писателя, зажигала и будет зажигать в крови народных Дон Кихотов "пламень ревности за правду по закону святу, иже принесоша отцы".

"Все любимые герои Лескова, — пишет И. В. Столярова, — милые его сердцу праведники, в той или иной степени несут на себе отсвет трагикомической личности Дон Кихота". И это не случайно, ибо "в одушевлявших русских Дон Кихотов стремлениях к высшей справедливости, в их нравственной бескомпромиссно-

ти, в самоотверженном служении идеалу Лесков увидел наиболее яркое воплощение особенностей национального духа, характера русского человека" (130, 77—78).

Чертами донкихотовской самоотверженности отмечены герои таких романов и рассказов русского писателя, как "Овцебык", "Однодум", "Некуда", "Захудалый род", "Инженеры-бессребреники". Сервантесовский образ поворачивается в них разными гранями, различные черты его облика, особенности его мироощущения и отношения к людям всплывают и напоминают о себе в облике, тех или иных словах, поступках и судьбе персонажей Лескова.

Герой рассказа "Овцебык", Василий Петрович Богословский, унаследовал от рыцаря Печального Образа, помимо лихорадочного стремления переустроить общество на началах высшей справедливости, непоседливость и высочайший идеал женщины. В отличие от героя Сервантеса, он с самого начала осознает несбыточность своих надежд, драматизм своего положения, с механической неуклонностью приводящий его к самоубийству. Причиной, определившей жизненный путь "однодума", поставившей его, подобно Дон Кихоту, в оппозиционное положение по отношению к его окружению, послужило неукоснительное следование евангельской морали. Как и герой Сервантеса, жизненная программа которого оформилась при чтении рыцарских книг, он, читая одну только Библию, дождался духа, давшего ему мысль самому сделаться крепким, дабы устыдить крепчайших", "стал умствовать и прилагать к делу свои библейские воззрения".

Многими нитями связан с героем Сервантеса один из центральных персонажей "Захудалого рода", любимой книги Лескова, "преоригинальный, бедный, рыжий и тощий дворянин Дормидонт Рогожин, имя

которого было переделано бабушкой в Дон-Кихот Рогожин". Первым сигналом, призванным ориентировать читателя на образ Дон Кихота, служит костюм Рогожина: "...верхнее короткое платье вроде камзола или куртки, похожей на бедный колет рыцаря Ламанчи". В этом наряде он с кучером Зинкой, его Санчо Пансой, разъезжал по всей округе и "водил во все стороны носом по воздуху, чтобы почуять: не несет ли откуда-нибудь обидою, за которую ему с кем-нибудь надо переведаться".

Основой донкихотовской морали Дормидонта Рогожина послужили, с одной стороны, либеральные идеи, которыми он пропитался, попав в Отечественную войну 1812 года во Францию, а с другой — стремление дворянский "дух благородства поддержать от захудания". Единство переплетенных между собой слова, почерпнутого из дворянских родословных, и дела, призванного восстановить справедливость на земле, несет отпечаток глубокого проникновения писателя в сущность донкихотовской ситуации: "Приезжал ли он избитый и израненный, что с ним случалось нередко, он все равно нисколько не изменялся и точно так же читал на память повесть чьего-нибудь славного дворянского рода и пугал других захуданием или декламировал что-нибудь из рыцарских баллад, которых много знал на память".

В замысле Лескова очевиден несомненный полемический заряд. Можно отметить, например, что попыткам его героя восстановить справедливость подчас сопутствовал успех: "...там офицера на ярмарке проучил; там жадного попа прибил; тут злую помещицу в мешке в поле вывез". Пожалуй, самым в этом смысле характерным примером является поведение отпущенных им на волю крестьян: "Они взялись ему убирать огород и луг для его коровы и пары кляч и перекрыли ему соломой горенку".

Характерно, что Рогожин сам соотносил себя с образом Дон Кихота. Когда Варвара Никаноровна Протазанова сравнила его с сервантесовским героем, он ответил: "Я бы счастлив был, но только не в том месте родился". Тем более знаменательно, что в черновом варианте рукописи был следующий любопытный эпизод: "...откуда, соскучась, бежал в Испанию, ходил там с погонщиками мулов и все отыскивал следы ног Дон-Кихота, похождениями которого начинался с детства и принимал всю его историю не за вымысел Сервантеса, а за действительность; высоко уважал благородного рыцаря Ламанчского. Над ним, вероятно, в Испании смеялись, но он, конечно, не удостоивал этих насмешек никакого внимания: он, пожалуй, был готов согласиться, что, может быть, не было никогда рыцаря, который принимал баранов за войска и дрался с ветряными мельницами, но ни за что в мире не согласился бы, что не было совсем Дон-Кихота, который один хотел стать за всех угнетенных и обиженных. Точно так же, как Дон-Кихот, он не раз дрался в Испании с грубыми людьми, обижавшими людей слабых, и напал на сторожей роскошного сада за то, что они привязали к дереву маленького воришку; он был страшно исколочен палками и потерял свободное владение левою рукою и правый глаз, вспомнил, что у него есть родина и на ней ему принадлежавшие три крестьянские двора, и поплелся домой" (75, 585—586).

Защищаясь от обвинений в искусственности образа Рогожина, Лесков писал И. С. Аксакову, что подобные чудные люди на каждом шагу встречались во всех известных ему мелкопоместных губерниях.

Интересно решен и образ спутника Дон Кихота Рогожина, мужика Зинки, который считал своего хозяина «дурачком, или по крайней мере „божьим человеком"». По-своему к нему привязавшись, находя

вкус в бродячей жизни, он не забывал пользоваться тем, что Рогожин прослыл во всей округе чудачком и "очень долго показывал его желающим на постоянных дворах за пироги и за мелкие деньги".

Сумасшедшим был признан Николай Федорович Фермор, главный герой "Инженеров-бессребреников", который "хоть и блажил, но все понимал". Страстно стремившийся к праведности, он, в отличие от немногих своих единомышленников, "не хотел бегать от жизни в свете, а, напротив, хотел борьбы со злом — он хотел внести посильную долю правды и света в жизнь". В этом произведении, достаточно суровом по замыслу, Лесков показывает, как донкихотство сопряжено с трагизмом и герой его, "переведавшись со злом" и проиграв, "сам похоронил себя в бездне моря".

Одним из самых глубоких у Лескова (и, возможно, во всей русской литературе) воплощений идеи донкихотства является образ Савелия Туберозова из "Соборян". Хотя сам автор в тексте на этот раз героя Дон Кихотом не называет, однако неоднократно читателя к этой мысли подводит. Можно привести, например, следующий, чрезвычайно знаменательный диалог между Туберозовым и Тугановым: (Туганов.) "<...> ты маньяк <...> Протопоп остановился и с обидою в голосе спросил:

— За что же я маньяк?

— Да что же ты ко всем лезешь, ко всем пристаешь: "идеал, вера"? Нечего, брат, делать, когда это всему, видно, время вышло.

Туберозов улыбнулся и, вздохнув кротко, ответил, что прошло не время веры и идеалов, а прошло время слов.

— Совершай, брат, дела.

— Дел теперь тоже мало.

— Что же нужно?

— Подвиги.

— Совершай подвиги. В каком только духе?

— В духе крепком, в дыхании бурном... Чтобы сами гасильники загорались!" (74, 183).

Подобно другим героям Лескова, отмеченным печатью донкихотства, Савелий Туберозов отстаивает во многом авторскую точку зрения на мир и является в то же время воплощением сомнений автора в способности таких людей, как его протопоп, изменить мир к лучшему. Между тем в Туберозове больше общего с его прототипом, сервантесовским героем, прежде всего потому, что он живет наиболее напряженной духовной жизнью. При этом он нисколько не перестает быть натурой активной, готовой к подвигу во имя утверждения своих идеалов.

К числу мотивов, восходящих к впечатлениям от чтения "Дон Кихота" Сервантеса, следует отнести центральный узел романа. Дон Кихоту было пятьдесят лет, когда он, начитавшись рыцарских книг, увидел свое назначение в том, чтобы искоренять всякого рода несправедливость. Савелий Туберозов "прозрел" еще в более преклонном возрасте. После грозы, которая застала его в поле, для него началась новая жизнь, наполнившаяся истинной верой и надеждой, жизнь, в которой он, по его убеждению, должен был успеть сказать правду. Поведение Савелия Туберозова, как и подвиги Дон Кихота, со временем стало приобретать все более героический и в то же время трагический характер. Герои продолжают действовать, хотя явственно видят, что идеалам их не осуществиться и что им не приходится рассчитывать на благодарность. Подобно Дон Кихоту, герой Лескова мог бы сказать, что враги вольны обречь его на неудачи, но сломить его упорство и мужество они не властны. Высказанная во время проповеди правда явилась подвигом протопопы, за который он был наказан и лишен права борьбу, "права голоса".

Запрет, наказание, наложенное на Савелия Туберозова, лишившее его возможности активно воздействовать на души прихожан, несет ту же функцию, что и слово, данное Дон Кихотом Самсону Карраско после поражения в поединке. Лишенные возможности выполнять свое назначение на земле, они умирают. "... хилый и разбитый событиями старик Туберозов был уже не от мира сего. Он простудился, считая ночью поклоны, которые клал по его приказанию дьякон, и заболел — заболел не тяжко, но так основательно, что сразу стал на край домовины. Чувствуя, что смерть принимает его в свои объятия, протопоп сетовал об одном, что срок запрещения его еще не минул. Ахилла понимал это и разумел, в чем здесь главная скорбь". Для сравнения можно привести описание последних дней жизни Дон Кихота: "<...> может статься, он сильно затосковал после своего поражения, или уж так предуготовало и распорядилось небо, но только он заболел горячкой, продержавшей его шесть дней в постели <...> Друзья, полагая, что так на него подействовало горестное сознание своего поражения и своего бессилия освободить и расколдовать Дульсинею, всячески старались разве-селить Дон Кихота <...> Лекарь высказался в том смысле, что Дон Кихота губят тоска и уныние" (2, LXXIV).

Последним штрихом к характеристике героя служит нота примирения. Подобно Дон Кихоту, Савелий Туберозов тоже избавился перед смертью от "заблуждений": простил тем, кто, "букву мертвую блюдя", "божье живое дело губят".

Таким образом, в образе протопопа Савелия Туберозова, в его "подвиге", просматривается сложная система мотивов и черт, роднящих его с героем Сервантеса, а также другими персонажами Лескова, проникнутыми идеей донкихотства: он борец за истину, за человеческие души, за свои идеалы, которым

не место в окружающей его действительности; в своей непреклонности он непонятен, подчас смешон.

"Оруженосцем" Савелия Туберозова является дьякон Ахилла, который так же не подходит для роли дьякона, как Санчо для роли оруженосца. Им одинаково недоступны идеи, движущие поступками людей, к которым они привязаны, однако именно они глубже других вживаются в их души. Как и в "Дон Кихоте", герои "Соборян", испытывая друг к другу симпатию, оказавшись в тесном общении, постепенно "раскрывают" друг друга. Образ дьякона выполняет в романе несколько функций, во многом совпадающих с функциями образа Санчо Пансы в "Дон Кихоте". В какой-то мере он представитель, квинтэссенция и даже защитник интересов реального мира, он антипод Савелия Туберозова, его противоположность (хотя и не полная), он собеседник протопопа (хотя и не единственный) и, наконец, он главный комический персонаж. Возможно, "Дон Кихотом" навеяно описание горя Ахиллы при последних часах жизни протопопа: "Через несколько дней Ахилла, рыдая в углу спальни больного, смотрел, как отец Захария, склонясь к изголовью Туберозова, принимал на ухо его последнее предсмертное покаяние". "Ахилла, дрожа, ринулся к нему с воплем и, рыдая, упал на его грудь". "Смерть Савелия произвела ужасающее впечатление на Ахиллу. Он рыдал и плакал не как мужчина, а как нервная женщина оплакивает потерю, перенесение которой казалось ей невозможным".

После смерти протопопа Ахилла продолжает (весьма, впрочем, своеобразно) "дело" Туберозова. В свое время протопоп, подобно Дон Кихоту, освободившему каторжников, отпустил мещанина Данилку, приведенного к нему за ухо Ахиллой за то, что тот всенародно "еретичествовал". Поймав вторично Данилку, который пугал ночами народ и "таскал, что откуда

попало", Ахилла на этот раз сам отпустил его, совершив при этом противозаконный поступок, руководствуясь усвоенными от Туберозова соображениями высшей справедливости и памятуя о том, что тот грабил от голода. Не случайно, наконец, Данилка ограбил на кладбище и могилу Туберозова, отплатив ему таким образом неблагодарностью за благодеяние. Этот сюжетный ход, возможно, также был подсказан Лескову эпизодом с каторжниками в "Дон Кихоте".

Языковая стихия как "Соборян", так и других произведений русского писателя также дает повод считать его одним из самых талантливых и последовательных представителей той линии развития романа, которая была начата "Дон Кихотом", с исключительной широтой и глубиной реализовавшим "все художественные возможности разноречивого и внутренне диалогизированного романного слова" (15, 137). Достаточно сказать, что высокий слог в устах священнослужителей являет полную аналогию высокому стилю "рыцарских" монологов героя Сервантеса. Очевидно при этом, что отношение Лескова к этому "облагороженному" слову сложнее, чем авторское отношение к аналогичному слою лексики в "Дон Кихоте".

Продолжая, условно говоря, "общественно-моральную" линию развития сервантесовского образа, Лесков, в отличие от Достоевского, воспринял самую суть донкихотовской ситуации, увидел в герое Сервантеса *активную* натуру, протестующую против условий жизни, не соответствующих его высоким о ней представлениям. Поворачиваясь разными гранями, выступая в ипостасях чудака, мечтателя или бунтаря, он проходит через все творчество русского писателя, каждый раз отражая новые представления автора о донкихотовской натуре, человеческих качествах, вызывающих его симпатию, и о способности русских Дон Кихотов изменить судьбу России.

ВОКРУГ ГЛАВНЫХ ВЕХ

Творчество Гоголя, Тургенева, Достоевского и Лескова — важнейшие вехи в истории восприятия русскими писателями романа Сервантеса.

Однако вокруг этих вех пульсировала литературная и культурная жизнь, распоряжавшаяся "Дон Кихотом" по-хозяйски и по-родственному.

На разных этапах русского литературного процесса функции "Дон Кихота" были различны. Это и неудивительно. Роман Сервантеса, по справедливому мнению С. Г. Бочарова, как "первый" роман, и при этом роман гениальный, как бы "больше" ("шире") следующих за ним, более "типичных" романов". По существу, в "Дон Кихоте" была заложена вся дальнейшая история жанра. Именно поэтому различные по своим творческим устремлениям русские писатели могли одновременно, но разному учиться у Сервантеса.

Велика была роль "Дон Кихота" в России в переходный период от романтизма к реализму. Писатели натуральной школы находили в романе Сервантеса широкое бытовое полотно, обостренный интерес к повседневной жизни, к земным потребностям маленького человека, не без пользы для собственного творчества обнаруживали в "Дон Кихоте" элементы вытесненной в XVIII — начале XIX века из большой литературы "низовой" культуры. Последняя особенность, по-видимому, не утратила своей актуальности даже для современников Чернышевского. "Но фарсом, — писал он в 1854 году, — не пренебрегали и великие писатели: у Рабле он решительно господствует; чрезвычайно часто попадаетея он и у Сервантеса. Фарс должен ограничиваться внешними приключения-

ми и внешними безобразиями, потому чаще всего он нарушает приличия, самое внешнее в человеческом обществе, и в этом случае обращается в цинизм, у Гоголя находят много цинизмов; но цинизм его еще очень благопристойный в сравнении с тем, что находим у Рабле, Сервантеса и даже у Вольтера" (144, 187—188).

С другой стороны, в "Дон Кихоте" видели блестящий образец критики устаревших идей, бичующей "современное рыцарство и нелепое рыцарство будущих поколений, которое, хотя и не называется рыцарством по своей форме, тем не менее похоже на него по своей сущности" (83, 67). Опыт Сервантеса, несомненно, в какой-то мере учитывался при создании произведений сатирической направленности, пародий на эпигонскую романтическую литературу, либерализм, идеалистические течения общественной мысли. Так, в статье 1861 года Писарев, характеризуя романы Писемского, Тургенева и Гончарова, в которых остро ставились вопросы современности, писал, что тип красивого фразера, увлекающегося потоком своего красноречия, тип человека, для которого слово заменяет дело и который, живя одним воображением, "прозябает в действительной жизни", развенчать было так же необходимо, "как необходимо было для Сервантеса похоронить своим Дон-Кихотом рыцарские романы как одно из последних наследий средневековой жизни" (106, 214).

Небезынтересными для современников Гоголя могли быть следующие напутствия Сервантеса писателям, переведенные Масальским и опущенные Карелиным, "работавшим" на русский реализм нового этапа: "Старайся также, чтобы, читая твое повествование, меланхолик почувствовал охоту к смеху, весельчак стал хохотать более обыкновенного, простой человек не соскучился, знаток удивился изобретательности,

степенный не презирал и умный похвалил твою историю" (9, XI).

Именно в "Дон Кихоте" русские писатели могли найти столь созвучный и столь редко встречающийся в литературе своеобразный трагический юмор, известный у нас как "смех сквозь слезы". Произведение Сервантеса — роман "синтеза" "высокой" и "плутовской" традиций жанра — могло послужить примером для крупнейших русских романистов в их отказе от однолинейности в изображении жизни, современного им общества. В ткани повествования "Дон Кихота" без труда различимы фрагменты самых разнообразных жанров, различных типов романа. И эта особенность романа могла послужить образцом для многих русских писателей, возможно, начиная с Пушкина.

На авторитет Сервантеса опирался Гончаров в борьбе с формализмом и натурализмом, затрагивая важнейшие проблемы типичности, фантазии, языка.

Сервантес оказывался союзником в защите русским писателем реалистических принципов изображения действительности, в его литературной полемике с теми, кто "отрицают в художественных поисках правды такие пособия, как типичность, юмор, отрицают всякие идеалы, не признают нужную фантазию и т.д." (45, 106).

Отстаивая свои представления о подлинном романе, на опыт Сервантеса ссылаясь в разговоре с Л. Ф. Пантелеевым Салтыков-Щедрин: "У нас <...> установилось такое понятие о романе, что он без любовной завязки быть не может; собственно, это идет со времени Бальзака; ранее любовная завязка не составляла необходимого условия романа, например "Дон-Кихота". Я считаю мои "Современные идиллии", "Головлева", "Дневник провинциала" и другие настоящими романами". Ссылками на "Дон Кихота" Сервантеса

и "Записки Пиквикского клуба" Диккенса Салтыков-Щедрин защищал свое право на нетрадиционное на фоне современной ему русской литературы построение романов, производящее, при поверхностном подходе, впечатление бессвязности, на введение фантастического элемента, который вызывает незаслуженные упреки в "фельетонности и водевильности". В рецензии "Снопы. Стихи и проза Я. П. Полонского. СПб., 1871" талант Сервантеса повернулся для русского сатирика новой гранью: "... мы утверждаем, что неясность мирозерцания есть недостаток настолько важный, что всю творческую деятельность художника сводит к нулю. В этом нас убеждают примеры таких великих и общепризнанных художников, как Сервантес, Гете, Шиллер и друг., которые всегда полагали в основу своих произведений действительные стремления и нужды человечества и, сверх того, умели с полною ясностью определить свои отношения к этим стремлениям и нуждам. Если произведения этих писателей имели в свое время громадное воспитательное значение, если это значение и поныне не утратило своей силы, то объяснение этого факта следует искать именно в их тенденциозности, в том, что они беседовали с читателями не о сновидениях, а раскрывали перед ними ту жизненную разрозненность и смуту, под гнетом которых страдало и страдает человечество" (117, 397).

Совсем иначе, а именно как способность волновать умы, избегая прямых поучений и откровенной дидактики, была воспринята эта сторона творческого метода испанского писателя Писемским. "...Сервантес, — писал он в 1877 году, — вряд ли думавший кого-либо поучать своим Дон-Кихотом, явил только картину умирающего рыцарства, и она помнится всем читающим миром" (107, 33). По воспоминаниям А. Ф. Кони, во время "застольных и вечерних бесед" у Писемского особенно интересными были разговоры о задачах

искусства, в центре которых оказывались рассуждения о творчестве Шекспира и Сервантеса³⁴.

Как "умнейший человек своего века, отлично знающий Испанию во всех отношениях, и как истинный реалист", Сервантес противопоставляется Лопе де Вега в примечании к переводу одной из интермедий, блестяще осуществленному Островским. В одной из статей Островского непосредственно к размышлениям о "Дон Кихоте" примыкает чрезвычайно характерное для русского драматурга рассуждение о морально преобразующем значении литературы: "Публика ждет от искусства облечения в живую, изящную форму своего суда над жизнью, ждет соединения в полные образы подмеченных у века современных пороков и недостатков. <...> И художество дает публике такие образы и этим самым поддерживает в ней отвращение от всего резко определившегося, не позволяет ей воротиться к старым, уже осужденным формам и заставляет <...> быть нравственнее" (101, 141).

В трактате "Что такое искусство?" Л. Н. Толстой готов был с точки зрения "внутреннего содержания" отнести к произведениям "хорошего всемирного житейского искусства" любимый им роман Сервантеса. В вариантах содержится существенное уточнение данной оценки: он причисляет "Дон Кихота", наряду со стихотворениями Шиллера, Гюго, Ламартина, романами Диккенса и Достоевского, к произведениям, передающим "самые высокие чувства, до которых дошли люди известного времени, но доступные только малому количеству людей".

Еще более разнообразными, чем высказывания русских авторов о романе испанского писателя, были формы творческого усвоения русской литературой опыта Сервантеса. Далекое не случайно "Дон Кихот" был понят русскими писателями значительно глубже, чем критиками (за исключением Белинского).



Гравюра С. Ф. Галактионова. 1831 г.

Предпосылкой проникновения в самую суть сервантесовского творчества было глубокое понимание русской действительности.

Громадную, до сих пор достаточно не оцененную роль сыграл "Дон Кихот" в центральном для русской литературы XIX века самобытнейшем и мучительном поиске положительного героя, героя-современника. Русские писатели исходили из убеждения, что образ, созданный фантазией Сервантеса, — "вечный тип, никогда и ни при каких условиях не умирающий". Задача же романистов — возродить эти вечные типы, облекая их в новую плоть в духе своего времени. Подобное мнение, особенно четко сформулированное И. А. Гончаровым, несомненно, разделяли многие его современники. По сути дела, именно к этому выводу могла привести речь Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте. Не случайно именно в этом смысле она вызвала ряд возражений. Так, М. Ф. Де-Пуле, сотрудник "Времени", журнала, издававшегося братьями Достоевскими, писал: "В состоянии ли наша жизнь выставить Дон-Кихотов не по натуре только, а de facto — это еще вопрос, в положительном решении которого мы крепко сомневаемся" (34, 130). В статье "Схоластика XIX века" (1861) Д. И. Писарев утверждал, что русским людям образ Гамлета более близок, чем образ Дон Кихота, и что им мало понятны "энтузиазм и мистицизм страстного адепта" (106, 118). "Что же будут делать Дон-Кихоты, со своими историческими идеалами, на поприще реальной действительной жизни?" (115, 230) — вопрошал А. Пятковский, убежденный в том, что исчезновение подобных людей с лица земли будет минутой окончательного торжества человеческого ума.

Герои романов Тургенева, Достоевского и Лескова — достаточно сильный аргумент против этих и подобных им скептических рассуждений. Наконец,

нравственная характеристика, которую Чернышевский дает революционерам в романе "Что делать?", "весьма близка к тому комплексу черт, которые Тургенев считал принадлежностью Дон Кихота" (79, 95). Особенно примечателен юмористический элемент в изображении автором героических натур, их взаимоотношений, а также очевидный оттенок трагикомичности в показе столкновений "новых людей" с обывателями. Явной переключкой с тургеневской мыслью о попирании Дон Кихотов "свинными копытами" как о непременном, завершающем аккорде их биографий являются размышления Чернышевского об исторической судьбе "новых людей": "...под шумом шиканья, под громом проклятий они сойдут со сцены, гордые и скромные, суровые и добрые, как были". Знаменательно, что Чернышевский, таким образом, на русском материале осуществил замысел Герцена о произведении, посвященном "Дон Кихоту революции".

Тургенев, по справедливому мнению Л. М. Лотман, подсказал в высшей степени продуктивный путь — от осмысления традиционных, открытых задолго до них человеческих типов к новым и смелым творческим созданиям, открытиям в области характеров. "Таким образом, — продолжает она, — давая свою классификацию типов и свое оригинальное толкование "основополагающих" образов, выражающих эти типы, Тургенев делал нужную для литераторов, открывающую им дополнительные творческие возможности, чрезвычайно полезную в отношении "технологии" их творческого труда работу. Многие писатели воспользовались предложенными им эталонами типов и шли в своем творчестве по пути конкретизации сверхтипов, полемического их переосмысления" (79, 100).

Коль скоро Гончаров считал "конкретизацию сверхтипов" в творчестве современного автора более чем желательной, естественно предположить, что он

и сам попытался ее осуществить. Любопытные признания, проясняющие кое в чем замысел романа "Обрыв", содержатся в его письме к С. А. Никитенко: "...с той самой минуты, когда я начал писать для печати (мне уже было за 30, и были опыты), у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры Та же была идея у меня, когда я задумывал Райского...". Однако, по словам писателя, осуществить своего намерения он так и не сумел, поддавшись исключительно "отрицательному направлению в литературе". "Один Шекспир, — продолжает Гончаров, — создал Гамлета, да Сервантес — Дон-Кихота, и эти два таланта поглотили в себе почти все, что есть комического и трагического в человеческой природе" (45, 367). Здесь же он отмечает в Сервантесе его стремление предостерегать против ложной идеализации и показывать "заносчивую гордость людей в настоящем свете".

Что касается соотнесения героя со сверхтипами, то читатель "Обрыва" приходит к убеждению, что Райский — это Дон Кихот, Дон Жуан и Гамлет одновременно. Отличие героя романа Гончарова от других персонажей русских романов, носителей идеи донкихотства, в том, что акцент в нем сделан на его "литературности", на его стремлении смотреть на жизнь глазами литературы. Чрезвычайно напоминает "Дон Кихота" описание увлечения Райского "Освобожденным Иерусалимом" и вообще книжный характер его идеалов и симпатий, его восторгов и негодований: "Он содрогался от желания посидеть на камнях пустыни, разрубить сарацина, томиться жаждой и умереть без нужды, для того только, чтобы видели, что он

умеет умирать. Он не спал ночей, читая об Армиде, как она увлекла рыцарей и самого Ринальда... Он сжимался в комок и читал жадно, почти не переводя духа, но внутренне разрываясь от волнения, и вдруг в неистовстве бросал книгу и бегал, как потерянный, когда храбрый Ринальд или, в романе мадам Коттен, Малек Адель изнывали у ног волшебницы <...> И все это, не похожее на текущую жизнь около него, захватывало его в свою чудесную сферу, от которой он отрезвлялся, как от хмеля. После долго ходил он бледен и скучен, пока опять чужая жизнь и чужие радости встрепенут его, как живой водой" (44, 49).

Дон Кихот упоминается на протяжении романа несколько раз, однако наиболее характерным является разговор между Райским и Аяновым в начале романа: "А ты был и Дон-Жуан и Дон-Кихот вместе. Вот умудрился. Я не удивлюсь, если ты наденешь рясу и начнешь вдруг проповедовать..." — "И я не удивлюсь, — сказал Райский, — хоть рясы и не надену, а проповедовать могу — и искренне, всюду, где замечу ложь, притворство, злость — словом, отсутствие красоты, нужды нет, что сам безобразен..." Ближе к тургеневской интерпретации слова Райского о Марке Волохове, однако в прямо противоположном освещении: "Есть и дон-кихоты между ними: они хватаются за какую-нибудь невозможную идею, преследуют ее иногда искренне, вообразят себя пророками и апостолами в кружках слабых полов, по трактирам. Это легче, чем работать. Проврутся что-нибудь дерзко про власть, их переводят, пересылают с места на место".

Не только тургеневская концепция, но и взгляды Белинского на сервантесовского героя могли иметь решающее значение в обращении русских писателей к донкихотовскому характеру. С рассуждениями Белинского связан, видимо, замысел Салтыкова-Щедрина, от которого сохранился набросок "Будь добро-

нравен". Юный Мичулин, "нашпигованный идеями долга, чести и нравственности, проникнутый духом презрения к грубой и похотливой плоти...", был, по-видимому, с точки зрения автора, характером типическим, так как он писал: "Одним словом, такого-то года, числа и месяца Петербург мог считать в стенах своих одним Дон-Кихотом больше... а их много, очень много, и когда-нибудь на досуге расскажу вам об них довольно курьезную повесть..." (116, 370). Однако намерения своего писатель не осуществил, если не считать ранней повести "Противоречия" и отрывка "Дворянские мелодии", в которых ассоциации с образом Дон Кихота не несут сколько-нибудь значительной нагрузки.

Русская литература, в которой, начиная с 40-х годов, образ человека из народа занял одно из центральных мест, творила его прежде всего из живого интереса к реальному русскому крестьянину, и ее поиски мало в чем соприкасались с сервантесовской традицией. Однако особенно в начале этих поисков опыт испанского писателя в создании образа Санчо Пансы мог пригодиться, в частности, в преодолении характерного для начального этапа развития "натуральной школы" формального, голого комизма диалектной речи при создании типического народного характера. Кстати сказать, далеко не всегда акцент ставился на народном облике героя Сервантеса. Вспомним Аркадия из романа Достоевского "Подросток", Ахиллу из "Соборян" Лескова. С романтическим противопоставлением Санчо Пансы, как человека с практической жилкой, Дон Кихоту, как бескорыстному искателю правды или борцу за нее, мог быть связан не только образ Аркадия Долгорукова, но и Штольца из романа Гончарова "Обломов".

Русская проза во второй половине XIX столетия достигла в своем развитии таких высот, что вполне

могла вступить с Сервантесом и в формальное состязание, попытаться средствами русского языка создать стилистический эквивалент "Дон Кихота". Помимо эпизода, сочиненного Достоевским, о котором выше уже шла речь, внимания заслуживает также "Недавно найденная глава из Дон-Кихота", принадлежащая перу К. К. Случевского. Задача, поставленная перед собой писателем, прекрасно сформулирована им самим, назвавшем цикл рассказов, в который, кроме "Недавно найденной главы из Дон-Кихота", входят "Капитан Немо в России (глава из Жюль Верна, никем и никогда не напечатанная)" и "Сказка тысяча второй ночи", "Подражаниями". Таким образом, в его планы не входило давать новое истолкование романа Сервантеса или образа Дон Кихота.

Эпизод, придуманный русским писателем, — скорее, новая глава к детской версии "Дон Кихота", веселой и доброй книги, из которой сознательно устранена напряженность столкновения героя-идеалиста с действительностью. Писатель находится как бы в стороне от "нового" толкования героя Сервантеса, концепций немецких романтиков, Гейне, Белинского, Тургенева, Достоевского. Создается впечатление, что Случевский уклоняется от какой бы то ни было оценки Дон Кихота и гораздо больше внимания уделяет стилю, сюжету, подробностям повествования, внешнего облика героев и их речей, чем раскрытию их внутреннего облика. Знаменательно, что, в отличие от образа Дон Кихота, образ Санчо разработан гораздо более полно. Именно он находится в центре повествования. Для его характеристики Случевский нашел гораздо больше живых, оригинальных деталей. Язык его Санчо Пансы производит впечатление значительно более испанского, чем язык героя Сервантеса из русских переводов XIX века, а Санчо в целом оказался проникнут подлинно сервантесовским мироощущением.

Что же касается стиля рассказа, то его также следует признать большой удачей писателя. Уже с первой фразы: "Тем временем Санхо, только-что проснувшийся, приветствовал восходившее раскаленным шаром солнце почесыванием своего правого бока; он, должно-быть, долгое время покоился на нем, избрав кроватью, поневоле, поверхность клочковатого поля, подготовленного к боронению" (123, 66) — слышится интонация, в достаточной степени приближенная к сервантесовской. Замечательны такие, казалось бы, малозначащие детали, как описание длинных волос, "висевших с путовых косточек всех четырех ног коня", которые, "точно густые султанчики, стали болтаться по воздуху и едва не обматывали собой копыта Россинанта".

Судя по этому небольшому опыту подражания, Случевский действительно был тонким мастером чужой литературной манеры.

ГЛАВА XI

«ДОН КИХОТ» РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

"Дон Кихот" не мог не заинтересовать русских символистов. Он оставил глубокий след в их творчестве, хотя интерес этот имел иные причины, чем у романтиков, многие из которых прошли "школу" Сервантеса, и этот интерес иначе проявлялся.

В России в отношении к "Дон Кихоту" сказалась преемственность во многих существенных моментах "нового искусства" по отношению к классической русской литературе XIX столетия, реалистическому методу.

Не случайно Блок был убежден, что движение русского символизма к реализму началось с давних

пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма. Показательно поэтому отношение символистов к Сервантесу, реалистическая основа таланта которого, с одной стороны, была слишком очевидной, а с другой — "за давностью лет" не требовала прямых полемических выпадов и ревностного отстаивания своих эстетических принципов, со стороны Сервантеса никак не могущих быть опровергнутыми. Однако важнее другое. "Школа" Сервантеса, имевшая огромное значение для Гоголя, Тургенева, Достоевского и Лескова, не могла иметь такого же значения для символистов. Роман в целом не заинтересовал их и не мог заинтересовать. В их творчестве отразились лишь те или иные грани романа, к тому же существенно трансформированные и переосмысленные. "Дон Кихот" символистов — это роман Сервантеса, увиденный глазами рыцаря Печального Образа, сквозь призму его мировосприятия. Призыв же учиться у Сервантеса исходил в эту эпоху не из их среды, а от Горького, который настойчиво рекомендовал читать Сервантеса многим русским и советским прозаикам.

Восхищение русских символистов "Дон Кихотом" и обращение к нему как к источнику вдохновения имело прежде всего общие основания. В 1910 году в газете "Новое время" появилась любопытная заметка, пафос которой состоял в развенчании эстетического донкихотства "нового искусства". Ее автор, А. Бурнакин, писал: "Новейшая русская литература, с Брюсовым-Сальери во главе, донкихотствует вот уже десяток лет, неустанно, но бесплодно хлопочет над трупом красоты...". Автор дал оценку "нового искусства", прежде всего, конечно, символизма, увиденного сквозь призму донкихотства (тоска по утраченной красоте, скорбь о разрыве с природой, мечта о возрождении силы и гармонии, жажда совершенства и порыв к "высшим глаголам"). «"Рыцарь Печального

Образа!" — восклицает он, — как ты теперь нам близок и понятен. — Вот он, новый поэт, — "нео-романтик", "нео-классик", "трубадур", "аполлонист", вот он — кифаред, с непослушно-фальшивой кифарой, плачевный раб Аполлона, отринутый любовник спящей царевны — красоты! Твои святые помыслы — на его озабоченном челе, твое благое дерзание — в его чахлой груди, твое фантастическое искание — под его недалновидным пенснэ!

Вперед, мечта, мой верный вол,
Неволей, если не охотой!

— в отчаяньи выкликает современный Дон-Кихот, и это понукание, это хлыстовское самонасилие не осуждения, а сожаления заслуживает, как единственное и последнее средство "прославления"; оно трогательно, как мука невыразимости, как трагедия отчаянья и бессилия"» (28, 4). Донкихотство, таким образом, дается со знаком минус, равно как и литературное явление, к которому оно приравнивается. При этом параллель проводится между философско-эстетическими взглядами символистов и не всем романом Сервантеса в целом, а лишь своеобразно истолкованным образом Дон Кихота. И в этом смысле она вполне оправданна. Не случайно для "нового искусства", как в литературе так и в живописи, так характерно было стремление к "пассеистским экскурсам и всевозможным реставрациям".

Символизму была в высшей степени присуща тенденция к поиску родственных ему явлений и аспектов в истории мировой культуры. Однако при всем почтении символистов к "Дон Кихоту" они не воспринимали весь роман как родственное им явление. Другое дело — образ Дон Кихота. Согласно Брюсову, символисты чаще всего пользовались разбираемым произведением лишь как исходной точкой, чтобы развить сложный узор собственных мыслей. Это в

полной мере относится к оценке символистами "Дон Кихота".

Определить эту оценку непросто, так как, помимо различий по многим принципиальным пунктам между взглядами приверженцев символизма и эволюции символизма, концепция даже одного автора была нередко противоречивой и с годами менявшейся. Эти противоречия в немалой степени были вызваны тем, что в этом осмыслении русскими символистами романа Сервантеса они нередко были вынуждены сочетать собственно символистский взгляд с поразительными по своей глубине, выразительности и популярности оценками "Дон Кихота" Белинским, Тургеневым и Достоевским. Подчас это, наверное, происходило произвольно, настолько художественно завершенными и убедительными были концепции реалистов, во многом чуждые им по существу.

У истоков символистских воззрений на "Дон Кихота" стоит Мережковский. Сервантеса он ввел в число "Вечных спутников" человечества. Однако мало кому сейчас известно (да и современники, возможно, об этом помнили не очень отчетливо), что первый вариант статьи о Сервантесе, написанный за восемь лет до выхода книги "Вечные спутники", существенно отличался от окончательного текста. А за два года до этого, в 1887 году, в "Северном Вестнике" было напечатано его стихотворение "Дон Кихот". Мережковский был в ту пору студентом историко-филологического факультета Петербургского университета, испытавшим сильное влияние народнических идей. Дон Кихота он в то время рассматривал как пророка социального переустройства общества.



Страстно, с юношеским жаром
Он толпе крестьян голодных
Вместо хлеба рассыпает
Перлы мыслей благородных :

"Люди добрые, ликуйте, —
Наступает праздник вечный:
Мир не солнцем озарится,
А любовью бесконечной..."

Будут все равны; друг друга
Перестанут ненавидеть;
Ни алькады, ни бароны
Не посмеют вас обидеть..."

Из приходской школы дети
Выбегают, бросив книжки,
И хохочут, и кидают
Грязью в рыцаря мальчишки.

Аплодируя, как зритель,
Жирный лавочник смеется.
На крыльце своем трактирщик
Весь от хохота трясется.

И почтенный патер смотрит,
Изумлением объятый,
И громит безумье века
Он латинскою цитатой.

Из окна глядит цирюльник,
Он прервал свою работу
И с восторгом машет бритвой,
И кричит он Дон Кихоту :

"Благороднейший из смертных,
Я желаю вам успеха!.."
И не в силах кончить фразы,
Задышается от смеха.

Все довольны, все смеются
С гордым видом превосходства
И никто в нем не заметит
Красоты и благородства.

Он не чувствует, не видит
Ни насмешек, ни презренья:
Кроткий лик его — так светел,
Очи — полны вдохновенья.

Смейтесь люди, но быть может
Вы когда-нибудь поймете,
Что возвышено и свято
В этом жалком Дон Кихоте:

Святы в нем — любовь и вера, —
Этой верою согреты
Все великие безумцы,
Все пророки и поэты!

(120, 45—46)

Мережковскому принадлежит идея резкого противопоставления героя, в котором "святы" любовь и вера, грубой, самодовольной толпе, "с гордым видом превосходства" высмеивающей "великих безумцев, пророков и поэтов". В целом же эта трактовка объясняется прямым воздействием речи Тургенева "Гамлет и Дон-Кихот", согласно которой Рыцарь Печального Обряда воплощает "высокое начало самопожертвования". Сейчас тургеневская концепция безоговорочно принимается, а уже через два года в статье "Дон Кихот и Санчо Панса" Мережковский будет ее открыто опровергать. В то же время тургеневская общая характеристика наполняется в этом стихотворении более конкретным содержанием. "Хождение в народ" как "донкихотство" — эта ассоциация должна была возникать в сознании первых его читателей.

Журнальный вариант статьи Мережковского о Сервантесе прежде всего обширнее окончательного. На этих купюрах стоит остановиться подробнее. Статья Мережковского вначале в значительной степени была посвящена опровержению тургеневских тезисов. С той же примерно точки зрения, с какой речь Тургенева была подвергнута критике сразу же после ее обнаружения А. Львовым. Существенное отличие позиций

Львова и Мережковского состоит в том, что если первый выступал против всяких, по сути дела, философско-психологических интерпретаций романа Сервантеса, то второй в этой же статье называет свой метод "субъективной критикой". По-видимому, впоследствии Мережковский, с одной стороны, увидел нелогичность опровержения тургеневской концепции со стороны принципиального "интерпретатора", а с другой — почел для себя несколько унижительным писать как бы комментарий к чужим мыслям. Он, в частности, показывает ошибочность следующих тезисов Тургенева: 1) польза для человечества в самопожертвовании Дон Кихота; 2) Дон Кихот едва знает грамоте; 3) Дон Кихот чужд тщеславия, и т. д. Вместе с тем роль русской традиции в истолковании романа Сервантеса была для молодого Мережковского столь велика, что, критикуя "крайности" тургеневской интерпретации, он брал на вооружение доводы Белинского (правда, не упоминая его), как, например, в следующем пассаже: «Кто, жертвуя собой, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва-ли способен на самопожертвование" (мысль Тургенева. — В. Б.). Напротив, только тот, по-моему, и способен на истинное, ценное для человечества самопожертвование, кто относится к жертве вполне разумно и сознательно, кто делает добро не в припадочном, полумном состоянии, а спокойно и трезво, не придавая особенной важности своему героизму, в ком ясная, сильная мысль не убивает любви, а поддерживает, укрепляет ее. Самопожертвование, которое боится разума, мало заботится о благе того, для кого приносится жертва, не есть настоящее самопожертвование, а только проявление болезненной и бесполезной жажды подвигов. Вера без контроля науки, чувство без контроля разума, которое у нас прославляется в

последнее время не одним Тургеневым, — несмотря на величайший героизм, могут привести только к поступкам диким, чудовищным и сумасшедшим, как это блистательно доказывает пример Дон-Кихота» (93, 13—14).

В окончательном тексте не остается не только критики концепции Тургенева, но даже и упоминаний его имени. Были опущены также имевшиеся в журнальном варианте пассажи, в которых фигурируют конкретные явления русской жизни, например полемика с толстовцами. Переделывая статью, Мережковский отсекал многие из рассуждений, условно говоря, "демократического" свойства. Не вошел, например, в окончательный текст следующий фрагмент социологического характера: «Сервантес недаром с такой точностью определяет степень материальной обеспеченности Дон-Кихота. Дело в том, что эта обеспеченность и проистекающая отсюда праздность, отсутствие строгой рабочей дисциплины слишком часто являются для людей привилегированного класса источником оторванного от жизни романтического идеализма и бесплодных мечтательных порывов, про которые трудовой человек из народа отзывался почти всегда неодобрительно: „барин с жиру бесится"». По мнению Мережковского, именно вследствие излишка досуга, обеспеченности, отсутствия реальной деятельности и опыта, который может дать только борьба с действительной жизнью из-за насущных интересов, провинциальный идальго старается наполнить пустоту своего унылого существования жизнью, вычитанной из книг.

Отголоски народнических воззрений прямо отразились на последних трех страницах статьи в журнальном варианте. Они были полностью опущены Мережковским при подготовке "Вечных спутников", поскольку в корне расходились с его общественно-политическими воззрениями конца 90-х годов и особенно неприемлемы

были в качестве выводов. "Если есть, — писал Мережковский, — что-нибудь более светлое и отрадное в этой горькой сатире на человечество, то его надо искать, конечно, не в рыцаре печального образа, не в представителе интеллигенции, а в мужике. Вся жизнь Дон-Кихота сплошное безумие, горячечный бред, — когда же он пробуждается от него, он умирает. У Санчо-Панса гораздо больше жизненной силы. Крестьянин не так-то легко сдается в борьбе за существование. В нем есть свежесть, здоровье и устойчивость, которых недостает барину". И далее: "В душе крестьянина сильна и непобедима инстинктивная любовь к свободе. Представителю интеллигенции далеко до такой практической мудрости: он испорчен до мозга костей самолюбием и мелким тщеславием. У мужика нет и следа этого ложного тщеславия. Как Дон-Кихот, он горьким опытом понял ничтожество земного величия, власти и почестей, но, поняв это, он сделался еще больше и сильнее; он не только не проклял жизнь, но тогда-то и благословил ее от всей души, убедившись, что "земледельцы счастливее царей"; интеллигентный человек, поняв ничтожество своего книжного идеала, оказывается неспособным к жизни и умирает". Тут же Мережковский замечает, что у слуги тщеславие не заслоняет, как у его хозяина, врожденного инстинкта любви, и незаметные хорошие дела Санчо приносят больше истинной пользы несчастным, чем громкие подвиги Дон Кихота.

Вместе с тем противоречия в разных пластах и линиях мировоззрения Мережковского дают о себе знать постоянно на протяжении статьи. Так, вышеприведенные рассуждения он заключает следующим умозаключением: "Мужик слепо верит барину, барин слепо верит в сказки, вычитанные из книг. Слепой ведет слепого, — по евангельской притче, — оба они падут в яму. В этом-то и заключается вечная всемирно-историческая трагикомедия, осмеянная гениальной

сатирой Сервантеса. Дон-Кихот, т. е. слепая, полоумная, сбившаяся с дороги интеллигенция, ведет за собой Санчо Панса, т. е. слепой, невежественный народ". Мережковский странным образом не замечает, что подобные идеи абсолютно не согласуются как с фактами, за внимание к которым он ратует, так и со многими из его собственных высказываний. Он доказывал, например, что а) Санчо отнюдь не слепо верит Дон Кихоту; б) он умен; в) в нем "жизненная сила" и т. д. В угоду схеме Мережковский считает возможным пожертвовать логикой собственных рассуждений, а именно, что благодаря присущим Санчо жизненной силе и любви к свободе он, в отличие от своего хозяина, в "яму" не упадет.

Статья оказалась проникнутой противоположными, взаимоисключающими тенденциями. Особенно отчетливо это проявилось при характеристике Санчо Пансы, образ которого Мережковский считает не менее важным, чем образ Дон Кихота. По Мережковскому, Санчо — "преданный сын римско-католической церкви", а по своим политическим симпатиям "искренний монархист и убежденный консерватор". Эта оценка соседствует с демократической точкой зрения на губернаторство Санчо, которое Мережковский характеризует как сатиру на власть (в журнальном варианте было еще конкретнее — "государственную власть") и как настоящий апофеоз "народного духа и народной правды". С одной стороны, он отмечает, что Санчо — авантюрист по натуре и он обладает вполне цельным, законченным мировоззрением, которое он выражает образными, иногда поразительно глубокими пословицами, и в этих пословицах воплощается живой ум народа. А с другой, утверждает, что в замысел Сервантеса входило, помимо прочего, и осмеяние глупости Санчо, как сатиры на "главный недостаток народа: на бездействие, лень и неподвижность ума".

В отношении русских символистов к "Дон Кихоту" заметна преемственность во взглядах немецких романтиков. Впрочем, некоторые сильные стороны этих романтических концепций и не были усвоены их русскими последователями (например, мысль о "музыке жизни", которая есть в "Дон Кихоте" и должна быть в любом истинном шедевре). Переключка с идеями немецких романтиков есть и в статье Мережковского. Герои Сервантеса, считает он, это — "вечная противоположность здравого смысла и увлечения, действительности и грезы, реализма и книжной отвлеченности <...> Культурный человек в своем увлечении, доходящем до подвижничества, крестьянин в здравом смысле, граничащем с практической мудростью, оба — трагические представители двух вечно разделенных и вечно тяготеющих друг к другу полусфер человеческого духа — идеализма и реализма".

Вместе с тем в статье несомненны и отдельные отзвуки первого подлинно реалистического истолкования "Дон Кихота" Белинским. Весь глубокий смысл сатиры Сервантеса, пишет Мережковский, заключается в том, что нравственное превосходство Дон Кихота пропадает бесследно, без малейшей радости для людей, обращается в проклятие для него самого только потому, что оно не соответствует степени умственного развития героя. Он достаточно добр, но мертвая схоластика не может указать пути и цели. В самом конце статьи эти мысли подхватываются: "Нельзя сказать, чтобы человечеству недоставало любви, самоотверженности и веры. Мало ли Дон-Кихотов. Они и верят, и любят, они жертвуют собою и ведут на смелые подвиги послушных оруженосцев, Санчо-Панса, но будущее принадлежит не Дон-Кихотам, а тем истинным героям, которые сумеют соединить чувство с разумом, веру с наукой, порыв любви со спокойным расчетом сил".

Основная и, по-видимому, наиболее дорогая автору мысль статьи такова: миру, закосневшему в низменных заботах, грубости и лжи, противопоставлены два мечтателя, облагораживающие жизнь своим присутствием. Они счастливы даже в своих невзгодах. В то время как "здравомыслящих" людей преследуют или скука, или несчастье. Развивая эту концепцию, он пытается представить Сервантеса как писателя, написавшего "сатиру на человечество", обнаруживающего перед читателями "все ничтожество, бессердечность, лицемерие и вечную глупость людей", а жизнь изображающего как "мрак и бездонный омут". Впрочем, удельный вес подобных идей, характерных для того искусства, которое пропагандировал сам Мережковский, в статье не столь велик. Между тем он вовсе не пытается представить Сервантеса "великим религиозным писателем и отцом современного мистического символизма" (169, 183), как утверждает американская исследовательница Людмила Букетова-Туркевич, основываясь на вырванной из контекста единственной фразе: "Сервантес — преданный сын римско-католической церкви, благочестие его заключено в определенные, ограниченные формы ортодоксальных догматов, и ни одна капля религиозного чувства не пролилась на природу". Сама по себе эта фраза вполне естественна у Мережковского, однако в истолковании ее Букетова-Туркевич не точна. Во-первых, речь в данной фразе идет не о религиозном рвении Сервантеса, а о том, что его взгляд на природу, как взгляд художника романских стран, католика, противоположен взгляду на природу Шекспира, Байрона, Гете и Шелли, северных художников-пантеистов, проникнутых "мистическим поклонением тайне мира". Во-вторых, американская исследовательница обрывает фразу. Далее у Мережковского читаем: "...не воскресила его для художника, не показала вечной тайны за призрачной декорацией

неба, земли и гор" (94, 39). Вряд ли при подобном уточнении Мережковский мог истолковать Сервантеса в этом отношении как предшественника "современного мистического символизма". Он вовсе не пытается рассматривать автора "Дон Кихота" с этой точки зрения как своего единомышленника. Букетова-Туркевич выдает здесь желаемое или, точнее, ожидаемое за действительное.

Если в главном пафосе рассуждений Мережковского отразились декадентские философско-эстетические воззрения, то не на них подчас обращали внимание первые читатели и рецензенты "Вечных спутников". Овсяннико-Куликовский в своей рецензии справедливо отметил, что "субъективизм" "субъективной критики" сказался в статье о Сервантесе в значительно меньшей степени, чем в других статьях, тема которых была для автора более животрепещущей, например в статье о Пушкине. Рассуждения о Сервантесе основаны во многом на объективных данных. «В "Дон Кихоте", — пишет он, — нет, собственно, никакой интриги, узла последовательно развивающегося действия, есть одно основное, почти неизменное с начала до конца драмы положение, необыкновенно сильное по своей идее, и на эту громадную ось романа нанизываются едва уловимые мелочи жизни. Вот почему содержание "Дон Кихота" рассказать почти невозможно, как нельзя рассказать вполне правдиво будни какого-нибудь действительно жившего, невыдуманного лица. Жизнь наша главным образом состоит не из тех драматических перипетий, которые обыкновенно романисты делают канвой своих произведений, а из ряда тусклых мелочей. Эти-то мелочи Сервантес умеет передавать с неподражаемым реализмом, и вместе с тем он делает их значительными, благодаря тому, что в них просвечивает одна и та же идея» (99, 338—339). Мережковский предвосхитил любопытный взгляд на Дон Кихота и

Санчо Пансу, как на отчасти детей, для которых жизнь — игра. Этот взгляд, например, лежит в основе работ, в которых проводится параллель между Томом Сойером и Дон Кихотом, как известно, вполне оправданная. Столь яркая творческая интерпретация "Дон Кихота", как роман Марка Твена, высвечивает неожиданную и не учитывавшуюся ранее грань образа Дон Кихота, позволяет глубже проникнуть в сущность сервантесовского замысла. Мережковским ранее предложен тот же подход (основывающийся, впрочем, на одном "Дон Кихоте"): "Оба настоящие дети по душевной чистоте и беспечности. <...> Санчо еще за минуту перед тем готов был умереть от страха, сам неустрашимый Дон-Кихот испытывал чувство, весьма похожее на робость. И все это не мешает им забавляться ребяческой шуткой, они серьезно погружены в эту игру, горячатся, увлекаются спором по поводу сказки, выдуманной для трехлетних детей". Непосредственно от этих рассуждений Мережковский переходит к основной линии своего замысла: "В этой, по-видимому, нелепой жизни есть легкость, свобода, поэзия — все, чего так недостает людям в их серых, рабочих буднях. Беззаботные искатели приключений, любопытные странники, жадные ко всякой новизне, Дон-Кихот и Санчо-Панса вырвались из условных рамок жизни. Рыцарь превращает все, что видит перед собой, в мечту; оруженосец — в шутку, в забаву. Санчо требует только, чтобы жизнь была смешной, Дон Кихот — чтобы она была фантастической, но оба относятся к ней *бескорыстно*, т. е. более поэтически, чем остальные лица романа. И вот почему серьезные люди, утомленные борьбой из-за насущных интересов, так смеются и так любят то несерьезное, что заключено в мечтаниях этих взрослых детей... Все смотрят свысока на чудаков, шутят над ними — и стараются быть поближе к ним, чтобы хоть на минуту согреться около этого смешного, милого счастья".

От современников не ускользнуло, что "Вечные спутники" Мережковского, в том числе статья о Сервантесе, проникнуты противоречащими друг другу, несочетающимися тенденциями. Спасович, например, в связи с этим писал, что остается лишь надеяться, что Мережковский сосредоточится, сделается последовательнее и будет наконец представлять собой цельное лицо, а не компанию расходящихся в разные стороны противников. Эти расходящиеся в разные стороны противники уже в XX веке дали о себе знать в различных концепциях романа Сервантеса и образа Дон Кихота, исходящих как из лагеря символистов, так и со стороны противостоявших им деятелей русской культуры.

Символисты у Сервантеса не столько учились, сколько черпали из "Дон Кихота" материал для своих философско-эстетических концепций. Так, для Вяч. Иванова, одержимого идеей будущей "органической" культуры, когда личность вновь сольется с коллективом, а искусство, чтобы осуществить свою жизнестроительную, теургическую миссию, вновь станет "соборным", всенародным, 300-летняя годовщина выхода в свет 1-й части "Дон Кихота" оказалась очень хорошим поводом для развития собственных идей. Свою концепцию он изложил в статье 1905 года "Кризис индивидуализма". Дон Кихот для него — олицетворение "действенного пафоса соборности". По Вяч. Иванову, "не новое действие рождается в нем, а старое воскресает. Но в бессознательной своей глубине и он несет росток новой души. Ново дерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения. Если мир не таков, каким он должен быть как постулат духа, — тем хуже для мира, да и нет вовсе такого мира. Дон-Кихот не принимает мира, подобно Ивану Карамазову: факт духа новый и дотоле неслыханный" (64, 51).

Поэт проповедовал тем, кто стоит под знаком соборности, отвергнуть демонические потуги и проникнуться глубоким несогласием и бестрепетным вызовом дурной и обманной действительности, с каким противостоял ей Дон Кихот.

Одиннадцать лет спустя в статье "Шекспир и Сервантес" Вяч. Иванов вновь почтил память писателя, отразившего "дневное сознание" своей эпохи в то время, когда светит уже свет вечерний. Если в статье Мережковского мы встретились с отголосками концепций Белинского и Тургенева, то Вяч. Иванов опирается на идеи того же Белинского и Достоевского и приводит прочно ассоциировавшиеся с "Дон Кихотом" строки из "рыцаря бедного" Пушкина. Напомнив мысль Достоевского, что Дон Кихоту не хватило одного — гения, Вяч. Иванов далее пишет: "Но быть одаренным благодатью и роковою силою гения значит быть в разуме истории и в живой связи ее и открыть миру существенно новое, в какие бы старые формы оно ни укрывалось. Дон-Кихот же выпал из разума истории и связи ее, и ветхие формы, в какие облек он свой порыв, повисли смешными лохмотьями былого великолепия, и сам он обречен был в течение долгих веков служить посмешищем и притчею во языцех, — так что перед нами, как перед самим Сервантесом, подобно загадке Сфинкса, стоит в образе Странствующего витязя вечная проблема: как может благородное и доблестное, святое и пламенное, чистейшая любовь и вера, не смутимая никакою видимостью, вечно растекаться самым верховным Разумом жизни? и как люди, осмеивающие и презирающие высокое и святое, могут оказаться в согласии с чудом этого Разума?.." (65, 6). Вопрос остался открытым.

ГЛАВА XII

МИФ О ДУЛЬСИНЕЕ

Для той глубокой трансформации, которую в сознании русских символистов претерпел образ Дон Кихота, было необходимо, чтобы в нем увидели подлинно мифологическую личность. По существу, русские символисты разрабатывали миф о Дон Кихоте, основа которого была заложена немецкими романтиками, главным образом Шеллингом в его "Философии искусства".

Символизм, как известно, унаследовал от романтизма очень многое. Глубоко была усвоена и романтическая концепция "Дон Кихота". Впрочем, не меньшее значение имели и отличия. Для немецких романтиков противоборство мечты и реальности непреодолимо и трагично и вообще, и в "Дон Кихоте" в частности. Несколько упрощая суть дела, можно сказать, что символисты находят возможность примирить то и другое, например в символе. В осмыслении же романа Сервантеса символисты ближе к авторскому замыслу, поскольку у Сервантеса мироощущение и бытовое поведение Дон Кихота неразрывно связаны между собой. Дон Кихот не противопоставляет мечту и реальность (для этого необходимо четко сознавать их отличие). Он насильственным путем, активно, мужественно пытается вводить мечту в реальность, веря в реальность абстрактных понятий и идеальных отношений. Пытается и окружающих заставить признать реальность, полновесность, материальность своих идеалов. Отсюда героизм его позиции, вызывавший восхищение романтиков; отсюда же недоступный им его трагический оптимизм (хотя они и сознавали трагизм его положения).

Наиболее оригинальный и законченный, восходящий через посредство немецких романтиков к "Дон Кихоту", миф в русском символизме принадлежит Федору Сологубу. Все его творчество пронизывает миф о Дульсине и Альдонсе. Это одно из наиболее ярких проявлений сологубовской теории "преображения жизни искусством". Миф о Дульсине, творимой Дон Кихотом в своем творческом сознании из грубой, "козлом пахнувшей" крестьянки Альдонсы, стал складываться у Сологуба в годы реакции как альтернатива преобразованию мира. Донкихотовская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в статье "Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)", создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах.

"Лирический подвиг Дон Кихота, — утверждает он, — в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса, и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонса. Для вас — смазливая, грубая девка, для меня — прекраснейшая из дам" (126, 160). Кстати сказать, косвенным образом постулируется необходимость резкого поворота художника к грубой прозе, к вторжению в действительность и отказ от устремленности к заоблачным целям: "Воистину прекраснейшая, потому, что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, — в ней красота творимая и вечно поэтому живая. Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал, наименее обработанный и потому наиболее свободы оставляющий для творца".

Характерно, что на протяжении всей статьи ни разу не прозвучало имя Сервантеса, а о Дон Кихоте Сологуб нередко надолго забывает. Дон Кихот для него — синоним лирического поэта, а донкихотовское отношение к

миру — "лирическое понимание действительности". Дон Кихот, т. е. лирический поэт, художник, по Сологубу, призван творить из грубого материала то, чего нет, но что должно быть, а подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной "обычности" сжигающее нет, "силою обаяния и дерзновения устремить косное земное" к воплощению в прекрасную форму. Перед нами, конечно, отнюдь не попытка проникнуть в сущность сервантесовского замысла, а, как и в случае с Вяч. Ивановым, эстетический манифест.

В этой концепции "дульсинированного" мира порой звучали и социальные, гражданские нотки. В статье "Демоны поэтов" Сологуб дает некоторые пояснения к своему пониманию поэзии Дон Кихота, говорящего жизни вечное *нет*. По его словам, "святое недовольство и жизнью и самим собой, о котором писал Некрасов, свято, потому что оно праведно-лирическое отрицание мира. Оно говорит: Мир не таков, каким я хочу, чтобы он был. Отрицая этот мир, я творческим подвигом всей приносимой в жертву жизни сделаю, что могу, для создания нового мира, где прекрасная воцарится Дульсинея" (126, 181).

Проблематика статьи "Мечта Дон-Кихота" развивается в прологе к пьесе "Победа смерти". Поэт не узнал Дульцинеи, таскающей тяжелые ведра, ожидая встретить ее в атласных башмаках, шитых жемчугом. Пролог завершается словами Дульцинеи: "Опять не увенчана, не воспета, не люблена истинная красота этого мира, очаровательница Дульцинея во образе змеиноокой Альдонсы. И великая во мне усталость и великая тоска. Но не могу и не хочу оставить моего замысла. Неустоимая, буду стремиться к тому, чтобы увенчана была красота и низвергнуто безобразия. Неустанно в разных образах явлюсь поэту, любовнику и королю. Воспой меня — скажу, — полюби меня, увенчай меня. Иди ко мне, иди за мною. Только я жива в жизни и в смерти,

только во мне жизнь, только мне последняя победа" (125, 21).

Однако с воплощением мифа о Дульсинее в собственно художественных произведениях нередко возникали трудности. Так, "Заложники жизни" представляют собой одну из реализаций только что прозвучавшего обещания Дульцинеи "в разных образах являться поэту, любовнику, королю". Последний монолог героини пьесы Лилит — это, по существу, монтаж приведенного выше монолога Дульцинеи из пролога в "Победе смерти". В рецензиях на постановку пьесы отмечалось, что Сологуб здесь изменяет собственным идеалам и идет на компромисс. Созданный им миф оборачивается в какой-то мере против него, во всяком случае с точки зрения читателя, для которого элементы этого мифа были уже узнаваемы и который вдруг воочию видит измену донкихотовской бескомпромиссности и максимализму. Например, согласно Львову-Рогачевскому, Сологуб "под шумок без ножа зарезал свою мечту, увенчал лаврами довольного и трезвого Санхо-Пансу". "Какой унижительной пошлостью и самодовольной обывательщиной, — продолжает рецензент, — веет от "Заложников жизни". Нам, реалистам, приходится защищать мечту-дульсинею от автора, получившего, как Санхо-Панса, губернаторский пост в... Александринке" (84, 2).

Последним отголоском мифа о Дульсинее являются донкихотовские мотивы, которые вплетаются в стихотворения Сологуба 1920—1922 годов, прежде всего посвященные памяти Анастасии Николаевны Чеботаревской, жены поэта, которая 23 сентября 1921 года покончила жизнь самоубийством. Помимо отождествления Чеботаревской с Дульсинеей, в этих поздних стихах наиболее отчетливо прозвучало отождествление самого поэта с Дон Кихотом:

Дон Кихот путей не выбирает,
Росинант дорогу сам найдет.
Доблестного враг везде встречает,
С ним везде сразится Дон Кихот.

Славный круг насмешек, заблуждений,
Злых обманов, скорбных неудач,
Превращений, битв и поражений
Победит славнейшая из кляч.

Сквозь скрежещущий и ржавый грохот
Колесницы пламенного дня,
Сквозь проклятья, свист, глумленья, хохот,
Меч утратив, шит, копье, коня,
Добредет к ограде Дульцинеи
Дон-Кихот.

(127, 465).

Приобретая черты подлинной реальности и соприкасаясь с реальным трагизмом, концепция теряет стройность, а контуры мифа утрачивают четкость:

Все такое же, как и прежде,
Только ты уже не тот.
В сердце места нет надежде,
Побежденный Дон-Кихот.

Перед гробом Дульцинеи
Ты в безмолвии стоишь.
Что же твои затеи
И кого ты победишь?

Пораженье не смутило
Дон-Кихотовской души
Но, хотя б вернулась сила,
В битву снова не спеши.

С бою взятые трофеи
Ты положишь перед кем?
Над могилой Дульцинеи
Ты и сам угрюмо нем.

(127,462).

В частной беседе Сологуб как-то сказал: "Правду жизни можно познать только через любовь к единственной женщине. *Все равно* (курсив мой. — В. Б.) —

Дульцинея она или Альдонса: для любящего — всегда Дульцинея. Вне такой любви правда и смысл жизни заказаны" (627). Таким образом, миф о Дульсинее в том виде, в каком он был заявлен в статье "Мечта Дон-Кихота", прекращает свое существование.

Отзвуки сологубовского мифа то и дело дают о себе знать в произведениях его современников. Так, стихотворение Северянина: "Тоска о Сканде" кончается следующей строфой:

И вот опять в душе лазорие,
И вновь душа моя поет
Морей Альдонсу — Черноморие
И Сканду — Дульцинею вод!
(121, 223).

И наконец, одна гипотеза, которая уже высказывалась³⁵. С большой осторожностью, но все же, думается, можно сказать, что миф о Дульсинее в русском символизме наивысшее свое воплощение нашел в отдельных мотивах "Стихов о Прекрасной Даме" Блока.

Вспомним хотя бы строки стихотворения "Religio":

Я стерегу Ее ключи
И с Ней присутствую, незримый,
Когда скрещаются мечи
За красоту Недостижимой.

Мой голос глух, мой волос сед.
Черты до ужаса недвижны.
Со мной всю жизнь — один Завет:
Завет служенья Непостижной.

(23, 231).

**«Я ДУМАЮ ХОРОШО СЫГРАТЬ „ТЕБЯ”
И НЕМНОЖКО „СЕБЯ”,»**

В 1935 году Шаляпин писал: "...на свете есть только Пушкин, Данте и Сервантес". Для Сервантеса, судьбы "Дон Кихота" Шаляпин также значил немало. Русским певцом был создан образ, конгениальный сервантесовскому.

Оперу "Дон Кихот" Массне написал специально для Шаляпина, который, прослушав ее, делился с Горьким своими первыми впечатлениями: "Это был Дон Кихот, рыцарь печального образа. Да, именно печального образа и такой честный, такой святой, что даже смешной и потешный для всей этой сволочи, этой ржавчины, недостойной быть даже на его латах <...> О Дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю" (139, 331). К исполнению роли Шаляпин готовился тщательно и всесторонне. При этом внутренняя подготовка предшествовала внешней. В книге "Маска и душа" Шаляпин вспоминал, что, внимательно прочитав роман, он пришел к убеждению, что во внешности рыцаря Печального Образа (а именно на внешность публика реагирует прежде всего) должны быть отражены и фантазия, и беспомощность, и замашки вояки, и слабость ребенка, и гордость кастильского рыцаря, и доброта святого, что необходимо добиваться яркого сочетания комического и трогательного и что если, будучи мечтателем, герой должен быть медлительным в движениях, то глаза его непременно должны быть не трезвыми, не сухими. Исходя из нутра Дон Кихота, он увидел его внешность: "Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил ее на слабые, тонкие, длинные

ноги. И дал ему ус, — смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря... И шлему рыцарскому и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слезы, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными" (139, 256).

Вживаясь в образ ламанчского рыцаря, Шаляпин — блистательный рисовальщик сделал множество карандашных набросков, изображавших Дон Кихота в самых разнообразных ракурсах, положениях и сценах: голова, рука, пальцы, Дон Кихот верхом на Росинанте, с копьём в руке, сражение с ветряными мельницами, сцена с Дульсинеей, наконец, смерть. Дирижер А. Б. Хессин вспоминал, что, опасаясь за успех дела и понимая ту огромную ответственность, которая ложится прежде всего на исполнителя главной роли, воссоздающего мировой образ, близкий миллионам людей, он высказал свои опасения Шаляпину. В ответ Шаляпин вынул из письменного стола и показал ему альбом своих карандашных набросков. Все рисунки, пишет Хессин, были исполнены такой исторической правды, такой художественной проникновенности, что от моих опасений не осталось и следа. Не случайно, по мнению большинства специалистов, Дон Кихот был наиболее "личным" из всех созданий Шаляпина.

Премьера состоялась в 1910 году в Монте-Карло, а затем в Москве и Петербурге.

В одном почти все отклики на постановку были единодушны: Шаляпин сумел приблизиться к "Дон Кихоту" через голову композитора и либреттиста, вопреки им и несмотря на то, что они сделали, казалось бы, все, чтобы в опере не осталось и следа сервантесовского замысла.

Один из рецензентов, Н. Николаев, не без оснований возвел Дон Кихота Шаляпина к тургеневской



Ф. И. Шаляпин в роли Дон Кихота.
Рисунок Ф. И. Шаляпина. 1910 г.

интерпретации. Между тем никакая интерпретация ничего не могла бы поделать с бездарным либретто, примером литературной бесцеремонности, если бы не обаяние голоса Шаляпина, вдохновенно проповедующего идеалы справедливости и добра. Обаяние голоса делает логичным и оправдывает самые несуразные и шаблонные повороты интриги. Через двадцать лет то же впечатление от новой постановки оперы "Дон Кихот" в Париже вынес критик Андрей Левинсон.



"Дон Кихот". Опера Ж. Массне.
Большой театр, Москва. 1910 г.

Метаморфоза, производимая гением Шаляпина с сентиментальной и назидательной буффонадой драматургического материала, уподобляется им волшебству, посредством которого ламанчский рыцарь превращал мельницу в великана, а крестьянку — в прекрасную Дульсинею. Другой характерной особенностью Шаляпина в "Дон Кихоте" критик счел его "испанизм", хотя в музыке, а уж тем более в либретто не было ничего от иберийского колорита. Э. Старк в книге "Шаляпин"

писал: "Всю чарующую мягкость души Дон Кихота, весь его увлекательный идеализм, всю сосредоточенность и безмятежность духа Шаляпин проводит в голосе сквозь такую виртуозную гамму разнообразнейших оттенков, в смысле изменения характера звука в зависимости от душевного переживания в каждое данное мгновение, какая под силу только певцу, доведшему вокальную технику до последних границ совершенства" (138, 103—104).

Современники отмечали, что Шаляпин, создав образ, исполненный колоссального заряда нравственной чистоты и бескомпромиссности, убедительнее десятков глубокомысленных трактатов доказал, что нельзя жить без идеала, без великой цели. И еще одна цель, возможно, более скромная, была у Шаляпина, которую он, по мнению Луначарского, достиг — воссоздать Дон Кихота.

Приступая к работе над ролью Дон Кихота, Шаляпин писал Горькому: "...я думаю хорошо сыграть "тебя" и немножко "себя", мой дорогой Максимыч". Реальный человеческий облик Алексея Максимовича Горького, подвижника и человеколюба, виделся Шаляпину прообразом будущего его героя.

По мнению Горького, неизменному на протяжении всей жизни, назвать человека Дон Кихотом, это значит сказать о нем самое лучшее, что может быть сказано о человеке. Сервантес, по признанию писателя, был одним из его учителей. "Дон Кихота" читают герои Горького ("...это прекрасная умная книга. В ней описан человек, который посвятил себя защите несчастных, угнетенных несправедливостью людей... человек этот был всегда готов пожертвовать своей жизнью ради счастья других — понимаете? Книга написана в смешном духе... но этого требовали условия времени, в которое она писалась... Читать ее нужно серьезно, внимательно..." (46, 215). Сам Горький советовал

внимательно читать роман Сервантеса многим русским писателям, от Л. Андреева до Гладкова и Федина, настаивая на том, что автор "Дон Кихота" ближе к истине о человеке, чем натуралисты и "фотографы", и что такие герои, как Рыцарь Печального Образа, — подлинный материал для историков.

ГЛАВА XIV

«НЕ СО ШПАГОЙ.
А В РАБОЧЕМ СВОЕМ ПИДЖАКЕ...»

Вместе со Шкловским советская культура могла бы сказать, что она семьдесят лет прошагала рядом с Санчо Пансой для того, чтобы понять Дон Кихота. И путь этот был плодотворным. Многомиллионные тиражи обеспечивались не только читательским спросом, но и прекрасными переводами сначала Г. Л. Лозинского (1929, опубликован под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова), известного филолога, обладавшего тонким литературным чутьем, а затем Н. М. Любимова, признанного мастера перевода. Обе версии пользовались, а вторая и поныне пользуется, заслуженной любовью читателей. Это, однако, не значит, что роман в новом рождении не утратил в них каких-либо из своих качеств. В переводе Лозинского, например, стилистическая амплитуда скромнее сервантесовской. Он несколько более "интеллигентен", чем следовало бы; ему явно не хватает временами просторечной сочности перевода Любимова (которая, впрочем, иногда по-пантагрюэлевски избыточна). Перевод же Любимова, в основе которого лежит безоговорочно-ренессансная концепция романа, свойственная 40-м — началу 50-х годов, не мог в силу этого в долж-

ной мере отразить барочные особенности стиля Сервантеса.

Интерес советской литературы к Дон Кихоту, человеку, который хочет переделать мир, был настолько естественным и в то же время настолько органичными были проявления этого интереса, что донкихотовские мотивы ощутимы, казалось бы, в великом множестве произведений, а связь при этом с романом Сервантеса почти утрачена. Тем интереснее для нас цикл пьес, в том числе принадлежащих перу Луначарского, Чулкова, Булгакова, Шварца, в которых Дон Кихот сохраняет и свое имя и свое рыцарское обличье.

По признанию Луначарского, пьеса "Освобожденный Дон Кихот" была начата им еще в 1916 году, что имеет первостепенное значение, поскольку время зарождения ее замысла, таким образом, падает на предреволюционные годы. Первые сцены были готовы в 1919 году, а закончена пьеса была в 1922-м. Хотя "Освобожденный Дон Кихот" и не опирается ни на какие мало-мальски исторические события, Луначарский относил ее к разряду исторических или культурно-исторических. Пьеса действительно обусловлена историческим опытом и к историческому же опыту взывает. Ключ к ней мы находим в послесловии Луначарского к изданию "Дон Кихота" 1924 года: "Пролетариат часто на своих фронтах встречает и Дон-Кихотов и Санчо. Кафе больших городов набиты донкихотской интеллигенцией, которая, жестикулируя и вопя, толкует о великих идеалах.

К сожалению, многие из этих Дон-Кихотов — Гамлеты, по выражению Тургенева, и остаются по одну сторону дела. Но есть такие, которые готовы броситься в свалку жизни, но под ложным, фантастическим знаменем <...> А между тем сколько таких Дон-Кихотов можно спасти и сколько

их, вероятно, будет спасено в победном марше пролетариата" (81, 251—252).

Главный герой пьесы — "донкихотский интеллигент", скорее всего, современник сервантесовского. Дон Кихот Луначарского — не сумасшедший, а добрый, доверчивый человек, который решил стать странствующим рыцарем, чтобы приносить людям пользу примером и теми малыми добрыми делами, которые, возможно, ему удастся совершить. Герой Луначарского близок князю Мышкину в своей проповеди добра и милосердия, пьеса же в целом — это тот "Дон Кихот", читатели которого уже знакомы с "Идиотом" Достоевского. "Нельзя переделать все, — говорит он. — Будем творить одно маленькое добро за другим. Будем страдать, сколько нам суждено, и любить, сколько сможем". На эту тираду женоподобный красавец, граф Мурцио, один из приближенных герцога, замечает ему: "Вас называют безумцем, Дон Кихот. Но вы просто неудавшийся поэт, травоядный мечтатель".

Пьеса заострена социально. Социальными причинами Луначарский мотивирует и твердость воли *кузнеца* Дриго, и широту взглядов *студента* Бальтасара, и не только абстрактный гуманизм *дворянина* Дон Кихота, но и его дворянскую спесь, прорывающуюся, когда Санчо, наслушавшийся революционных лозунгов, пытается ему перечить. Толстовство Дон Кихота Луначарского, индифферентно-пацифистская программа ("...будем делать непосредственное добро, не заботясь об остальном") заставляют его сначала отбить у стражников бунтовщиков, восставших против герцога, а затем, когда к власти приходит народ, а бывшие хозяева оказываются за решеткой, — освободить графа Мурцио.

Правда человека, поставившего себя над схваткой, видится этому Дон Кихоту самой великой, ибо она вне времени и пространства и не замешана на зле. Однако и время, и пространство его правды заявляют о себе контрреволюционным мятежом, который поднимает

Мурцио. Дон Кихота изгоняют за пределы Испании. Прощаясь с ним, Бальтасар, понимающий его и сочувствующий ему (выражающий во многом авторскую точку зрения), говорит: "Ах, Дон Кихот, вы не годитесь в граждане истекающей кровью голодной Республики, руководимой людьми, которые народной буре хотят во что бы то ни стало дать победу и сквозь Черное море, пески пустыни и жестокие сечи ввести народ в обетованную землю. Но когда придем мы в обетованную землю, когда снимем мы кровавые жаркие доспехи, вот тогда-то позовем вас, белый Дон Кихот, вот тогда скажем мы: войдите под завоеванные нами кущи помочь нам творить добро. И как вольно тогда будет дышать ваша грудь и каким естественным покажется вам все вокруг. О тогда вы станете поистине освобожденным Дон Кихотом. Но и тогда вы, зажмурившись, будете глядеть назад, на пропасти и ужасы, которые не вами пройдены. Ах, вы не можете понять, что мы платим ту цену, не уплатив которой не войдешь в страну, где освобожденный Дон Кихот найдет гармонию и свет" (80, 144).

1934 годом датируется пьеса Г. И. Чулкова "Дон Кихот", в которой трудно узнать автора вызывавшей некогда жаркие споры концепции "мистического анархизма". Пьеса проникнута антирационалистическим пафосом, который косвенно задевает и Возрождение, так как его интересы представляет герцог, решивший высмеять в Дон Кихоте средневековье. Герцог разыгрывает перед Дон Кихотом и Санчо спектакль, прокручивая заново перед ними события их жизни, и доказывает с "ренессансной" логикой, что даже самые здравые попытки ламанчского рыцаря помочь людям (например, эпизод с пастушком Андресом) кончились крахом. Однако Дон Кихот прерывает нравоучительный спектакль, врываясь на сцену, дабы устранить совершенные по его вине ошибки. Столь



Иллюстрация Н. Пискарева
к пьесе А. В. Луначарского
"Освобожденный Дон Кихот". 1922 г.

же безуспешно пытается перевоспитать Дон Кихота поклонник разума Самсон Карраско, у владычицы сердца которого черты — как Пифагора числа, взор — как стекла астронома, речь — как медная латынь, сама же она — не метафизика, а здравый смысл.

Героя Чулкова, как и Дон Кихотов других советских писателей, облачиться в доспехи странствующего рыцаря заставляет картина социальной несправедливости, социальный порядок, при котором "вся власть глупцам — и рабство всем иным". Чулков весьма своеобразно решил мучившую многих поклонников Рыцаря Печального Образа проблему финала. Его героя перед смертью, прозрев, возлюбил реальность:

Не бред желаний — истина сама
Исполнена любовью и свободой —
Не где-то там, в эфирной пустоте,
А на земле — божественно прекрасной —
Я вдруг увидел мир благоуханный!
Я, как Адам, хотел бы вновь назвать
Зверей и птиц, деревья и людей
Их светлыми, как солнце, именами...
Вот этот кипарис совсем не сон,
И ты не сон, мой милый, добрый Санчо!
А это кто! Альдонса! Ты — не бред,
А девушка с горячей кровью в сердце,
Ты, как земля, проста... Земля! Земля!
Хочу тебя лобзать... (145, 85).

Но если прозрение, пробуждение к жизни вполне оправдано, то тем более необъяснимой оказывается смерть, не мотивированная, как у Сервантеса, нежеланием героя, прозревшего и утратившего веру в свой идеал, довольствоваться реальностью.

В отличие от пьес Луначарского и Чулкова, "Дон Кихот" Булгакова — честная инсценировка, в которой драматург, комбинируя эпизоды, контаминируя мотивы и упрощая чересчур барочный для современной сцены язык героев Сервантеса, по возможности близко следует за сервантесовским замыслом, не стремясь соз-

дать "нового Дон Кихота", интерпретируя в той степени, в какой это диктуется писательской индивидуальностью и в какой это необходимо для свободного драматургического дыхания. В то же время пьеса Булгакова — одно из самых значительных художественных произведений, непосредственно связанных с сервантесовским романом.

Булгаков в полной мере воспользовался преимуществами, которые дает драматургический жанр с неоднократной сменой декораций и временными провалами между действиями. В романе читатель оказывается свидетелем "подвигов" Дон Кихота и всех приключений, которые с ним происходят; он упускает Рыцаря Печального Образа из виду редко и ненадолго. Зрителю булгаковской пьесы приходится домысливать происходящее с Дон Кихотом в промежутках между действиями. И если немногочисленные приключения героя не подтверждают его правоты, то зритель при желании может дофантазировать на единственно доступном для него пути, а именно том, который подсказывает ему фантазия героя. Автор не несет ответственности за фантазии зрителя, а зритель на стезе сотворчества получает особенно дорогое ему эстетическое удовольствие.

Природа таланта Булгакова сократила разрыв между Рыцарем Печального Образа и остальными персонажами. По существу, его Дон Кихот долгое время ничем среди других героев пьесы не выделяется. Причем не только с точки зрения художественной достоверности образов, но и в отношении человеческих качеств. Даже для погонщика мулов, поколотившего Дон Кихота и Санчо, у него нашлись живые и придающие образу рельефность краски. Дон Кихот не возвышается более, как скала, над остальными ни масштабами своих помыслов, ни масштабами своей роли. Только в последней картине мы видим Дон Кихота.

которого Булгаков, незадолго до его смерти, резко поднимает над общим фоном. И художественно это оправдано: глубину мыслям Дон Кихота придает горечь пробуждения от "рыцарского" сна. "Ах, Санчо! — восклицает он. — Повреждения, которые нанесла мне его сталь, незначительны. Также и душу мою своими ударами он не изуродовал. Я боюсь, не вылечил ли он мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил... Он лишил меня самого драгоценного дара, которым награжден человек, — он лишил меня свободы! На свете много зла, Санчо, но хуже плена нету зла! Он сковал меня, Санчо!.. Смотри, солнце срезано наполовину, земля поднимается все выше и выше и пожирает его. На пленного надвигается земля! Она поглотит меня, Санчо!" (27, 456).

Пьеса Булгакова, написанная в 1938 году, была впервые поставлена в Ленинграде 13 марта 1941 года, в Государственном академическом театре им. А. С. Пушкина, где Дон Кихота сыграл Н. Черкасов. Рецензенты обратили внимание на то, что Дон Кихот Булгакова и Черкасова "избавлен от быта и от слабостей быта"; если он и смешон, то в значительно меньшей степени, чем у Сервантеса. В целом же и игра Черкасова, и спектакль были признаны удачными. Зато постановка, осуществленная в апреле того же года в Москве, в театре им. Евг. Вахтангова, с Р. Симоновым в главной роли, вызвала двойственное впечатление. Отмечались ее элегическая умиротворенность и некоторая сентиментальность трактовки центрального образа.

Для Черкасова приближение к роману Сервантеса в булгаковском прочтении оказалось его третьим Дон Кихотом. Главная, четвертая, роль была впереди. Новая встреча произошла в 1955 году, когда на киностудии "Ленфильм" был запущен в производство фильм Г. Козинцева по сценарию Е. Шварца. Это был

первый полнометражный цветной широкоэкранный фильм режиссера и одновременно киностудии.

Приступая к экранизации, Козинцев со всей определенностью дал понять, что он будет ставить фильм не для торжественной даты, а для обыкновенных дней, что "осваивать классику" он не намерен и что он попытается избежать "наследства" и "памятника". Сценарий Шварца привлек его своим актуальным звучанием, присущей герою потребностью увидеть человеческие лица под масками, которые на них напялил волшебник Фрестон. Поэтому столь важный для Шварца эпизод с мельницами, со знаменитым монологом Дон Кихота, выражающим философию замысла, он поместил в конец фильма: "А я говорю тебе, что верую в людей, не обманут меня маски, которые ты напялил на их добрые лица, и я верую, верую в рыцарское благородство. А тебе, злодею, не поверю, сколько бы ты не вертел меня... я вижу, вижу: победит любовь, верность, милосердие. Ага, заскрипел! ты скрипишь от злости, а я смеюсь над тобой! Да погибнут злобствующие волшебники!"

Противостояние Дон Кихота с его высоким представлением о предназначении человека и действительности, раскрываемой в трех, все более отчуждающих человека ипостасях — обывательский быт родного селения, грубая жестокость постоянного двора и утонченная бесчеловечность дворца герцога, — углубляется оппозицией Дон Кихот — Самсон Карраско. Эта оппозиция, пунктиром намеченная у Сервантеса, со всей определенностью раскрывается у Шварца, который увидел в ней один из главных нравственных уроков для своего современника. Призывая побежденного им Дон Кихота жить разумно, как все, во всех случаях жизни сохранять спокойствие, Самсон Карраско не замечает, что мимо них проходят каторжники, гремя цепями, а над ними на каждой ветке дерева — пове-

щенный. Вежливо выслушав исчерпавшего свои сентенции бакалавра, Дон Кихот говорит ему: "Бакалавр! Ваше благоразумие — убийственнее моего безумия".

Козинцев прекрасно сознавал, что даже при самом бережном отношении к роману как к "памятнику" ему не удалось бы, ввиду многочисленных трансформаций и потерь, связанных с временной дистанцией, переносом из одного вида искусства в другой и т. д., сохранить в неприкосновенности все уровни и элементы романа. Главный итог того осознанного сдвига, который заметен уже в пьесе Шварца, а в фильме еще усилен, — это устранение комического начала в образе рыцаря Печального Образа. Кинематограф, по мысли Козинцева, не в состоянии передать сочетание трагического и комического, насмешки над героем и восхищения им. Между тем по замыслу и режиссера и сценариста герой должен был вызывать восхищение многомиллионного, не слишком искушенного, в том числе и в тонкостях сервантесовского романа, зрителя. Идя на эту сознательную жертву, Козинцев вспоминал Чаплина, которому удавалось это сочетание, не заметив, однако, что именно экранный Чарли и является самым подлинным духовным наследником ламанчского рыцаря. Патетическое звучание ключевых эпизодов, высокий трагизм экранной судьбы Дон Кихота Шварца и Козинцева шли бы вразрез с комической окраской образа, сознательно поэтому из палитры устраненной.

Поставленной цели служил и широкий экран, возможности которого были еще не вполне ясны. "Новый размер, — писал Козинцев, — меня прельщал для целей, казалось бы, странных применительно к широте кадра. Я хотел подчеркнуть пустоту, одиночество мудрого безумца. Пустота, как представлялось мне, имела как бы два полюса: степи и холмы, выжженные солнцем, безлюдие Ламанчи, две фигурки —

одна на коне, другая на осле; карета, проезжающая в облаке пыли; цепочка каторжников; оазис постоянного двора — и холодная, злая пустота герцогского двора: монастырские стены, придворные в черном, совершающие в заведенный час механический церемониал. В ледяное пространство чопорных отношений и догматических представлений попадает добрый безумец, ищущий справедливости" (71, 268). (Эти слова Козинцева могли бы служить введением в цикл иллюстраций к "Дон Кихоту", осуществленный Саввой Бродским.) Комическая стихия, вытесненная из фильма, давала о себе знать во время съемок. Чрезвычайно забавную анекдотическую сценку занес в свой дневник Черкасов: "17 мая. Опять вернулись к недоснятой первой поляне. Погода плохая. Гуляли по парку в костюмах и гримах, но без лат, разумеется. Васильев (дублер Черкасова. — В. Б.) собирал полевые цветы. Мимо него по дороге проходила женщина в платочке, очевидно, работница Массандры. Увидев его, на секунду остановилась, остолбенела, затем пошла дальше и через каждые десять-пятнадцать секунд пути оглядывалась на него, постепенно приближаясь ко мне. И когда наконец поравнялась со мной, остановилась как вкопанная. Затем ее с ног до головы передернуло как бы электрическим током. В ее глазах было изумление: каким образом этот странный, длинный человек так быстро оказался на другом конце дороги? Бедная побежала не оглядываясь. Воображаю, что потом рассказывала она своим соседям и подругам!" (143, 85—86).

В режиссерской экспозиции Козинцев призывал авторский коллектив увидеть ламанчскую дыру сквозь призму гоголевского "Миргорода"; в то же время видение главных героев романа идет от "Тиля Уленшпигеля". «В "Дон Кихоте, — утверждал он, — один герой в трех образах: Дон Кихот, Санчо Панса и Дульсинея. В этом мне представляются три черты



Иллюстрация С. Бродского

испанского народа (и всякого народа), три прекрасные черты: народ возвышенный, мечтательный, практичный». "Подсказка" Ш. Костера (Уленшпигель — дух, Неле — сердце, Ламме — утроба народа Фландрии) позволила углубить и насытить дополнительными ассоциациями новое русло, предложенное роману Евгением Шварцем. Так роман Шарля Костера из жизни Фландрии, давший новую жизнь сервантесовским образам, подсказал неожиданный ракурс фильму о Дон Кихоте.

Пожалуй, более всех трагическую сущность судьбы Дон Кихота, его разлада с действительностью, высветил Савва Бродский в своем цикле иллюстраций к роману, опубликованных в 1976 году. В "Дон Кихоте" он попытался увидеть пронесенный его создателем



Иллюстрация С. Бродского

крест мук, сомнений и страданий, пронесенный с тем, чтобы рассказать людям об истинных ценностях жизни. Чтобы взяться за тысячную вариацию донкихотовской темы, утверждал он, художник должен снова "промыть эту книгу в своем сердце, как золотиносный песок". Иллюстрации Бродского — это очередная яркая интерпретация романа, имеющая не столько иллюстративный, сколько самостоятельный смысл, в границах которой поражения ламанчского рыцаря, измывательства над ним, его горечь и его одиночество — доподлинны и неприглядны. На лучших из них, самых трагичных и при этом самых далеких по настроению от "Дон Кихота" Сервантеса, есть третье действующее лицо — пустыня, о которой ранее писал Козинцев, но которой он не показал. «В этой пустыне

человеческой, — пояснял Бродский свой замысел, — и засветилась светлая вера Дон Кихота „в истину, находящуюся вне отдельного человека, требующую служения и чувств"» (26, 31—32).

Как героический, трагический, комический, лирический символ судьба Дон Кихота была увидена советскими поэтами. "Вот это книга! — вспоминал Маяковский свои детские впечатления от "Дон Кихота". — Сделал деревянный меч и латы, разил окружающее". В стихах Багрицкого, отстаивая поправленные права комизма, "пунцовый рак, как рыцарь в красных латах, как Дон Кихот, бессилен и усат". У Ахматовой на пересечении новых смыслов "Санчо Пансы и Дон Кихоты и, увы, содомские Лоты, смертоносный пробуют сок". "Последний рыцарь, тощий, длинноногий, в наш первый путь ведет нас за собой", — восклицает детский читатель романа, любимый герой Маршака. Дон Кихот Окуджавы — "не в доспехах и не со шпагой, а в рабочем своем пиджаке". И, наконец, вместе с Павлом Антокольским мы можем с уверенностью сказать: "Рыцарь печального образа прочен, путь впереди бесконечен".





«ДОН КИХОТ» И ДОНКИХОТСТВО

Пройдя через сознание миллионов, "Дон Кихот" оказал реальное воздействие на жизнь, одних увлекая благородством героя, других остерегая от карикатурности его подвигов. Эти раздумья Брюсова вводят нас в историю донкихотства, донкихотства как культурного явления, пожалуй, главного итога освоения многими поколениями читателей романа Сервантеса.

История донкихотства начинается с того момента, когда кто-то из читателей романа впервые сравнил себя с Дон Кихотом или, точнее, — назвал себя Дон Кихотом. Не исключено, что этим читателем был Лопе де Вега. В изданном в 1634 году сборнике "Светские и духовные стихи лиценциата Томе де Бургильос", посвященном Лопе де Вега, есть стихотворение, которое, по мнению некоторых специалистов, может принадлежать перу и самого Лопе:

Гора заоблачная, человек
Не часто достигал твоей вершины
(Была б ты лучше, будучи равниной).
Лучей игривых преломляешь бег.
И по траве муравчатой лавиной
Всклокоченные космы гривы лвиной
Бегут как волны золотистых рек.
Самообман на твой манящий склон
Меня привлек. Бесплодные усилья
Добыть прекраснейшую из корон.
Поэта, Дон Кихота из Кастилья,
Невзгоды занесли на Геликон,
А лучше бы остаться мне в Мембрилье.

Кто бы ни был автором этого стихотворения, тот факт, что лирический герой, поэт, соотносит себя с рыцарем Печального Образа, для истории донкихотства имеет исключительное значение.

Основой для такого сложного культурного явления как донкихотство явился отрыв героя от романа, тот факт, что имя героя Сервантеса стало, по свидетельству Тургенева, "смешным прозвищем даже в устах русских мужиков", не имевших о романе никакого представления. Подобные интерпретации могли возникать только в отрыве от романа (либо романа — от его автора, как это было с Унамуно, которому для "переакцентуации" пришлось освободить роман от его творца).

Донкихотство как культурное явление в какой-то мере соотносимо с гамлетизмом³⁶. Однако донкихотство — понятие значительно более емкое и многогранное, покрывающее значительно более широкий круг значений. Гейне видел в петраркизме "лирическое донкихотство". Карамзин писал о "*донкихотстве воображения*". Образ "*мещанского Дон Кихота*" создает Аполлон Григорьев. Герцен ввел понятие "*Дон Кихота революции*". Новую версию — "*эстетическое донкихотство*" — выдвигает эпоха рубежа XIX—XX веков. Многие из концепций донкихотства нашли отражение в том или ином образе мировой литературы — Абрааме Адамсе, Пиквике, Уленшпигеле, мадам Бовари, Тартарене, Томе Сойере, Инсарове, князе Мышкине.

Донкихотство — явление международное. Однако в разных странах оно наполнялось разным содержанием. Примечательна уже сама история этого термина, у истоков которой — современники и соотечественники Сервантеса. Одним из первых в уничижительном значении слово "кихотист" ("quijotista") употребил Эстебан Мануэль де Вильегас. В эпоху романтизма одним из тех, кто утвердил в сознании современников

высокий смысл слов "донкихотство", "донкихотский", "донкихотствовать", был Вальтер Скотт. Нам станет понятнее неистовое стремление Унамуно утвердить "кихотизм" в качестве национальной религии, если мы познакомимся со следующей позитивистской оценкой, принадлежащей одному из его старших современников: "В конце концов, что такое кихотизм, как не фальшивая монета по отношению к подлинной, лицемерие — к набожности, филантропия — к милосердию, философствование — к философии, педантизм — к науке: это частичное расстройство психической системы, как в интеллектуальной, так и в эмоциональной сферах, непременно сопровождаемое отдельными соответствующими проявлениями. Все это заставляет меня считать его болезнью" (167, 174). Один из первых русских "подстопов" — в форме "донкихотизмо" — содержится в вышеупомянутом переводном сочинении "Рассуждение о оказательствах к миру".

Глагол "донкишотствовать" в значении "сумасбродствовать" введен в русский обиход, по-видимому, Державиным. В знаменитой "Оде к Фелице" читаем:

Не слишком любишь маскарады,
А в клоб не ступишь и ногой;
Храня обычаи, обряды,
Не донкишотствуешь собой.

Однако уже у Кюхельбекера, в "Ижорском", мы встречаем совсем иное толкование, предвосхищающее тургеневское. В какой-то мере уподобляясь Байрону, герой в конце мистерии восклицает:

Послушайте и смейтесь: кровь
И жизнь отдать, приять крещение муки
Мне что-то хочется за веру, за любовь,
За правду и свободу, <...>

Я на корабль в Одессе сяду
И донкишотствовать отправлюся в Элладу!

Ссылкой на неспособность графа М. С. Воронцова донкихотствовать против власти "ни за лице ни за мнение", какие бы они ни были, если власть поставит его в необходимость объявить себя за них или за нее, Вяземский предостерегал находившегося в ссылке Пушкина, совету ему быть осторожным "на язык и на перо".

В XIX веке интерес к "Дон Кихоту", как правило, сводился к философским, морально-этическим и психологическим рассуждениям. Диалектическое истолкование сервантесовского образа Белинским, а по сути дела, и предложенная им новая концепция донкихотства диссонировали с однонаправленными тенденциями, "развенчивающей" и "превозносящей", которым, однако, предстояло сыграть решающую роль.

Одной из немногих в русской культуре попыток амбивалентного понимания донкихотства, восходящего в конечном счете к концепции Белинского, является статья Блока "Рыцарь-монах" (1911), посвященная Владимиру Соловьеву. Отдельные штрихи этого портрета можно обнаружить в написанном ранее, в 1901 году, стихотворении "А. М. Добролюбов", о поэте-декаденте, впоследствии подвижнике и проповеднике :

Будто играющий в жмурки
С Вечностью — мальчик больной,
Странствуя, чертит фигурки
И призывает на бой.

Характерна ассоциация с "рыцарем бедным" Пушкина, которая возникает в стихотворении, посвященном А. М. Добролюбову, и потом будет подхвачена в статье "Рыцарь-монах". Блок специально останавливается на двойственности философа, его "двоящейся" сущности. Добрый человек и воин. Мыслитель и чудак, изменивший духу времени (т. е., подобно Дон Кихоту, в понимании Белинского, лишенный такта действительности). Худоба, которой не может скрыть одежда, взгляд, "углубленный мыслью", панцирь, щит и меч —

таким видится Блоку Соловьев, прямо соотносимый с "рыцарем бедным" Пушкина, а следовательно, по традиции, закрепленной авторитетами Достоевского и Вячеслава Иванова, — и с Рыцарем Печального Образа. «Что щит и меч, — вопрошает Блок, — добрые дела и земная диалектика для того, кто „сгорел душою“?» И сам же отвечает: «Только *средство*: для рыцаря — бороться с драконом, для монаха — с хаосом, для философа — с безумием и изменчивостью жизни. Это — одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятьях хаоса и пребывающей в тайном союзе с „космическим умом“» (24, 451).

Донкихотство не было предметом специального изучения. Считалось, что это — явление, не имеющее достаточно четких границ и слишком многоплановое для описания. Думается, однако, что можно выделить две линии, к которым тяготеет все великое множество трактовок, концепций и конкретных упоминаний: донкихотство как *публицистическая метафора* и донкихотство как *морально-этическая* категория.

Деятели Великой французской революции обвиняли в донкихотстве своих идейных противников. В XIX веке в реакционных кругах активно муссировалась мысль о донкихотстве революционеров. Так, в Испании в среде консервативно настроенных политиков, литераторов и публицистов пользовалось популярностью тенденциозное сочинение "Дон Кихот XIX века, или История жизни и деяний, приключений и подвигов Ляграна, героя, современного философа, странствующего рыцаря, просветителя и реформатора человеческой природы", принадлежащее перу Хуана Франсиско Синьереса и опубликованное в 1836 году. Автор признавался, что целью его было воспрепятствовать увлечению молодежи книгами, проникнутыми революционными идеями, и развенчать их, как некогда

Сервантес развенчал рыцарские романы. Гейне, видевший донкихотство в попытках не только оживить давно отжившее прошлое, но и слишком рано ввести будущее в настоящее и причислявший себя к этой, последней, разновидности Дон Кихотов, вне всякого сомнения, учитывал интерпретации, подобные книге Синьереса, и полемизировал с ними. На донкихотстве революционеров настаивал Тургенев (впрочем, еще Пушкин в черновиках к статье "Александр Радищев" писал, что в Радищеве нельзя не признать "политического Дон Кихота", действующего с удивительной энергией и рыцарской совестью, предвосхищая, таким образом, основные тезисы речи Тургенева).

Весьма красноречив был бы один список перелицовок романа Сервантеса, призванных покончить с той или иной разновидностью донкихотства. Тут и "Духовный Дон Кихот" (Лондон, 1783), и "Адский Дон Кихот" (Лондон, 1801), и "Дон Кихот театров" (Мадрид, 1802), и "Наполеон, или Истинный Дон Кихот Европы" (Мадрид, 1813), и "Моральный и политический Дон Кихот" (Париж, 1817), и "Романтические Дон Кихоты" (Париж, 1830), Дон Кихоты женские, деревенские, масонские и многие другие.

Публицистическая традиция знает даже уподобление Рыцарю Печального Образа целых наций. Дон Кихот как символ Испании выступает в бурлескном произведении "Вызов на дуэль, или Рыцарское выступление Дон Кихота Ламанчского, рыцаря Печального Образа, в защиту своих соотечественников, кастильцев", опубликованном в Лиссабоне в 1642 году, т.е. вскоре после освобождения Португалии от испанского господства. Используя в пародийных целях пафос ламанчского рыцаря и стилистику романа, автор высмеивает Дон Кихота — Испанию, полного амбиции героя, представляющего свой народ. На донкихотстве испанского народа три столетия спустя настаивал А. Мачадо. В тра-

гические для Республики дни он увидел в донкихотстве своих соотечественников и единомышленников совсем иной смысл: "Вполне возможно, что народ, у которого есть что-то донкихотовское, не всегда будет преуспевающим народом. Но я никогда не уступлю тем, кто называет его низшим народом. Мы не должны также думать, что он окажется бесполезным народом, что его существование не важно для всего ансамбля человеческой культуры, что у него нет своей миссии на земле, своей ноты внутри звучащего оркестра истории. Потому что ведь когда-нибудь надо бросить вызов львам, даже с самым неподходящим для этой схватки оружием в руках. И нужен безумец, который начнет схватку. Безумец, который станет примером" (122, 70).

Достоевский в "Дневнике писателя" за 1877 год в главе "Меттернихи и Дон-Кихоты", раскрывает свое понимание назначения и судьбы России, сравнивая ее с Дон Кихотом, но Дон Кихотом обновленным у которого есть уже и "гений" и "новое слово", который "осмыслил свое положение в Европе и не пойдет уже сражаться с мельницами". Согласно Достоевскому, положение России оказывается потому особенно завидным, что она при этом не утрачивает своих рыцарских качеств: "Поверьте, что Дон-Кихот свои выгоды тоже знает и рассчитать умеет: он знает, что выиграет в своем достоинстве и в сознании этого достоинства, если по-прежнему останется рыцарем; кроме того убежден, что на этом поприще не утратит искренности в стремлении к добру и что такое сознание укрепит его на дальнейшем поприще" (58, 50).

Отчетливый "русский" акцент заметен в тургеневской концепции донкихотства. Речь Тургенева имела решающее значение для формирования представления о донкихотстве, воплощающем вполне определенную, позитивную идею общественного служения. В ней пересеклись обе линии (донкихотство как публицисти-

ческая метафора и донкихотство как морально-этическая категория), и она же им обеим дала новый импульс. Вопросы, которые волновали писателя и к которым он неизменно возвращался на каждом новом этапе своей творческой биографии: взаимоотношение личности с обществом, необходимость для человека рано или поздно попытаться осмыслить свое существование, возможность деятельного, активного добра, ~ получили здесь философское обоснование и стали, таким образом, достоянием всего человечества. Именно к тургеневской речи, а не к роману Сервантеса нередко обращались последующие поколения читателей в поисках ответов на мучившие их вопросы о роли донкихотства в жизни.

Впрочем, идеалы благородства, героизма, самопожертвования во имя высокой цели связывались с донкихотством уже на рубеже XVIII—XIX веков. У Карамзина, например, в "Рыцаре нового времени" герой соотносится с Дон Кихотом на том основании, что любовь к чтению породила в нем "донкихотство воображения". Однако только тургеневская речь окончательно закрепила за донкихотством эти лучшие человеческие качества. О людях, наделенных ими, Тургенев писал: "Мы видели их, и, когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории! в ней нечего будет читать". От возможности утраты тех же качеств предостерегал Мериме: "Горе тому, кому никогда не приходили в голову хоть некоторые мысли Дон Кихота и кто не рисковал получить палочные удары или вызвать насмешки за то, что пытался восстановить справедливость" (95, 348).

В духе тургеневской концепции донкихотство истолковывается в поэме мыслителя и писателя Владимира Сергеевича Печерина. Если у Тургенева конкретные формы деятельности высоких духом Дон Кихотов

только подразумеваются, у Печерина о них говорится прямо:

Вот он — рыцарь благородный!
Несравненный Дон Кихот!
Он поэт! Он вождь народный!
Он отечество спасет!

(40, 211—212).

Видя свое предназначение в том, чтобы содействовать освобождению человечества, Печерин решил, эмигрировав за границу, всецело ему отдаться. Вполне понятно его стремление объяснять свои благородные порывы тем, что он вел свой род от Рыцаря Печального Образа.

Донкихотство русской интеллигенции — тема статьи, опубликованной в 1910 году в демократическом журнале "Жизнь для всех". Автор, скрывшийся под псевдонимом "М. А.", предложил одну из самых ярких и публицистически острых интерпретаций романа Сервантеса, развивающую и конкретизирующую идеи Тургенева о донкихотстве как беззаветном служении людям. Поскольку стилистика статьи имеет первостепенное значение для предположений относительно ее автора, приведем из нее большую цитату, в которой сконцентрированы основные ее тезисы: "Все, что бескорыстно, что высоко и чисто, то не умирает, а вливается в сокровищницу жизни, обогащая ее, и горе тем, кто отвернется от света и поклонится тьме,— они сами готовят себе смерть, бесплодность и забвение. Я говорю о другом странствующем Рыцаре Печального Образа — о русской интеллигенции. У нее много черт, общих с Дон Кихотом. В ее душе ярко горел пламень бескорыстного служения угнетенным и обиженным, она была всегда жрицей высокого и чистого идеала и так же, как Дон Кихот, выступала она на борьбу, не считая врагов, и в вооружении едва ли лучшем. Она не была избалована победами, даже призрачными,

но, падая под ударами судьбы, она говорила: "То, чему я служила — это единственно ценное, из-за чего стоит жить, и эта истина не должна пострадать от моего бессилия доказать ее" — и она предпочитала скорее смерть, чем отказ и измену. Но настали другие времена, и то, что было ясно и непреложно, то, чему поклонялись еще так недавно, было отброшено. Интеллигенция свое личное поражение приняла за поражение своих идеалов красоты, добра и справедливости; она забыла, что вне идейности, вне бескорыстного, одухотворенного служения неимущим и обездоленным для нее нет жизни, и она наказана тем, что ей пришлось опускаться все ниже и ниже в пропасть нравственного маразма. Угар, слава богу, проходит, и померкшие были боги вновь начинают светиться тихим светом, но грустно и больно вспоминать ужасы недавнего нравственного падения" (85, 227—228). Думается, не лишено оснований предположение, что автором этой статьи был Горький. Насколько известно, Горький данным псевдонимом, который, кстати сказать, не раскрывается в "Словаре псевдонимов" М. А. Масанова, не пользовался. В то же время сам по себе псевдоним "М. А." вполне мог быть "перевертышем" инициалов Алексея Максимовича. Однако поводом для предположения служит, конечно, не псевдоним, а пафос статьи, идейная позиция автора, высказанная после поражения первой русской революции при появлении симптомов новой революционной ситуации, горьковская концепция образа Дон Кихота (в "Беседах о ремесле" Горький, например, сказал об образе Дон Кихота, что это "самое честное и высокое" из всего, что было создано художественным гением человечества) и, наконец, стилистическое лицо статьи, которое выдает в ее авторе если не самого Горького, то литератора, испытавшего сильное его идейно-художественное воздействие.

Особенно глубокий след, оставленный образом Дон Кихота в русской культуре, был обусловлен тем, что многие русские писатели соотносили его с собой, со своими представлениями об истине и добре, приравнивали его к своим философским и общественным взглядам. Превращение донкихотства в культурное явление, охватывающее и бытовое поведение, подтверждается широким использованием термина в частной переписке, что избавляло от необходимости давать тому или иному лицу (в том числе и собственному внутреннему состоянию и собственным поступкам) пространную характеристику. Наиболее близок рыцарь Печального Образа оказался Аполлону Григорьеву, настойчиво подчеркивавшему свое внутреннее родство с ним. Уже в 50-е годы он начинает ощущать себя человеком, родившимся "под знаком" Дон Кихота. "Стараюсь делать дело, — читаем в одном из его писем этого периода, — по обыкновению Дон-кихотскую (играю с огнем и порохом)... ну, да что об этом!.. Иногда я уличаю себя в Дон-кихотстве и злобно смеюсь над самим собой, а на утро принимаюсь за новые Дон-кихотские подвиги" (48, 170). Несколько иным настроением, включающим и автоиронию, проникнуты его высказывания 60-х годов: "Из сего можешь ты заключить, что я уже снова Донкихотствую с азартом и упоением <...> но ведь я уже в себе целый мир создаю, мир, в котором я правлю в роде пророка гуманизма и борца за него. Вот потому-то я и Ламанчский герой. Но как фанатизм убеждения и природное красноречье импровизатора всегда заразительны, то слушателей моих я уже увлек и начинаю настраивать" (48, 274—275).

Прислушаемся еще к одному мнению: "История — это житейская действительность, для которой надо быть рожденным, для которой требуется умение и о которую разбивается неуместное великодушие

Дон Кихота. Это внушает симпатию и кажется смешным. Но чем бы в таком случае явился Дон Кихот — идеалист в противоположном смысле, мрачный и пессимистически приверженный насилию, Дон Кихот зверства, который притом все же оставался бы Дон Кихотом? До этого юмор и меланхолия Сервантеса не дошли" (88, 187). До этого дошел исторический опыт Томаса Манна, высказавшего в 1934 году это мудрое предостережение.

И все же если положить на весы стремление Дон Кихота приносить людям пользу, делать добро — и нелепость его поступков, реальный вред, который он приносит окружающим, то перевешивает и перевесило — это доказали десятки миллионов читателей — первое. Сервантесоведы со знанием дела доказывают, что писатель не собирался создавать такой образ, который составил основу "высокой" линии донкихотства. Однако их попытки убедить читателей придерживаться в этом вопросе объективной истины, пожалуй что, обречены на провал. Эти попытки — не что иное, как донкихотство, в ином, впрочем, оттенке своего значения. Человечеству был необходим миф о Дон Кихоте, необходим был образ, призванный нести в духовной культуре именно эту функцию, и он будет нести эту функцию, ибо из всех великих мировых образов именно Дон Кихот наиболее для нее подходит. Мы редко отдаем себе отчет в том, что не случайно символом героизма стал не какой-нибудь непобедимый герой рыцарского романа или бесстрашный витязь народных сказаний, а старый, смешной и нелепый Рыцарь Печального Образа, заранее обреченный на поражение.

Донкихотство как Дульсинея человечества, как высочайшее представление о предназначении человека, возникшее на основе "Альдонсы", реального, конкретного образа, созданного фантазией испанского писателя.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч. В 5 т. М., 1961. Т. 2. Дон Кихот Ламанчский. Здесь и далее ссылки на это издание "Дон Кихота" в переводе Н. М. Любимова даются в тексте; арабской цифрой обозначается часть, римской — глава.

² Многочисленные новые документы, опубликованные Л. Астраной Марином в написанной им семитомной биографии Сервантеса (Astrana Marin L. Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, 1948-1958. V. 1-7), позволяют, наконец, основывать подобного рода сопоставления на реальном фактическом материале.

³ См.: Lopez Navio J. S. P. Génesis y desarrollo del Quijote // Anales Cervantinos. Madrid, 1958. V. 7. P. 157-235; El Entremes de los Romances, sátira contra Lope de Vega, puente de inspiración de los primeros capítulos del Quijote; Cide Hamete Benengeli: Lope de Vega; Los dos autores del Quijote: primer autor (Lope), segundo autor (Cervantes) // Anales Cervantinos. Madrid, 1959-1960. V. 8. P. 151-235.

⁴ Стихотворные произведения, кроме специально оговоренных случаев, даются в моих переводах.

⁵ См.: Krauss W. Studien und Aufsätze' Berlin, 1959' S' 101.

⁶ С наибольшей полнотой фольклорные и литературные источники "Дон Кихота" раскрываются в работах: Molho M. Cervantes: raíces folklóricas. Madrid, 1976; Márquez Villanueva F. Fuentes literarias cervantinas. Madrid, 1973.

⁷ См., напр. : Avery W. T. Elementos dantescos del Quijote — Primera parte // Anales Cervantinos. Madrid, 1963, V. 9. P. 1-28; Segunda parte // Ibid. Madrid, 1974-1975. V. 13/14. P. 3-36.

⁸ См.: Rosenblat A La lengua del "Quijote". Madrid, 1971.

⁹ См.: Servantes Saavedra M. de. El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Ed. y notas de F. Rodriguez Marin. Madrid, 1912. T. 5. P. 73.

¹⁰ Система подхватов, переосмыслений ситуаций и использования эпизодов, персонажей и мыслей, высказанных в

1-й части "Дон Кихота", — во 2-й, систематизирована в работе Х. Б. Авалье-Арсе и Э. К. Рилея (Suma Cervantina. London, 1973).

¹¹ См.: Melz Ch. F. An evaluation of the earliest german translations of "Don Quixote": Juncker Harnisch aus Fleckenland. Berkeley and Los Angeles, 1945. P. 342.

¹² См.: Biedermann F. B. Don Quichotte et la tache de ses traducteurs. Observations sur la traduction de M. Viardot. Paris-Leipzig, 1837. Мнение Бидерманна было известно и русскому читателю (Новый перевод "Дон Кихота" на французский язык // Моск. наблюдатель. 1839. Ч. 1. Смес. С. 7-8).

¹³ См.: Miard L. Louis Viardot, traducteur du Don Quichotte, ou les secrets d'une "belle infidèle" // Cahiers Ivan Tourgueniev. Pauline Viardot. Maria Malibran. Paris, 1984. N. 8. P. 24-26.

¹⁴ См.: Лийн Э. К. Бумажные обои с Лохуской мызы на темы из "Дон Кихота" Сервантеса // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1983. Л., 1985. С. 435-444.

¹⁵ Богатейший материал по иконографии "Дон Кихота", по всем эпохам и многим странам, с учетом самых разнообразных жанров изобразительного искусства представлен в кн.: Givanel Mas y Gaziol J. Historia gráfica de Cervantes y del Quijote. Madrid, 1946. Досадным, хотя и вполне понятным (если принять во внимание год — 1946 — и место издания книги — Испания) упущением является почти полное отсутствие в ней русского отдела. Надежным ориентиром в русской иконографии "Дон Кихота" служит статья П. Е. Корнилова "Заметки о Сервантесе в русском изобразительном искусстве" (Сервантес: Ст. и материалы. Л., 1948. С. 187-200).

¹⁶ Литература о восприятии романа Сервантеса в различные эпохи и в разных странах необъятна и, естественно, неравноценна. Наибольшей полнотой и в то же время надежностью отличаются следующие работы: раздел "Сервантес в веках", написанный З. И. Плавскиным по материалам, в основном собранным К. Н. Державиным, в книге К. Н. Державина "Сервантес" (М., 1958); разделы, посвященные бытованию "Дон Кихота" в мировой культуре в кн.: Сервантес и всемирная литература. М., 1969; Сервантесовские чтения. Л., 1985; из многочисленных зарубежных исследований: Bardon M. "Don Quichotte" en France au XVII et XVIII siècle. 1605-1815. Paris, 1931. V. 1-2; Cervantes across the centuries. New York, 1947; Bertrand J. J. A Cervantes en el pais de Fausto. Madrid, 1950; Bertrand J. J. A. Génesis y desarrollo de la concepción romantica de Don Quijote en Francia, — Anales Cervantinos. Madrid, 1953. V. 3. P. 1-41; Madrid, 1954. V. 4. P. 41-74; Madrid, 1955-1956. V. 5. P. 79-142; Brüggemann W. Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstsanschauung und Dichtung der

deutschen Romantik. Münster, 1958; Navarro A. El Quijote español del siglo XVII. Madrid, 1964; Freden G. Don Quijote en Suecia. Madrid, 1965; Colon G. Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des Don Quijote, Bern, 1974; Close A. The romantic approach to Don Quijote. A critical history of the romantic tradition in "Quijote" criticism. New York, 1978; Flores R. M. Sancho Panza through three hundred seventy-five years of continuations, imitations and criticism. 1605-1980. Newark, 1982; разделы, посвященные традициям "Дон Кихота" в испанской литературе и инациональному воздействию романа в изданиях: Homenaje a Cervantes. Valencia, 1950. V. 1-2; Cervantes. Su obra y tu mundo. Madrid, 1981; многочисленные публикации сравнительно-литературного характера в самом авторитетном периодическом издании, посвященном творчеству Сервантеса — "Anales Cervantinos". Ранее весомый вклад в изучение судьбы "Дон Кихота" в мировой литературе внесли Л. Риус, Дж. Фицморис-Келли, Т. В. Бергер, Ф. де Икаса, П. Азар, С. Монтеро-Диаз.

¹⁷ Такова точка зрения Х. Х. А. Бертрана, высказанная в статье: "Génesis y desarrollo de la concepción romantica de Don Quijote en Francia" (Anales Cervantinos. Madrid, 1955-1956. V. 5. P. 137).

¹⁸ См.: Онетти Х. К. Речь при вручении премии Сервантеса // Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 334.

¹⁹ См.: Пинский Л. Сюжет "Дон Кихота" и новый европейский роман // Вопр. лит. 1960. №4. С. 168-181.

²⁰ См.: Serrano-Plaja A. Realismo mágico de Cervantes. Madrid, 1967. P. 35.

²¹ См.: Carmona A. Rusia y el alma del Quijote // La jirafa, Barcelona, 1957. Año 2. P. 14; Icaza F. de. El "Quijote" durante tres siglos. Madrid, 1918. P. 146, 155.

²¹ Конкретная история творческого усвоения русскими писателями наследия Сервантеса изучена еще явно недостаточно, хотя в этом отношении уже были намечены общие контуры решения проблемы и исследованы отдельные эпизоды истории. См., напр.: Шепелевич Л. Ю. Русская литература о "Дон Кихоте" // Журн. Мин-ва народного Просвещения. 1902. Июль. Ч. 332. С. 200-213; большинство работ сборника: Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948; Плавский З. И. Сервантес в России // Мигель де Сервантес Сааведра: Библиогр. рус. пер. и критич. лит. на рус. языке, 1763-1957. М., 1959. С. 9-37; Багно В. Е. "Дон Кихот" Сервантеса и русская реалистическая проза // Эпоха реализма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1982. С. 5-67; из исследований зарубежных ученых как первая работа монографического

характера (хотя и страдающая неполнотой, так как автору остались неизвестны многие исследования советских литературоведов) большой интерес представляет кн.: Buketoff-Turkevich L. *Cervantes in Russia*. Princeton, 1950. К сожалению, я не имел возможности ознакомиться с монографией Ю. Айхенвальда "Дон Кихот на русской почве" (Т. 1-2, Vermont, 1982-1984), о существовании которой мне стало известно, когда работа была уже в печати.

²³ См.: Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век — первая половина XIX века). М., 1982. С. 66. (Лит. наследство. Т. 91).

²⁴ См.: Степанов В. П. К агиографии Чупятова: (Неизвестная повесть о раскаявшемся старообрядце) // Древнерусская книжность: По материалам Пушкин. Дома. Л., 1985. С. 108-173.

²⁵ ГПБ, ф. 286, оп. 2, №46, л. 57.

²⁶ Там же, л. 49.

²⁷ Подробнее анализ перевода, осуществленного Жуковским, в сопоставлении с переводом-посредником Флориана, см. в моей статье: «В. А. Жуковский — переводчик "Дон Кихота"» (Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 293-311).

²⁸ ЦГАЛИ, ф. 2520, оп. 1, № 52.

²⁹ На "Муромского Дон Кишота", а также на "Перстень" Баратынского, речь о котором пойдет ниже, мое внимание обратил А. А. Карпов, которому приношу искреннюю благодарность.

³⁰ См.: Malkiel Y. *Cervantes in nineteenth Century Russia // Comparative literature*. Eugene. 1951. Т. 3. N. 4. P. 324.

³¹ См.: Turkevich-Buketoff L. *Cervantes in Russia*. P. 92-93.

³² "Сервантес создал современный роман, подвергнув реалистической переоценке все фантастические вымыслы рыцарских романов" (Менендес Пидаль Р. *Избранные произведения*. М., 1961. С. 54).

³³ Другие примеры, подтверждающие немаловажное значение "Дон Кихота" для Достоевского в ходе его работы над "Идиотом", особенно на первом этапе, см. в моей статье "Достоевский и писатели Испании". (Iberica: Культура народов Пиренейского полуострова. Л., 1983. С. 95-99).

³⁴ См.: Кони А. Ф. А. Н. Островский (отрывочные воспоминания) // Островский, 1823-1923: К столетию со дня рождения. М., 1923. С. 22.

³⁵ См.: Бэлза С. И. Дон Кихот в русской поэзии // Сервантес и всемирная литература. С. 229.

³⁶ Русский гамлетизм исследован в работах Ю. Д. Левина, прежде всего в статье "Русский гамлетизм" (От романтизма к реализму: Из истории междунар. связей рус. литературы. Л., 1978. С. 189-236).



СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 1.
2. То же. Т. 2.
3. То же. Т. 5.
4. Сервантес Сааведра М. де. История о славном Ла-Манхском рыцаре Дон Кишоте. Спб., 1769. Т. 1.
5. Сервантес Сааведра М. де. Неслыханный чудодей, или Необычайные и удивительнейшие подвиги и приключения храброго и знаменитого странствующего рыцаря Дон Кишота. Спб., 1791. Т. 2.
6. Сервантес Сааведра М. де. Дон Кишот Ла Манхский. М., 1815. Т. 1.
7. То же. Т. 3.
8. Сервантес Сааведра М. Дон Кихот Ламанчский. Спб., 1838. Т. 1.
9. Сервантес Сааведра М. де. Дон-Кихот Ламанчский. Спб., 1881. Т. 1.
10. Авсеенко В. Г. Происхождение романа, литературно-исторические очерки // Рус. вестн., 1877. Т. 132. № 12.
11. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевроп. литературе. М., 1976.
12. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон-Жуан. М., 1972.
13. Баратынский Е. А. Перстень // Проза русских поэтов XIX века. М., 1982.
14. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. разных лет. М., 1975.
15. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1.
16. То же. Т. 2.
17. То же. 1955. Т. 6.
18. То же. Т. 8.
19. То же. Т. 9.
20. Бергсон А. Собр. соч. М., 1914. Т. 5.

22. Бертран А. Гаспар из тьмы: Фантазии в манере Рембрандта и Калло. М., 1981.
23. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1.
24. То же. 1962. Т. 5.
25. Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1984.
26. Бродский С. Г. "Дон Кихот" // Вечные книги. М., 1982.
27. Булгаков М. А. Пьесы. 1962.
28. Бурнакин А. Эстетическое донкихотство // Новое время. 1910. 17 сент.
29. Веселовский Александр Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и "сердечного воображения". Спб., 1904.
30. Веселовский Алексей Н. Эпюды и характеристики. М., 1894.
31. Вестн. Европы. 1806. Ч. 30, № 21.
32. Вестн. народной воли, 1884. № 2.
33. Водовозов В. И. О "Дон Кихоте" Сервантеса и в особенности о второй части романа // Журн. Мин-ва народного просвещения. 1858. № 9.
34. Время. 1861. № 2. Отд. III.
35. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.
36. Гегель Г. В. Ф. Соч. М., 1940. Т. 13.
37. Гейне Г. Введение к "Дон Кихоту" // Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.; Л., 1949. Т. 8.
38. Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 3.
39. То же. 1959. Т. 17.
40. Гершензон М. О. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910.
41. Гиляров А. Н. Старые поэты в новых русских переводах. Дант, Боккаччо, Ариост, Сервантес, Байрон // Киев, университет. изв. 1894. Т. 34. № 11.
42. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 7.
43. То же. 1952. Т. 8.
44. Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1953. Т. 5.
45. То же. М., 1955. Т. 8.
46. Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1950. Т. 5.
47. Грасиан-и-Моралес Б. Карманный оракул; Критикон. М., 1984.
48. Григорьев А. А. Материалы для биографии. Пг., 1917.
49. Дарио Р. Избранное. М., 1981.
50. Державин К. Н. Сервантес. М., 1958.
51. Дмитриев М. А. Мелочи из запасов моей памяти. М., 1854.
52. Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6.
53. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л. 1973. Т. 8.
54. То же. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 9.

55. То же. 1974. Т. 11.
56. То же. 1976. Т. 16.
57. То же. 1981. Т. 22.
58. То же. 1983. Т. 25.
59. То же. 1984. Т. 26.
60. Достоевский Ф. М. Письма. М.; Л., 1930. Т. 3.
61. Екатерина II. Соч. Спб., 1901. Т. 2.
62. Житецкий П. И. Очерки по истории поэзии. Киев. 1900.
64. Иванов Вяч. Кризис индивидуализма. К трехсотлетней годовщине "Дон Кихота" // Вопр. жизни. 1905. № 9.
65. Иванов Вяч. Шекспир и Сервантес // Утро России. 1916. № 114.
66. История всемирной литературы. М., 1985. Т.3.
67. И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 1.
68. Капица О. "Дон-Кихот" Сервантеса в детской литературе // Что и как читать детям. Спб., 1913/1914. № 7/31.
69. Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 1.
70. Карелин В. А. Дон-Кихотизм и демонизм. Крит. этюд (по поводу Дон-Кихота Сервантеса). Спб., 1866.
71. Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1982. Т. 1.
72. Короленко В. Г. Дневник (1881-1893 гг.). Полтава, 1926. Т. 1.
73. Левин Ю. Д. "Гамлет и Дон-Кихот". План-проспект и наброски текста // Тургеневский сборник. М.; Л., 1966. Вып. 2.
74. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 4.
75. То же. Т. 5.
76. Лит. газ. 1830. Т. 11. № 71, разд. "Смесь".
77. Литературное наследие декабристов. Л., 1975.
78. Литературное наследство. 1939. Т. 37/38.
79. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.
80. Луначарский А. В. Освобожденный Дон Кихот. М., 1922.
81. Луначарский А. В. Послесловие // Сервантес. Дон Кихот Ламанчский. М., 1924.
82. Луначарский А. В. Шаляпин в "Дон Кихоте" // Веч. Москва. 1933. 5 сент.
83. Львов А. Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них И. С. Тургенева. Спб., 1862.
84. Львов-Рогачевский В. Сологуб в роли Санхо-Пансо // Луч. 1912. № 55.

85. М. А. Дон-Кихот и русская интеллигенция // Жизнь для всех. 1910. № 8/9.
86. Майков Л. Н. Рассказы Нартова о Петре Великом. Спб., 1891.
87. Манн Г. Книги и дела // Человек читающий. М., 1983.
88. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
89. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23.
90. То же. Т. 24.
91. Масальский К. Дон-Кихот XIX века // Б-ка для чтения. 1834. Т. 7. Отд. I.
92. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: Исп. лит. сред. веков и эпохи Возрождения. М., 1961.
93. Мережковский Д. С. Дон Кихот и Санчо Панса // Сев. вестн. 1889. № 8.
94. Мережковский Д. С. Вечные спутники. Кальдерон и Сервантес. 3-е изд. Спб., 1907.
95. Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 5.
96. Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957.
97. Николаев Н. Памяти Сервантеса (Ф. И. Шалыпин в роли Дон Кихота) // Театр и искусство. 1916. № 16.
98. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
99. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Д. С. Мережковский. Вечные спутники // Жизнь. 1899. № 8.
100. Орлов А. А. Муромский Дон Кишот, или Честные сумасброды: Нравственно-сатир. роман. М., 1833. Ч. 1.
101. Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 13.
102. Отеч. зап. 1839. Т. 2. Отд. VI.
103. Отеч. зап. 1860. Т. 130, май.
104. Пантеон русской поэзии. 1814. Ч. 1, кн. 2.
105. Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. Спб., 1862. Т. 2.
106. Писарев Д. И. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1.
107. Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. Спб., 1910. Т. 1.
108. Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895.
109. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1937. Т. 12.
110. Пятковский А. Гамлеты и Дон-Кихоты // Русь. 1864. № 18.
111. Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1
112. Рус. богатство. 1860. № 3.
113. Рус. слово. 1860. № 5. Раздел "Критика".
114. Русь. 1864. № 18.

116. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 1.
117. То же. 1970. Т. 9.
118. Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 60.
119. Сев. пчела. 1839. Ч. 248.
120. Сев. вестн. 1887. № 9.
121. Северянин И. Стихотворения. Л., 1976.
122. Сервантес и всемирная литература. М., 1969.
123. Случевский К. К. Соч. Спб., 1898.
124. Снеткова Н. П. "Дон Кихот" Сервантеса. 2-е изд., доп. Л., 1970.
125. Сологуб Ф. К. Победа смерти. Спб., 1908.
126. Сологуб Ф. К. Собр. соч. Спб., 1913. Т. 10.
127. Сологуб Ф. К. Стихотворения. Л., 1978.
128. Степанов Г. В. Дон Кихот: персонаж и личность // Сервантесовские чтения. Л., 1985.
129. Степанов Г. В. К проблеме единства выражения и убеждения (автор и адресат) // Контекст, 1983. М., 1984.
130. Столярова И. В. Русские донкихоты в творчестве Н. С. Лескова // Русская литература XX-XIX веков. Л., 1971 (Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филол. наук. Вып. 76).
131. Твен М. Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна. Рассказы. М., 1971.
132. Тертерян И. А. Испытание историей: Очерки исп. лит. XX века. М., 1973.
133. Тирсо де Молина. Толедские виллы. М., 1972.
134. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: (Юбил. изд.) М.; Л., 1934. Т. 63.
135. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 5.
136. Унамуно М. де. Избранное: В 2 т. Л., 1981. Т. 2.
137. Фелипе Л. Бич // Из современной испанской поэзии. М., 1979.
138. Федор Иванович Шаляпин. М., 1960. Т. 2.
139. Федор Иванович Шаляпин М., 1976. Т. 1.
140. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 1.
141. Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985.
142. Франк Б. Сервантес. М., 1960.
143. Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот: История одной роли. Л., 1958.
144. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2.
145. Чулков Г. И. Дон Кихот: Трагикомедия в 4 актах. 2-е изд., испр. М.; Л., 1937.
146. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.

147. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. М., 1983. Т. 2.
148. Шкловский В. Б. За сорок лет: Статьи о кино. М., 1965.
149. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.
150. Энгельгардт Б. В пути погибший // Об Александре Блоке. Пг., 1921.
151. Avalor-Arce J. B., Reley E. C. Don Quijote // Suma Cervantina. London, 1973.
152. Bardon M. "Don Quijote" en France au XVII-e et au XVIII-e siècle. 1605-1815. Paris, 1931. V. 1.
153. Bertrand J. J. A. Cervantes en el país de Fausto. Madrid, 1950.
154. Dali S., Deón M. Histoire d'un grand livre "Don Quichotte" illustré par Dali. Paris, 1957.
155. Fernández Avellaneda A. El Quijote. Madrid, 1958.
156. Givanel Mas y Gaziol J. Historia gráfica de Cervantes y del Quijote. Madrid, 1946.
157. Icaza F. de. El "Quijote" durante tres siglos. Madrid, 1918.
158. Krauss W. Studien und Aufsätze. Berlin, 1959.
159. Llull R. Libre del orde de cauayleria. Barcelona, 1897.
160. Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela. Madrid, 1905. T. 1.
161. Mühlmann W.E. Don Quijote. Die tragödie des irrenden Ritters. Hamburg, 1947.
162. Navarro-González A. El ingenioso Don Quijote en la Esparta del siglo XVII // Anales Cervantinos, Madrid, 1957. V. 6.
163. Ortega y Gasset J. Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela. Madrid, 1969.
164. Pardo Bazañ E. La Revolución y la novela en Rusia. Madrid, 1887.
165. Pujals E. Proyección de Cervantes en la literatura rusa. - Revista Nacional de Educación, Madrid, 1951. N. 11.
166. Real de la Riva C. Historia de la crítica e interpretación de la obra de Cervantes // Revista de Filología Española, Madrid, 1948. T. 32.
167. Rius L. Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, 1905. T. 3.
168. Santa Teresa de Jesús. Obras Completas. Madrid, 1976.
169. Turkevich-Buketoff L. Cervantes in Russia. Princeton, 1950.
170. Unamuno M. de. Ensayos. Madrid, 1945. T. 1.
171. Unamuno M. de. Vida de Don Quijote y Sancho. Madrid, 1975.

ОГЛАВЛЕНИЕ

НАПУТСТВИЕ И ПРОРОЧЕСТВО АМАДИСА ГАЛЬСКОГО 5

Часть первая

УХОД АЛОНСО КИХАНО ДОБРОГО

| | | |
|-------------|--|-----|
| Глава I. | "Обиталище унылых звуков..." | 8 |
| Глава II. | "Дон Кихот" от Сервантеса | 19 |
| Глава III. | Отец и отчим Дон Кихота | 26 |
| Глава IV. | Назидательная новелла о Дон Кихоте | 32 |
| Глава V. | Амадис и его потомки | 45 |
| Глава VI. | "Книжная" болезнь | 63 |
| Глава VII. | "Влюбленный ни в кого, подражатель добрым, бич дурных..." | 69 |
| Глава VIII. | Безумен или дерзновенен? | 77 |
| Глава IX. | Санчо Добрый | 89 |
| Глава X. | "Кривые и поперечные" истории ламанч- ского рыцаря | 96 |
| Глава XI. | Иждивением Франсиско де Роблеса | 103 |
| Глава XII. | "Давайте нам еще донкихотовых похождений..." | 114 |
| Глава XIII. | Апокрифический "Дон Кихот" | 122 |
| Глава XIV. | Три выезда Дон Кихота | 136 |
| Глава XV. | "Роман построен как бы в гору" | 153 |

Часть вторая

"ИЗ РОДНОЙ ЛАМАНЧИ ВДОЛЬ И ВДАЛЬ"

| | | |
|-------------|--|-----|
| Глава I. | Издания пиратские, торговые и сторожевые | 165 |
| Глава II. | "Фламандские ковры с изнанки..." | 169 |
| Глава III. | Запечатлевшие Печальный Образ | 186 |
| Глава IV. | Продолжения незавершенного спора | 201 |
| Глава V. | "Костлявый, тощий и взбалмошный сын Испании..." | 215 |
| Глава VI. | Просветители Дои Кихота | 229 |
| Глава VII. | Поэзия и проза жизни | 242 |
| Глава VIII. | Путешествие с Дон Кихотом | 249 |
| Глава IX. | "Путь ко гробу Дон Кихота" | 259 |
| Глава X. | Последние маршруты ламанчского рыцаря | 267 |
| Глава XI. | След "Дон Кихота" | 277 |

Часть третья
РУССКИЕ ДОН КИХОТЫ

| | | |
|------------------------------|---|-----|
| Глава I. | Рыцарь Горестной Фигуры и шевальеры эрранты | 285 |
| Глава II. | "Безупречен в отношении слога..." | 298 |
| Глава III. | «Мы, русские, не имеем хорошего перевода "Дон Кихота"...» | 310 |
| Глава IV. | "Отсутствие такта действительности..." | 316 |
| Глава V. | "Есть и дон-кихоты между ними..." | 325 |
| Глава VI. | "Привел мне в пример Сервантеса..." | 337 |
| Глава VII. | "Высокое начало самопожертвования..." | 345 |
| Глава VIII. | "Положительно прекрасный человек..." | 350 |
| Глава IX. | "Не несет ли откуда-нибудь обидою..." | 363 |
| Глава X. | Вокруг главных вех | 372 |
| Глава XI. | "Дон Кихот" русских символистов | 384 |
| Глава XII. | Миф о Дульсине | 400 |
| Глава XIII. | «Я думаю хорошо сыграть "тебя" и немножко "себя"» | 406 |
| Глава XIV. | "Не со шпагой, а в рабочем своем пиджаке..." | 411 |
| | "ДОН КИХОТ" И ДОНКИХОТСТВО | 425 |
| Примечания | | 437 |
| Список цитируемой литературы | | 441 |

Багно В. Е.

B14 Дорогами "Дон Кихота": Судьба романа Сервантеса. — М.: Книга, 1988.

Автор рассказывает о судьбе знаменитого романа Сервантеса. Читатель узнает о возникновении замысла книги, первом ее издании, спорах современников о "Рыцаре Печального Образа" и, наконец, о триумфальном шествии "Дон Кихота" через века и страны.

Книга иллюстрирована. Для широкого круга читателей.

ББК 84 Р 7-4



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

Книга рассказывает о судьбе знаменитого романа Сервантеса: о возникновении замысла книги, первом ее издании, спорах современников о Рыцаре Печального Образа и триумфальном шествии «Дон Кихота» через века и страны.

