



ACADEMIA DE LAS CIENCIAS DE LA URSS
INSTITUTO DE LA LITERATURA MUNDIAL „GORKI“

CERVANTES

Y LA LITERATURA MUNDIAL

Consejo de redacción:
N. BALACHOV, A. MIKHAILOV,
I. TERTERIAN

EDITORIAL „NAUKA“
Moscú 1969

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

СЕРВАНТЕС

И ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Под редакцией
Н. И. БАЛАШОВА, А. Д. МИХАЙЛОВА,
И. А. ТЕРТЕРЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“
Москва 1969

ОТ РЕДАКЦИИ

В основу книги о Сервантесе, написанной коллективом советских ученых, положены переработанные и значительно расширенные материалы научной сессии, посвященной великому писателю, которая была проведена в Институте мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР 4 и 5 мая 1966 г.¹

В книге, начиная с первого раздела, освещаются проблемы современного сервантесоведения и непрекращающиеся идейные споры вокруг наследия корифея испанского Возрождения. В статьях широко учитывается вклад прогрессивной испанской мысли в изучение творчества Сервантеса и особенно мировое значение работ патриарха современной испанистики академика Рамона Менендеса Пидаль (1869—1968).

Рамон Менендес Пидаль, ученый с мировым именем, избранный в 1925 г. Президентом Испанской Академии наук, почетный доктор университетов Оксфорда, Парижа, Тулузы, Лувена, Брюсселя, Тюбингена и др., после долгих лет эмиграции, несмотря на преклонный возраст, до последних лет своей жизни возглавлял работу Академии, сделав из ее гуманитарных отделений центр прогрессивной научной и общественной мысли Испании.

Передовое мировоззрение Менендеса Пидаль, продолжающее традиции материалистической мысли, и его гуманистические устремления отразились в его многочисленных работах, в которых исследователь основное внимание уделял народным истокам испанской литературы средних веков и эпохи Возрождения и ее демократическим традициям. Ученик и продолжатель другого выдающегося испанского литературоведа, Марселино Менендеса и Пелая (1856—1912), Менендес Пидаль посвятил Сервантесу две блестящие работы — «К вопросу о творческой разработке «Дон Кихота» и «Сервантес и рыцарский идеал». Они опубликованы в обширном сборнике работ ученого, вышедшем в СССР в 1961 г.²

¹ См.: А. Д. Михайлов. Научная сессия, посвященная Сервантесу. — «Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка», т. XXV, вып. 6, 1966, стр. 555—556.

² Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1961.

Последние годы своей жизни Менендес Пидаль занимался также вопросами славянского эпоса. На русском языке с теоретическим введением В. М. Жирмунского опубликована работа Менендеса Пидалья «Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе»³.

Данный коллективный труд посвящен памяти выдающегося ученого. В книге специально трактуются вопросы художественного мастерства Сервантеса, анализируется его стилистика, приемы создания образа, внутренняя структура романа «Дон Кихот».

Каждая эпоха по-своему читала книги Сервантеса и претворяла его образы на языке своего времени. Отдельным этапам многовековых странствований сервантесовских книг по путям всемирной литературы посвящен второй раздел книги. В нем показано воздействие творчества испанского писателя на литературы Англии, Франции, Соединенных Штатов Америки; большое место в этом разделе уделено связи русской литературы с творчеством Сервантеса и переводам его произведений на русский язык. Иллюстрации, включенные в книгу, показывают, как интерпретировали сервантесовские образы художники разных стран и разных эпох.

Третий раздел составляют публикации не издававшейся по-русски классической работы о Сервантесе испанского ученого Марселино Менендеса и Пелайо, набросков незавершенного произведения Поля Вайяна-Кутюрье «Странствующий Дон Кихот» и неизданных сцен из пьесы М. А. Булгакова «Дон Кихот».

В четвертый раздел книги включена библиография русской «сервантистики» за 1958—1967 гг., продолжающая известную библиографию, изданную Государственной библиотекой иностранной литературы⁴, и аннотированный обзор иллюстраций.

³ «Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка», 1966, т. XXV, вып. 2, стр. 100—117.

⁴ А. Д. Умнякин. Мигель де Сервантес Сааведра. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1763—1957. М., 1959.

Н. И. Балашов

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА СЕРВАНТЕСА

СЕРВАНТЕС И СОВРЕМЕННАЯ НАУКА НА ЗАПАДЕ¹

1

В науке о Сервантесе создалась ситуация, которая рельефно выражает некоторые новые тенденции мирового литературоведения. Хотя минуло три с половиной столетия, острота борьбы «за Сервантеса» привела к такой расстановке сил, при которой по одну сторону главного рубежа оказались рядом президент Испанской Академии Рамон Менéndес Пидаль и литературоведы социалистических стран, значительнейшие ученые в Испании и либеральные испанисты за ее пределами вроде Амérico Кастро, видный представитель французского сравнительного литературоведения Марсель Батайон, ученые Англии, Скандинавии, Нидерландов, католический писатель Унамуно, близкий к экзистенциализму поэт Луис Росалес, Томас Манн. По другую сторону — немногочисленная, но претендующая на научную монополию группа ученых, рассматривающих Сервантеса как писателя Тридентского собора и католической контрреформации. «Сервантесу, — пишет Рикардо дель Арко, — было ненавистно все то, что было ненавистно Святой Инквизиции: еретики, ренегаты, мориски»². Согласно Ф. Мальдонадо де Гевара, у Сервантеса якобы действительно нет ни одной «не строго

¹ Раздел «Сервантес и современная наука на Западе» представляет собой переработанный и значительно расширенный вариант одноименной статьи, напечатанной в «Известиях АН СССР. Серия лит-ры и языка», т. XXV, вып. 6, 1966, стр. 469—480.

² Ricardo del Arco y Garay. La sociedad española en las obras de Cervantes. Madrid, 1951, p. 34.

католической мысли», каждое его слово — это слово «писателя типично испанского и тридентского», и он «свершает суд именем духа Тридента и духа барокко»³. Для Гельмута Гатцфельда, одного из самых известных современных испанистов, имеющего большие заслуги в изучении литературы XVII в.⁴, но, к сожалению, придерживающегося правокатолических воззрений, представляется очевидным, будто Сервантес — «враг негров и протестантов» и что он по своему стилю относится ко второму, «тридентскому или иезуитскому барокко»⁵. А. Рамирес-Араухо (Вашингтонский университет), доказывая, что Сервантес — противник свободы совести, сам изъясняется слогом XVI в.: «... Человек, склонный к исследованию... дерзает сопоставлять разные мнения и взгляды, чтобы избрать, что ему по вкусу, что лучше соответствует его образу жизни. Тем самым он превратился в еретика»⁶. К этому же направлению примыкает Хоакин Касальдуэро, издавший серию работ о Сервантесе⁷.

Возглавляемое авторитетным немецко-американским испанистом Г. Гатцфельдом (Вашингтонский католический университет) это направление, которое условно должно было бы охарактеризовать как «неотридентское», является весьма активным в изучении Сервантеса и проблем барокко (по отношению к которым оно добилось особенно широкого признания). Оно представляет характерное, «модное» в современной науке течение, так как исходит из формального анализа стиля⁸, а кончает крайней политизацией науки. «Согласно Рюэггу, — пишет Гатцфельд в цитированной статье «Итоги изучения «Дон Кихота» после 1947 г.», — кристально ясно Сервантесово здравомыслие в политике: мориски для Сервантеса то же, что для современного американца марксисты: они представляются ему троянским конем и пятой колонной»⁹. Наряду с политизацией для этих ученых характерна резкость полемики. М. Криадо де Валь называет взгляды сто-

³ Francisco Maldonado de Guevara. El Dolo como potencia estética. — «Anales Cervantinos» (далее: AC), t. I, Madrid, 1951, p. 146, 141.

⁴ Одной из важнейших работ в этой области являются «Этюды о барокко» Гатцфельда (Helmut Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1964).

⁵ Helmut Hatzfeld. Results from Quijote criticism since 1947. — AC, t. II, Madrid, 1952, p. 152, 155.

⁶ A. Ramírez-Araujo. El morisco Ricote y la libertad de conciencia. — «Hispanic Review», vol. 24, № 4, Oct. 1956 (далее: HR), p. 283.

⁷ Joaquín Casaldueiro. Sentido y forma de las «Novelas ejemplares». Buenos Aires, 1943; Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda». Buenos Aires, 1947; Sentido y forma del «Quijote», Madrid, 1949; Sentido y forma del teatro de Cervantes. Madrid, 1951.

⁸ У Г. Гатцфельда это наглядно: он начинал с книги «Дон Кихот как произведение словесного искусства» («Don Quijote als Wortkunstwerk». Leipzig, 1927), где, однако, по его собственным словам, он внесшие «прикладил» стилю Сервантеса «ярлык» иезуитского барокко (AC, t. II, p. 155).

⁹ Г. Гатцфельд (AC, II, p. 154) ссылается на книгу: August Rüegg. M. de Cervantes und sein Don Quijote. Bern. 1949, S. 66, 411.

ронников связи Сервантеса с эразмизмом «фарсом»¹⁰, а Г. Гатцфельд непочтительно отзываясь о самом Эразме Роттердамском¹¹.

Сторонники Гатцфельда не достигли в сервантесоведении такого влияния, как то, которое они сохраняют в теории барокко. Произошла, напротив, своего рода «эвапорация» правокатолического направления, в результате чего в науке о Сервантесе создались предпосылки для плодотворного сотрудничества и дискуссий в пределах широкого круга ученых, о котором говорилось выше.

Эти процессы важны для уяснения вопроса об объективности гуманитарных наук, детерминирующей в самых различных общественных условиях вывод о гуманистическом и ренессансном характере творчества Сервантеса.

Критика неотридентизма в сервантесоведении наглядным образом обнаруживает общую несостоятельность подобных реакционных построений и те фактические ошибки и заблуждения, на которых они основываются.

2

Начало направлению положили появившиеся в 1920-е годы книги итальянских литературоведов Джузеппе Тоффанина «Конец гуманизма»¹² и Чезаре де Лоллиса «Сервантес-реакционер». У Лоллиса концепция «тридентизма» Сервантеса содержится в примитивной форме. Ч. де Лоллис иногда оговаривается, что не знает, с охотою ли или «просто вследствие способности ловко приспособливаться», но «Сервантес на всем протяжении своего творчества стремился угождать Святой Инквизиции»¹³. Видимо, опираясь на принятый в Италии перевод заглавия новелл Сервантеса как «*Le Novelle educative*» (воспитательные), Лоллис объявляет писателя «поборником воспитательной, т. е. контрреформационной, литературы»¹⁴ и не очень квалифицированно¹⁵ рассуждает о том, как контрреформационная мораль «*all'ultimo momento*»¹⁶ торжествует в этих новеллах. «Небольшой семейный костер, — пишет де Лоллис, переходя к анализу «Дон Кихота», — устроенный по общему согласию... ключницей, племянницей героя, священником и дирижером, есть не что иное как аутодафе по-домашнему, сделанное по образцу тех, которые категорически предписал Тридентский собор»¹⁷. Но все-таки Лоллис еще допускал у Сервантеса

¹⁰ M. Criado de Val. Juan Ruiz y M. de Cervantes. — AC, t. III, p. 283.

¹¹ H. Hatzfeld. — AC, t. II, p. 141.

¹² G. Toffanin. La fine dell'Umanesimo. Roma, 1920.

¹³ C. de Lollis. Cervantes reazionario. Roma, 1924, p. 64.

¹⁴ Там же, стр. 1.

¹⁵ См. об этом: Américo Castro. El Pensamiento de Cervantes. Madrid, 1925 (далее: El Pensamiento), p. 132 sq., 242, 244.

¹⁶ C. de Lollis. Указ. соч., стр. 30—39.

¹⁷ Там же, стр. 45.

известные увлеченность сюжетом и сочувствие Дон Кихоту, высказывая это в характерной для его направления сверхполитизированной форме: «С Сервантесом случилось то же самое, что с представителями западных держав, которые были посланы в Россию, чтобы сдержать наводнение большевизма, а вернулись оттуда сами большевиками»¹⁸.

Г. Гатцфельд в новых работах по существу идет дальше — настаивает на полной противоположности автора и Дон Кихота, рассматриваемого как чисто отрицательный герой¹⁹, в лице которого Сервантес осуждает вредность и безумие всего комплекса ренессансных идей XVI в. С тридентских, т. е. согласно Гатцфельду, «реалистических, антиромантических, аристотелевских», позиций Сервантес будто осуждает любой аспект взглядов Дон Кихота, с чем бы они ни были связаны — с идеями рыцарства, с пастьусской утопией, с философским платонизмом, или с идеями испанских иллюминатов XVI в., истребленных инквизицией, — алумброс²⁰. При этом Гатцфельд не считается ни с общепризнанной с XIX в.²¹ сложностью образа Дон Кихота, ни со сложностью отношения к нему Сервантеса, ни с изменением характера романа от части к части. В изображении Г. Гатцфельда герой как бы оказывается (и остается) на уровне убогого Лжекихота Авельянеды.

Не со всеми своими противниками Г. Гатцфельд полемизирует так резко, как с А. Кастро и Унамуну: к М. Батайону Гатцфельд предупредителен, а Менендеса Пелайо и Менендеса Пидаль он вовсе не называет.

Между тем именно Рамон Менендес Пидаль дал наиболее убедительный синтез опровергаемых сторонниками Гатцфельда концепций в статьях «К вопросу о творческой разработке «Дон Кихота» и «Сервантес и рыцарский идеал»²².

¹⁸ C. de Lollis. Указ. соч., стр. 80—81.

¹⁹ Даже сдержанный в эмоциональных характеристиках английский испанист Вильям Энтвистль (1896—1952) считает, что во второй части герой вызывает все большее сочувствие. «Может ли найти читатель, который не испытывал бы симпатии к чувствам Дон Кихота, вырвавшегося на свободу из герцогского дома?» — спрашивает Энтвистль (William J. Entwistle. Cervantes. Oxford, 1940, p. 122).

²⁰ AC, t. II, p. 136.

²¹ Тургенев в 1860 г. говорил: «Известно, что значение этого лица расширилось под собственной рукою его бессмертного творца и что Дон Кихот второй части, любезный собеседник герцогов и герцогинь, мудрый наставник оруженосца губернатора, уже не тот Дон Кихот, каким он является нам в первой части романа, особенно в начале...» И. С. Тургенев. Гамлет и Дон Кихот (Собр. соч., т. XI. М., 1949, стр. 6—7). Речь Тургенева по-испански издавалась в 1894 и 1903 гг. См. об этом: J. J. Bertrand. Génesis de la concepción romántica de Don Quijote en Francia. — AC, t. IV. Madrid, 1954, p. 55.

²² Первая из этих статей воспроизводилась в кн.: Menéndez Pidal. De Cervantes y Lope de Vega. Madrid, 1958 (1940); вторая в «Mediterráneo (Homenaje a Cervantes)». Valencia, 1950. Мы цитируем русский текст по кн.: Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1961; а испанский текст по кн.: R. Menéndez Pidal. España y su historia, t. II. Madrid, 1957.

EL INGENIOSO
HIDALGO DON
QVIXOTEDELA
Mancha.

*Compuesto por Miguel de Ceuantes
Saauedra.*



EM LISBOA.

*Impresso com liſença do Santo Officio por Iorge
Rodriguez. Anno de 1605.*

ПОРТУГАЛЬСКИЙ МАСТЕР XVII в.
ДОН КИХОТ И САНЧО ПАНСА.

Гравюра на дереве. Титульный лист первого лиссабонского издания
первой части «Дон Кихота». 1605.

Р. Менендес Пидаль доказал, что уже ко времени написания гл. 7 первой части Сервантес преодолел замысел создания в лице Дон Кихота «гротескного образа умалишенного» (вроде Бартоло, героя «Entremés de los Romances») и «вместо этого создал образ мудрого безумца, превратив бред душевнобольного в идеал нравственного совершенства и обратив к нему все наши симпатии»²³.

Именно с этого момента, который Менендес Пидаль определил как «el momento genial de la concepción de Cervantes»²⁴, идея романа более не воспринимается Г. Гатцфельдом. Р. Менендес Пидаль, исходя прежде всего из почтенной традиции Менендеса Пелайо²⁵, раскрывает эти отрицаемые Гатцфельдом идейные богатство и сложность романа, непрерывное совершенствование типа Дон Кихота: «Если бы с самого начала Сервантес задумал его таким, каким он становится во второй части... то образ Дон Кихота был бы в начале романа малопонятным, а по ходу последующего изложения... стал бы однообразно монотонным. Однако этого не происходит... и по мере того как безумец переживает одно за другим свои приключения, характер его становится все более разносторонним и по-человечески величественным»²⁶.

«Сервантес, — говорил еще в 1904 г. Менендес Пелайо, — стремился не убить идеал, а преобразить и возвысить его... То химерическое, безнравственное и ложное, что заключалось не в рыцарском идеале, но в его выродившихся формах, будто по волшебству рассеялось перед классической просветленностью и ироническим благоволением самого здорового и уравновешенного из гениев Возрождения»²⁷.

²³ Р. Менендес Пидаль. Указ. соч., стр. 611 (р. 201). Любопытно, что Р. Менендес Пидаль тут же принципиально противопоставляет ложного Дон Кихота Авельянеды (el falso su Don Quijote) настоящему (р. 201—202). См. также стр. 607 (р. 197).

²⁴ См. там же, стр. 607 (р. 197).

²⁵ Р. Менендес Пидаль. Указ. соч., стр. 588 (р. 184). Об этой преемственности см.: Alberto Sánchez. La crítica cervantina en la obra de Menéndez Pelayo. — AC, t. V, Madrid, 1955—1956.

²⁶ Р. Менендес Пидаль. Указ. соч., стр. 634—635 (р. 225). Проблема богатства и развития образа Дон Кихота находятся в центре внимания литературоведов социалистических стран. Из обстоятельных работ последнего десятилетия назовем книги: К. Н. Дер ж а в и н. Сервантес. М., 1958, где этому вопросу специально посвящены две главы о «Дон Кихоте» (гл. V и гл. VIII, стр. 144—286 и 431—518); Л. Е. П и н с к и й. «Реализм эпохи Возрождения». М., 1961, стр. 297—365; Z. Szmydtowa. Cervantes. Warszawa, 1965, str. 75—272. См. также кн.: Werner Krauss. M. de Cervantes, Leben und Werk. Neuwied und Berlin, 1966. Об истории «Дон Кихота» в России см.: М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964 (далее: «Очерки»), стр. 62 и сл.

Важным вкладом в изучение Сервантеса стал особый выпуск журнала «Beiträge zur romanischen Philologie»: «Cervantes—Sonderheft», 1967 (далее: «Cervantes—Sonderheft»).

²⁷ Цит. по: A. Sánchez. — AC, t. V, p. 271—272.

Не идентифицируя Дон Кихота с Сервантесом, следует, однако, помнить, что во второй части романа содержится направленное против «Лжекихота» прямое указание на близость автора и героя: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir... Оба, автор и герой, даже объединены однородными сказуемыми: *saber obrar* — *saber escribir*»²⁸. В. Энтвистль в свойственной ему сдержанной манере, но вполне определенно писал, что «печальный герой отличался известным, присущим ему благородством и даже некоторым сходством с автором...», поясняя, что особенность безумия Дон Кихота давала «широкие возможности критиковать жизнь»²⁹.

Г. Гатцфельд, игнорируя все эти аспекты, противопоставляет некоему схематизированному им самим представлению о полной идентичности Дон Кихота автору куда более неубедительную схему, сформулированную в 1948 г. английским специалистом по Кальдерону Александром Паркером, будто «осуждающий голос Сервантеса отчетливо слышен у каноника из Толедо, герцогского духовника, и у дон-Диэго де Миранды»³⁰. Еще де Лоллис писал: «каноник, т. е. в общем Сервантес...»³¹. Сведение мысли Сервантеса к высказываниям нескольких персонажей, предположительно представляющих, по Гатцфельду, «тридентский дух»³² неправомерно и влечет за собой отказ от почти всего идейного богатства великого романа.

²⁸ «Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него; ему суждено было действовать; мне — описывать...» (ДК, II, 74; перевод здесь и ниже Н. М. Любимова).

²⁹ W. Entwistle. Указ. соч., стр. 112. К выводу о внутренней связи Сервантеса и его героя приходят даже исследователи, делающие упор на невозможность подвигов Дон Кихота. Так, Э. Сальседо, ссылаясь на красочные слова пикаро Гусмана де Альфараче (ч. II, кн. II, гл. 2) — «Если бы мы все прислушивались к голосу правды и взялись бы искоренять несправедливость, то мигом бы переполнились больницы», — пишет: «Так и случается с Дон Кихотом, но и поэтому донкихотство остается выражением сервантесовской проблематики» (Emilio Salsedo. *Ética y estética de Cervantes*. Revista de ideas estéticas, t. XIII, № 52, Oct.—dic. 1955, p. 324). Есть и католические исследователи-спиритуалисты, чуждые неотридентского нигилизма по отношению к Дон Кихоту: «Был ли он в жизни мудр или безумен, вес его добрых дел откроет ему путь к господу...» (Jacques Chevalier. *Sagesse et mission de Don Quichotte*. — AC, t. V. Madrid, 1955—1956, p. 15).

³⁰ AC, t. II, p. 136.

³¹ C. de Lollis. Указ. соч., стр. 94.

³² Так можно судить не о Сервантесе, а об Авельянеде, отношение которого к безумию его Лжекихота действительно выражено отцом Валентином или доном Тарфе. Применительно к толедскому канонику и дону Диэго подобные утверждения произвольны.

Марсель Батайон доказывает, что, напротив, эти два персонажа во многом соответствуют идеалам испанских эразмистов (M. Bataillon. *Erasme et l'Espagne*. Paris, 1937, p. 834—836).

Согласно Зофье Шмидтовой, дон Диэго является «представителем просвещенного гуманизма и светской добродетели...» (Z. Szmydtowa. Указ. соч., стр. 140). О новых данных по этому вопросу см.: M. Bataillon. *Exégèse esotérique y análisis*

Герцогский духовник, который, может быть, и представляет «тридентский дух», заведомо не представляет мнения автора, а наоборот, как это доказывается текстом, решительно и зло осужден Сервантесом. Духовник у Сервантеса, в противоположность отцу Валентину в «Лежкихоте» Авельянеды, это один из самых отрицательных, почище жестокого богача Альдудо, персонажей во всем романе. Его образ отчасти предваряет Тартюфа:

«У порога встретили его (Дон Кихота) герцог, герцогиня и некий важный священник из числа тех, которые у владетельных князей состоят в духовниках (*destos que gobiernan las casas de los príncipes*); из числа тех, которые, не будучи князьями по рождению, оказываются бессильными научить природных князей, как должно вести себя в этом звании; из числа тех, которые стремятся к тому, чтобы величие высокопоставленных лиц мерилось их собственным духовным убожеством (*con la estrechez de sus ánimos*), из числа тех, которые, желая научить духовных чад своих умеренности, делают из них скупцов, — вот что, по всей вероятности, представлял собой этот важный священник» (*destos tales, digo, que debía de ser el grave religioso*, ДК, II, 31).

Характеристика — прямая, эмоциональная, для Испании XVII в. необыкновенно смелая. Содержащая в своем стиле элементы речи-инвективы (пятикратный риторический повтор формулы «*destos que...*»; подчеркивание того, что речь исходит от автора: «*digo*» — «говоря»).

Характеристика, заранее определяющая, какова цена наставлениям данного духовника и духовников вообще (выдержано множественное число, даже в энергическом выражении: *estrechez de sus ánimos*).

Поскольку речь идет о духовниках *de los príncipes*, о духовниках государей, характеристика может быть понята как осуждение тех королевских капелланов, действительных проводников официального тридентизма, которые играли мрачнейшую роль в истории Испании (напомним, например, что непосредственными вдохновителями вандальского указа Филиппа II от 2 мая 1598 г. о запрещении театра были: духовник короля дон Диего де

de intenciones del Quijote («Cervantes — Sonderheft», S. 22—26); далее: «Exégesis esotérica».

Датский ученый Кнуд Тогебу, пришедший к выводу о движении Сервантеса к классицизму, полагает, что как раз дон Диего это — «порядочный человек» (*l'honnête homme*), соответствующий идеалу эпохи классицизма (Knud Tøgebu. La composition du roman «Don Quijote». Copenhagen, 1957, p. 41). Вопрос об «идеальности» каноника тоже не прост. Достаточно вспомнить, как он реагирует на избивание Дон Кихота: «И тут на бедного рыцаря посыпался град колотушек, так что теперь по лицу у него текло не меньше крови, чем у козопаса. Каноник и священник покатывались со смеху, стражники подпрыгивали от удовольствия и науськивали одного на другого, будто грызущихся собак...» (ДК, I, 52).

SECONDE PARTIE DE
L'HISTOIRE
DE L'INGENIEUX,
ET REDOVTABLE
Cheualier,
DON-QVICHOT
DE LA MANCHE.

Compofée en Efpagnol, Par Miguel de Ceuantes, Saavedra.

*Etraduicte fidelement en noſtre Langue,
Par F. DE ROSSET*



A PARIS,
Chez la veſue IACQUES DV CLOV, & DENIS
MOREAU, rue S. Jacques, ala Salcmandre.

M. DC. XVIII
Avec Priuilege du Roy.

АНГЛИЙСКИЙ МАСТЕР XVII В.
ДОН КИХОТ И САНЧО ПАНСА.

Гравюра на меди. Титульный лист французского издания
первой части „Дон Кихота“. Париж, 1618.

Иепес, духовник принца Гаспар де Кóрдова, и духовный наставник принца дон Гарсиа де Лоаиса и Хирон).

Духовник высказывает отношение людей его круга к роману Сервантеса: «... Глупо... читать подобные глупости» (*tales disparates* — ДК, II, 31). Сказанная в ответ на грубости ³³ духовника (Дон Остолоп... и т. п.) и на его весьма язвительные замечания («Где же это в Испании водятся великаны? ...» ³⁴) речь Дон Кихота ³⁵ содержит в обычной для героя смеси с безумием неопровержимые аргументы (от вашей милости «не грубой брани, но благих советов должно было бы ожидать»). Речь Дон Кихота органически *продолжает* авторские обличения «тартюфизма» духовников: «Неужели достаточно на правах духовника втереться в чужую семью...»; «третьи (идут) — дорогою лукавого лицемерия...» (ДК, II, 32). Выражение «лукавое лицемерие» — *la hipocresía engañosa* — объединяет оба понятия, которыми впоследствии Мольер определял характер Тартюфа. В довершение Сервантес показывает духовника комическим персонажем, в авторской речи называя его гнев «нелепой вспышкой» (*impertinente colera* — ДК, II, 32).

Для уточнения вопроса об отношении Сервантеса к духовнику и его претензиям полезно вспомнить о параллельном комическом эпизоде с подсакристаном (пономарем) в интермедии «Избрание алькальдов в Дагансо», написанной около 1600 г. Подсакристан явно представляет здесь духовенство вообще, он сам ссылается на то, что он «пресвитер», и, клянясь св. Петром, грозит неповинующимся «отлучением». Подсакристан грубо ставляет рехидоров:

Ведете вы себя как негодяи:
Да разве правят краем, черт возьми,
Между гитар, танцоров и веселья?

(перев. А. Н. Островского)

³³ Даже А. Рюэгг, которого Гатцфельд склонен причислять к своим сторонникам, говорит о «брани» духовника и об «идиосинкразии» Сервантеса к исповедникам (August Rüegg. *Lo crámico en el Don Quijote de Cervantes*. — AC, t. IV. Madrid, 1954, p. 5—6).

³⁴ «Волшебники», «великаны», само собой разумеется, могут символизировать общественные пороки. Об этом говорил еще Тургенев (цит. изд., т. XI, стр. 7). Кубинская исследовательница Камила Энрикес Уренья напоминает слова самого Дон Кихота: «Наш долг в лице великанов сокрушать гордыню...» (II, 8). См.: С. Henríquez Ureña. *Tres expresiones literarias del conflicto renacentista*. — «Revista de la Biblioteca Nacional «José Martí», 1964, t. VI, n. 3—4, p. 40.

³⁵ К. Тогребю, установивший сюжетный параллелизм между частями романа и в то же время принципиальное различие между прихотливым делением на главы первой и планомерностью второй, придает большое значение словам автора, подчеркивающим важность речи Дон Кихота: «... Ответ его заслуживает особой главы» (II, 31). К. Тогебу. Указ. соч., стр. 42—45.

Вмешательство подсакристана кончается плачевно для него самого: его, как позже Санчо Пансу, подкидывают на одеяле, а идеальный кандидат в алькальды вразумляет «пресвитера», что не дело духовенства управлять государством. ¿ Has tú de gobernar a la república?

Да разве ты правитель в государстве?
Твоя работа: колокол да трезник;
Не тронь властей; они уж сами знают
Свои дела...

Т. е. текст романа «Дон Кихот», и сам по себе, и в сопоставлении с интермедией, опровергает утверждение, будто духовник — близкий Сервантесу персонаж, выражающий (да еще «отчетливо»: *distinctly*) авторские идеи.

Совершенно иначе обстоят дела в «Лжекихоте» Авельянеды, особенно в первой половине романа (далее автор увлекается авантюрным характером повествования и несколько пренебрегает идеологической заданностью). У Авельянеды и от автора и устами солидных персонажей романа, духовных и светских, пропагандируются контрреформационные идеи и мораль³⁶. Грубые нотации духовника, которые отвергаются в настоящем «Дон Кихоте», серьезно преподносятся мосёном Валентином Лжекихоту (вернуться домой, ходить к обедне, читать благонравные книги, беседовать с местным священником)³⁷. Дон Кихота здесь и вправду наставляют благочестивым чтением: ему дают пятитомное сочинение «*Flos sanctorum*» отца Алонсо де Вильегаса, Евангелие и Послания в испанском переводе, книгу «Наставление для грешников» брата Луиса де Леон (р. 3). Содержанию воспитательного процесса соответствуют и контрреформационные методы: к Дон Кихоту приставляют «одну весьма набожную старушку и добрую христианку» (*una harto devota vieja y buena cristiana*), чтобы она ухаживала за ним и «наконец, затем, чтобы она доносила (*les diese aviso*) священнику или цирюльнику обо всем том, что Дон Кихот делает и говорит дома и на улице...» (р. 3). «Злым гением» у Авельянеды выступает в данном случае бедный Санчо, который выведен в «Лжекихоте» как грубо чувственный мужик, не желающий слушать чтение житий Вильегаса и вообще не поддающийся контрреформационной «духовности»: «Какого черта мне заниматься чужими делами и кой толк в том, чтоб с меня содрали шкуру

³⁶ О соотношении романов Сервантеса и Авельянеды и библиографию вопроса см. в кн.: Stephen Gilman. Cervantes y Avellaneda. México, 1951.

См. также: Werner Bahner. Cervantes und seine Auseinandersetzung mit Avellaneda («Cervantes—Sonderheft», S. 27—34).

³⁷ Alonso Fernández de Avellaneda. Quinta parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha... — BAE, t. 18. Madrid, 1857, p. 21—22.

(как со св. Варфоломея) или поджарили на решетке (как св. Лаврентия)... ни фи́га не стоит ваш «Власанторум»...» (р. 3).

Особенно навязчиво контрреформационное назидание проводится во вставных новеллах об Отчаявшемся богаче и о Счастливых любовниках (о первой из этих новелл речь ниже, в разделе о «Персилесе»). Интересно, что контрреформационная цензура, лицемерно запрещавшая изображение любви вне брака, не препятствовала в новеллах Авельянеды грубому неприличию, если оно якобы служило нравовучению.

4

Не может быть принята точка зрения сторонников Г. Гатцфельда, что дон Ди́его де Миранда — прямой выразитель мыслей Сервантеса. Конечно, «рассудительный ламанчский дворянин» отнюдь не отрицательный персонаж³⁸. Однако его спокойное благополучие (которое еще долго мерещится Санчо) и обывательское здравомыслие делают его антигероическим лицом. Если так можно сказать по отношению к Испании XVII в. — в Ди́его де Миранде угадываются некоторые чуть ли не филистерские черты. Сетования дон Ди́его по поводу увлечения его сына Гомером (повторяющиеся упреки, которыми некогда практичный отец осыпал Овидия: *Tristia*, IV, 10, 21) хороши лишь тем, что дают повод Сервантесу вложить в уста Дон Кихота знаменитую апологию поэзии (ДК, II, 16). В речи против дон Ди́его содержится также защита свободного воспитания («принуждать же их (детей) заниматься той или иной наукой я не почитаю благоразумным...») и гуманистическое определение черни: «... не думайте, что под чернью (*vulgo*) я разумею только людей простых, людей низкого звания, — всякий неуч, будь то сеньор или князь, может и должен быть сопричислен к черни...»

Гатцфельду и его сторонникам дон Ди́его кажется особенно близким потому, что он выступает антагонистом Дон Кихота в эпизоде со львами. По поводу этого эпизода ученый дает подлинный бой противникам, обходя молчанием, как мы увидим, главных из них — Рамона Менендеса Пидалья и Томаса Манна.

Гатцфельд пишет, что совершенно непонятно, как могли Р. Скевилл, А. Кастро и А. Алонсо³⁹ «защищать величайшее безумство дон Кихота, его нападение на львов (II, 16) в сравнении с уравновешенной мудростью

³⁸ См.: M. Bataillon. *Exégésis esotérica*. «Cervantes—Sonderheft», S. 23.

³⁹ Amado Alonso. *Don Quijote no asceta, pero ejemplar caballero y cristiano*. — «Nueva revista de filología hispánica», 1948, t. II, p. 339. К этому списку можно было бы прибавить множество испанцев: от творца «Песни о моем Сиде» (ст. 2280—2303) до Унамуно («Жизнь Дон Кихота и Санчо Пансы», гл. XVI—XVII). Интересно, что В. Энтвистль употребляет термин «the fundamental sanity of Don Quixote». (W. Entwistle. Указ. соч., стр. 144).

дона Диего де Миранды, который старался удержать его от такого поступка»⁴⁰.

Но ведь наиболее последовательная защита этой «the greatest locura» Дон Кихота и наиболее глубокое истолкование этого эпизода принадлежит не называемым Гатцфельдом Р. Менендесу Пидалью и Томасу Манну. «В замечательном приключении (la gran aventura) Дон Кихота со львами, — писал Менендес Пидаль, — где столько раз уже проявлявшаяся им безрассудная отвага (audaz locura) достигает предела и относится скорее к области эпического, чем комического, — победа, одержанная над львом, который поворачивается к герою задом, смешна, но мужество ламанчца, уподобляемое мужеству дона Мануэля де Леон, теперь проявляется не только в его воображении, но и на самом деле, выделяет его на фоне боязливой робости (temor) всех, кто видит неустрашимого рыцаря перед освобожденным для нападения зверем. Не без оснований Дон Кихот чувствует свою силу: «Чародеи вольны обречь меня на неудачи, но сломить мое упорство и мужество они не властны»⁴¹.

«Приключение со львами, — писал Томас Манн в «Путешествии по морю с Дон Кихотом» (1934), — несомненно, является самым доблестным из всех «деяний» Дон Кихота и поистине представляет собой кульминацию всего романа: чудесная глава, насыщенная комическим пафосом, патетическим комизмом, в котором сквозит подлинное восхищение, внушенное автору героическим (das heroische Narrentum) сумасбродством его героя»⁴².

Диаметральное расхождение Гатцфельда с Менендесом Пидалем, Унамуно, Кастро, Скевиллом, Энтвистлем, Манном объясняется свойственным сторонникам Гатцфельда равнодушием к активному и героическому началу у Дон Кихота и у самого Сервантеса, отрицанием смысла активности, попыток какого-либо улучшения мира у людей эпохи Возрождения⁴³. Поэтому то свойство Диего де Миранды, которое у Р. Менендеса Пидалья подводится под понятие «робость» (temor), о котором в «Дон Кихоте» говорится как о «трусости» (cobardia; Feigheit — в переводе Людвиг Тика, бывшем в руках у Манна), это свойство трактуется Г. Гатцфельдом как «уравновешенная мудрость» (the poised wisdom)⁴⁴.

Между тем Томас Манн не случайно приводит объяснение Дон Кихота по этому поводу, в котором действительно сквозит восхищение Сервантеса (die echte Begeisterung des Dichters): «Нападение на львов... я почел прямым своим долгом, хотя и сознавал, что это из ряда вон выходящее без-

⁴⁰ Н. Hatzfeld. — АС, т. II, р. 141. Гатцфельд дает ошибочную ссылку: надо — II, 17.

⁴¹ Р. Менендес Пидаль. Указ. соч., стр. 615. См. также: R. Menéndez Pidal. España y su historia, t. II, р. 204—205.

⁴² Т. Манн. Собр. соч. в десяти томах, т. X. М., 1961, стр. 209.

⁴³ Н. Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1964, p. 394.

⁴⁴ Н. Hatzfeld. — АС, т. II, р. 141.

рассудство (*temeridad exorbitante* — eine ungeheuerere Tollkühnheit), ибо мне хорошо известно, что такое храбрость, а именно: это такая добродетель, которая находится между двумя порочными крайностями, каковы суть трусость и безрассудство. Однако ж наименьшим злом будет, если храбрец поднимется и достигнет до безрассудства, чем если он унижится и достигнет до трусости. . . » (ДК, II, 17) ⁴⁵.

Для Г. Гатцфельда же Дон Кихот не героический безумец, а просто глупец (a fool). Исследователю чужда сложная структура образа, раскрытая Менендесом Пелайо в книге «Происхождение романа»: «Не к наименьшим достижениям Сервантеса относится то, что он оставил неопределенными границы между разумностью и безумием. Он не имел в виду таким образом осмеять человеческий разум или тем более оскорбить героизм. Смешное создается в «Дон Кихоте» только неадекватными и негармоническими средствами, с помощью которых главный герой хочет воплотить свой идеал, хороший сам по себе, несущий улучшение и оздоровление. . . » ⁴⁶

На все эти доводы, на тот энтузиазм, который из века в век у самых различных людей от Тургенева до Росалеса ⁴⁷ пробуждает Дон Кихот, Г. Гатцфельд может ответить только фаталистическим рассуждением, что Сервантес «создал поэтический образ безумца, который верит ни больше ни меньше как в улучшение мира (*el mejoramiento del mundo*) его собственными усилиями и по его милости, не понимая в своей близорукости, что господень мир во всех отношениях достаточно хорош, чтобы не нуждаться в том, чтобы его исправлял какой-то безумец. . . » ⁴⁸.

⁴⁵ Традиция Менендеса Пидалья успешно развивается, как это показывает этюд Г. Фредена «Рыцарь Львов», опубликованный на шведском в 1954 г. и перепечатанный по-испански в кн.: Gustav Fredén. Tres ensayos cervantinos, Madrid, 1964, p. 33–48. Не идентифицируя, конечно, Сервантеса и Дон Кихота, Г. Фреден пишет: «Как ламанчский странствующий рыцарь перед клеткой, в такой же позиции по отношению к окружавшей его испанской действительности конца Возрождения не раз был сам Сервантес. Это было время, когда часто бывало трудно разобраться, что безумно и что мудро, какой поступок мужественен и какой только безрассуден. . . » (p. 40). Фреден тонко замечает, что многие действия Дон Кихота казались безумствами, пока Сервантеса не понимали; «но в конце концов он победил. Народы начали прислушиваться к его словам, и прислушиваются все более» (p. 43).

Сам Р. Менендес Пидаль недавно поэтически подтвердил эту мысль в предисловии к книге Росалеса, сказав, что Алонсо Кихано Добрый «...кончил тем, что кихотизировал весь мир» (См.: Luis Rosales. Cervantes y la libertad, t. I. Madrid, 1960, p. XI). О связи идеи и действия в «Дон Кихоте» см. также: Adalbert Dessau. — «Cervantes—Sonderheft», S. 99–102 и Marcel Bataillon. Там же, стр. 102.

⁴⁶ Цит. по: Alberto Sánchez. — AC, t. V, p. 273.

⁴⁷ См. у И. С. Тургенева (цит. изд., т. XI, стр. 7): «...Самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле... Он весь живет... для других, для своих братьев, для истребления зла...»

Росалес пишет о «порыве к свободе», который чувствуется в самом стиле Сервантеса (L. Rosales. Указ. соч., т. I, стр. 1).

⁴⁸ H. Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco, p. 339.

Мы подходим к одному из центральных пунктов дискуссии о Возрождении и барокко в современной науке. Концепция пассивности и фатализма Сервантеса (как вообще «людей барокко», якобы «оптимистов», удовлетворенных действительностью) возникла у Гатцфельда в качестве противопоставления Эразму Роттердамскому и Возрождению: «Эразм как высокоученый пессимист, гуманист и язвительный критик, который сам себя именует реформатором нравов, показывает нам в «Похвале глупости» мир совершенно невыносимым, таким, в котором может себя вольготно чувствовать лишь безумец, свободный от всякой ответственности. Иными словами, Эразм защищает безумие как единственное средство ухода от ужасной действительности»⁴⁹. Не говоря уже о том, что такой взгляд переносит в XVI столетие не свойственные ему категории XX («эскапизм»), он основывается на мысли, будто «Похвала глупости» не сатира, а в буквальном смысле защита безумия. Г. Гатцфельд пытается доказать это всерьез, не чуждаясь мозаичного цитирования Эразма через третьи руки...⁵⁰.

«Неотридентская» концепция «Дон Кихота» сложилась таким путем:

I. Эразм (Возрождение) = защита безумия.

II. Контрреформация = отрицание Возрождения, запрещение Эразма инквизицией во второй половине XVI в. = осуждение безумия (например, книга ученого юриста Херóнимо де Мондрагона — «Censura de la locura humana» («Осуждение человеческого безумия», 1958)⁵¹.

III. «Дон Кихот» Сервантеса = осуждение безумия = осуждение Эразма и Возрождения = контрреформация = барокко.

Известную роль в выработке концепции Гатцфельда сыграло отталкивание от одного из наиболее серьезных произведений мировой испанистики XX в. — книги Марселя Батайона «Эразм и Испания»⁵². М. Батайон раскрыл богатые связи испанской культуры XVI в. с философией и творчеством Эразма. Продолжая разыскания А. Кастро (статья «Эразм во времена Сервантеса», 1931)⁵³, Батайон исследовал и общие закономерности, и отдельные факты, связанные с влиянием Эразма в Испании. Труды и имя Эразма с 1550-х годов были под запретом. Достаточно было престарелому гуманисту Ф. Санчесу Эль Бросенсе повторить острое

⁴⁹ Там же, р. 399.

⁵⁰ См.: АС, т. II, р. 136, н. 40.

⁵¹ См.: АС, т. II, р. 140. Ср.: Antonio Vilanova. Erasmo y Cervantes. Barcelona, 1949, р. 26. Г. Гатцфельд умалчивает о полном названии книги «Censura de la locura humana y excelencias de ella».

⁵² Кроме указанного выше французского издания 1937 г., существует дополненное испанское издание: M. Bataillon. Erasmo y España, t. I—II. México—Buenos Aires, 1950.

⁵³ Воспроизведена в кн.: A. Castro. Hacia Cervantes. Madrid, 1957, 1960.

словцо, что «тот, кто плохо говорит об Эразме, либо монах, либо осел», — чтобы дать повод для многолетних инквизиционных репрессий⁵⁴.

Под влиянием Кастро и Батайона у сторонников Гатцфельда сложилось представление, будто испанских писателей волновали не проблемы жизни Испании, а прежде всего борьба за или против Эразма. Гатцфельд не замечает, что он как бы низводит «Дон Кихота» до уровня памфлета, целиком зависящего от пародируемого объекта: осуждение безумия, потому что была «Похвала глупости» Эразма; наполовину диалогическое построение, потому что были «Беседы» Эразма; обилие поговорок, потому что были «Пословицы» Эразма...⁵⁵.

Воздействие М. Батайона на Г. Гатцфельда приводит и к другим парадоксам. Опираясь на приведенный Батайоном факт, что неизвестное лицо (у Гатцфельда: «somebody, probably the censor himself...») написало на запрещенном и изуродованном инквизицией портрете Эразма⁵⁶: *Дон Кихот*, Г. Гатцфельд строит на этом (неточно им переданном⁵⁷) факте умозаключение: «Эпоха Сервантеса признала Дон Кихота глупцом, подобным глупцам Эразма... и рассматривала самого Эразма как не меньшего глупца, чем глупцы, которых он создал»⁵⁸.

Находясь под влиянием работ Батайона, Гатцфельд так же враждебен его концепциям, как он враждебен концепциям Менендеса Пидалья или Кастро. Ученый отверг важную формулу Батайона, что Сервантес был «просвещенным католиком», так как утверждает Г. Гатцфельд, «у Сервантеса была неэразмовская решительная склонность к суеверию»⁵⁹. Само понятие «просвещенный», примененное Батайоном к Сервантесу, вызывает раздражение Гатцфельда: оно ассоциируется с движением «алумбрадос» и даже с эпохой Просвещения, а ведь «Дон Кихот», это — типичное произведение контрреформации по содержанию и стилю (барокко), и не имеет ничего общего с Просвещением (and has nothing to do with Enlightenment)⁶⁰.

⁵⁴ M. Bataillon. Erasme..., p. 777—780.

⁵⁵ H. Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco, p. 339. См. также: M. Criado de Val. Don Quijote como diálogo. — AC, t. V. Madrid, 1955—1956, на которую Гатцфельд ссылается.

⁵⁶ M. Bataillon. Erasme..., p. 841—842.

⁵⁷ Слева от замазанного лица Эразма написано: «Y su amigo d. Quijote» («и его друг д. Кихот»), справа от лица и ниже: «Sancho Pansa», притом, возможно, другой рукой. Нет данных, что надпись сделана именно цензором (другая толщина штриха). При таких условиях заключения Гатцфельда являются догадками — тенденциозными и нетактичными по отношению к памяти Эразма: «...то есть Эразм, — пишет Гатцфельд, — глупец такого же рода, что Дон Кихот» (H. Hatzfeld. — AC, t. II, p. 141).

⁵⁸ H. Hatzfeld. — AC, t. II, p. 141.

⁵⁹ Там же, стр. 124.

⁶⁰ Там же, стр. 134.

Прямолинейная политизация истории литературы в крайней форме проявилась в «битве» против мориска Рикоте, вызванной пониманием того, что если не опровергнуть ренессансность и прогрессивность Сервантеса, четко выступающие в эпизоде с Рикоте (ДК, II, 54, 63—65), то труды по построению концепции «*Servantes reazonario*» могут пропасть даром.

Прежде всего полезно выслушать мнение Томаса Манна. «Захватывает, — пишет Манн, — и полон значения рассказ о встрече Санчо Пансы с мориском Рикоте, лавочником из его деревни, который после обнародования указа об изгнании мавров вынужден был покинуть Испанию... Эта глава являет собой умнейшее сочетание заверений в лояльности, изъявлений безграничной преданности автора католической вере, подлинно верно-подданных чувств, питаемых им к «великому» Филиппу Третьему, и наряду с этим — живейшего, человечнейшего участия к жестокой судьбе целого народа... принесенного в жертву мнимому благу государства... Заверения эти — та цена, которую автор купил право на сочувствие... В уста мавра, так жестоко пострадавшего, он вкладывает одобрение указов его величества... Рассуждения неприметно переходят в иную плоскость... «Всюду, куда бы ни забросила нас судьба, мы плачем по Испании; мы же здесь родились, это же настоящая наша отчизна»⁶¹.

Горькие жалобы мориска, пишет дальше Манн, «трогают нас до глубины души... почти всем изгнанникам до того хочется возвратиться в Испанию, что они бросают на произвол судьбы жен и детей и с опасностью для жизни пробираются на родину — так велика их тоска по ней. И теперь он по себе знает, что не даром говорится: «Нет ничего слаще любви к отечеству». Каждому ясно, продолжает Манн, что эти проявления неискоренимой любви к родине, глубокой привязанности к ней красноречивейшим образом опровергают покаянные речи о «змее, пригретой на своей груди», о «врагах в собственном доме» и великой справедливости указа об изгнании. Все, что автор говорит от имени Рикоте во второй половине его речи, исходит от его сердца... он искренне сочувствует этим изгнанникам...»⁶²

Вопросу о мориске Рикоте посвящена небольшая статья Антонио Оливера «*El morisco Ricote*»⁶³, тем более интересная в данном аспекте, что автор считает, что резкое суждение озлобленного пса Бергансы из «Беседы собак» о морисках и их скупости прямо выражало тогдашнее (около 1609 г.) мнение Сервантеса. Даже при такой предпосылке Оливер прихо-

⁶¹ ...es nuestra patria natural (II, 54). «Трудно рассчитывать встретить подобное отношение и такие чувства у потенциальных предателей», — замечает Г. Фреден, иронизируя по поводу «неотриденской» аргументации. См.: G. Fredén. Указ соч., стр. 9.

⁶² Т. Манн. Указ. соч., стр. 215—217.

⁶³ AC, t. V. Madrid, 1955—1956, p. 249—255.

дит к выводу, что эпизод с Рикоте вносит в роман в тонкой и изобретательной форме комментарий по поводу злободневных событий⁶⁴. Помилование вице-королем Рикоте и его дочери означает, согласно Оливеру, помилование всех испанских морисков⁶⁵. Назвав мориска Рикоте, Сервантес намекнул непосредственно на указ 1613 г., еще более свирепый, чем указы 1609 и 1610 гг., и не пощадивший наиболее ассимилированных морисков, живших в долине Рикоте и Мурсии. Имя «Рикоте» могло содержать нравоучение королевской администрации, ибо в свое время король Альфонс Мудрый, отвоевавший Мурсию (XIII в.), приглашал математика Эль Рикоти преподавать в объединенной школе для христиан, иудеев и магометан⁶⁶. Гуманистическая позиция Сервантеса, натерпевшегося стольких бед от мавров, выражала не только его личное мнение, а, видимо, входила в систему выступлений в защиту морисков. Оливер, во всяком случае, напоминает, что мурсианский капитул, и тот направил королю прошение «не беспокоит морисков города и округа Мурсии»⁶⁷. Упомянувший шведский испанист Фреден в этюде «Сервантес и мориски» (1964) также поддерживает гуманистический — при всей сложности обстоятельств — подход Сервантеса к проблеме морисков⁶⁸. Он отмечает вымученный чуть ли не до комического эффекта характер похвал Рикоте мероприятиям правительства и ставит в зависимость от влияния Сервантеса гуманистический финал драмы Кальдерона «Любовь после смерти»⁶⁹.

Характеристика гуманистической позиции Сервантеса во второй части «Дон Кихота» в отношении ассимилировавшихся и считавших Испанию родиной морисков у Томаса Манна и у ученых различных направлений от Антонио Оливера до Гюстава Фредена по существу не вызывает сомнений. Лишь для полноты картины может быть развернута более расчлененная аргументация.

⁶⁴ Для поборников контрреформационной концепции Сервантеса понятие «реализм» означает лишь конформизм, примирение с действительностью.

Между тем проблема реализма Сервантеса и особенностей отражения писателем общих закономерностей и конкретных черт социальной действительности очень существенна. Эта проблема углубленно изучается в новейших работах литературоведов социалистических стран, которые проявляют к ней постоянный интерес (см. напр., W. Krauss. Указ. соч. и его же доклад «Cervantes und die moderne Welt». — «Cervantes—Sonderheft», S. 12 ff.). В последние годы эта проблема в конкретно-социологическом плане исследуется рядом французских ученых. См.: Noël Salomon. *Sobre el tipo del «labrador rico» en el «Quijote»*. — «Cervantes—Sonderheft», S. 105—113; Charles V. Aubrun. *Los «desgarrados» y la picaresca*. — Там же, S. 201—206; Pierre Vilà r. *Don Quichotte et l'Espagne de 1600. Les fondements historiques d'un irréalisme*. — Там же, S. 207—216.

⁶⁵ Antonio Oliver. — AC, t. V, p. 254—255.

⁶⁶ Там же, стр. 251.

⁶⁷ См. там же, стр. 252.

⁶⁸ G. Fredén. *Tres ensayos cervantinos*. Madrid, 1964, p. 31.

⁶⁹ Там же, стр. 29, 24—28.

Во-первых, рассматривая любое высказывание Сервантеса о морисках, нельзя забывать, что такое высказывание не могло быть свободным. Гнет и цензурные рогатки не позволяли открыто обсуждать указ об изгнании иначе, чем путем отмеченного Манном «мудрого сочетания» (*kluge Mischung*) человеческого участия к судьбе морисков с различными заверениями в лояльности. При этом испанским писателям приходилось, как определил тот же Томас Манн, «неприметно» (*unvermerkt*) переводить рассуждения в иную плоскость⁷⁰.

Во-вторых, надо отличать отношение к ассимилировавшимся морискам и к тем, которые поддерживали постоянную связь с турецким Алжиром. Во времена Сервантеса это было владение Оттоманской империи, несшей народам Европы регресс и порабощение, и особенно ненавистной в землях, непосредственно страдавших от турок, — от Испании до Балкан, Украины и Армении. По этому пункту тонкая дифференциация была проведена еще в 1925 г. Америко Кастро⁷¹. Ученый показывает, что и по отношению к алжирским туркам, от которых Сервантес сам претерпел столько мук, он стоял на гуманистической позиции. Кастро ссылается на диалоги христианских пленников как в ранней драме «Алжирская жизнь», так и в поздней — «Алжирская каторга»⁷². Среди других подобных фактов в произведениях Сервантеса достоин упоминания эпизод из жизни пленника (в новелле «Английская испанка»), узванного в Алжире одним из турок, некогда подвергшихся его корсарскому нападению — ограбленных, но отпущенных на свободу. Турок «оказался таким благодарным и порядочным человеком» (*fué tan agradecido y tan hombre de bien*⁷³), что не захотел выдать своего бывшего врага.

В-третьих, и это особенно важно, необходимо иметь в виду эволюцию взглядов Сервантеса на морисков от «Беседы собак» к «Персилесу» и ко второй части «Дон Кихота». Эту эволюцию давно замечали люди, внимательно вчитывавшиеся в текст (как, например, французский переводчик «Дон Кихота» и новелл Сервантеса Луи Виардо⁷⁴).

Желчные суждения пса Бергансы, представляющие одно отрицательное «мефистофелевское» начало (*mitigar*), не могут быть прямо отождествлены с мнением Сервантеса (от такого отождествления не поздоровилось бы и протридентскому толкованию его творчества). Кроме того, глав-

⁷⁰ T. Mann. *Meerfahrt mit Don Quijote. Gesammelte Werke*. Bd. X. Berlin, 1955, S. 562—563.

⁷¹ A. Castro. *El Pensamiento...*, p. 298.

⁷² Там же, стр. 303 и 301.

⁷³ M. de Cervantes. *Obras completas*, por A. Valbuena Prat. Madrid, 1952 (далее: «*Obras completas*»), p. 872.

⁷⁴ «Во второй части «Дон Кихота», напечатанной после изгнания морисков, Сервантес проявляет больше терпимости и сострадания к этому несчастному народу» (M. de Cervantes. *Les nouvelles*, traduites par L. Viardot. Nouvelle édition. Paris, 1858, p. 463, note 1).

ный упрек пса морискам имеет социально-экономический характер («... вся их забота состоит в том, чтобы копить деньги и беречь накопленное. С этой только целью они и работают, отказывая себе даже в еде...»).

Со вторым упреком Бергансы, что мориски быстро плодятся, уже начинается «непрямое» переведение рассказа в другую плоскость. В подтверждение опасности для Испании факта, трактуемого как отрицательный, пес ссылается на быстрый рост потомства сыновей Иакова в плену египетском, т. е. на событие согласно св. Писанию положительное.

Явно сатирический по отношению к испанским порядкам характер имеют объяснения, почему число морисков множится («... ни мужчины, ни женщины не вступают в монастыри... морискам не приходится погибать на войне...») ⁷⁵. Сатирический замысел Сервантеса делается ясен, если посмотреть, как обе эти идеи, особенно вторая, развиваются в «Персилесе»: «их не истощают монастыри, их не подчищают для службы в Индии и не выбивают на войнах...»

Динамика сатирической мысли Сервантеса, становящейся все конкретнее и смелее, совершенно наглядна, если поставить рядом оба текста:

Entre ellos no hay castidad, ni entran en religión ellos ni ellas... No los consume la guerra, ni ejercicio que demasiadamente los trabaje.

(*Coloquio de los perros*. — *Obras completas*", p. 1021)

No los esquilman las religiones, no los entresacan las Indias, no los quintan las guerras...

(*Persiles*, III, 11. — *Obras completas*", p. 1662; опечатка "quitan" исправлена нами. — Н. Б.)

В «Беседе собак» положительные образы морисков не разработаны — если не считать таковым энигматический ⁷⁶ персонаж с восточным (?) именем «примерного христианина» Мауда (el buen cristiano Mahudes, p. 997, 1023), у которого находят пристанище оба пса, Берганса и Сципион. Зато в «Персилесе» «идеальными» героями выведены Рафала и Хариф. Бегство морисков в Берберию здесь тщательно мотивировано и объяснены невзгоды, ожидающие их на чужбине. Но самое важное заключается в том, что так как в «Беседе» была намечена соответствующая мысль «Персилеса», так в «Персилесе» подготовлен тот прием, который сделал возможным гуманистический эпизод Рикоте в «Дон Кихоте»: в «Персилесе» суждения о морисках и об их грядущем изгнании вложены в уста мориска Харифа.

⁷⁵ Перев. Б. А. Кржевского. См.: М. де Сервантес. Собр. соч. в пяти томах, т. IV. М., 1961, стр. 79.

⁷⁶ Имя Мауд вынесено Сервантесом также в заглавие новеллы. «У нас нет никаких сведений о «добром христианине» Мауде, — пишут по этому поводу Р. Сквилль и А. Бонилья, — кроме тех, которые сообщает сам Сервантес (M. de Cervantes. *Novelas exemplares*, por R. Schewill y A. Bonilla, t. III. Madrid, 1925, p. 331 (notas).

Таким образом, непрерывная нить ведет от «Беседы» через «Персилес» к гуманистическим высям эпизода о Рикоте.

Гельмут Гатцфельд оказывается в нелегком положении с трактовкой эпизода Рикоте. Хотя он заверяет, что спорные вопросы о Рикоте и Зораиде (см. ДК, I, 37 сл.) не так уж неразрешимы⁷⁷, сам он предлагает крайне странную аргументацию. Очень многое здесь неточно (начиная с номеров глав «Дон Кихота») и едва ли не произвольно. Г. Гатцфельд почему-то характеризует Рикоте только цитациями из «Беседы собак», не считаясь с вопросом о развитии взглядов Сервантеса в 1609—1615 гг. Похвалы Рикоте жестоким мероприятиям против морисков (вспомним Томаса Манна!) Гатцфельд считает нужным понимать буквально, делая, однако, Сервантесу выговор за «его технически неудачный выбор именно Рикоте в качестве рупора его собственных убеждений...»⁷⁸: а ведь этот «технически малоудачный выбор» Сервантес повторяет из книги в книгу, добиваясь все большего эффекта.

Наименее доказательно завершение этого критического пассажа Г. Гатцфельда: «Зораида, убежденная в истинности христианской веры, поступает по отношению к своему отцу-магометанину точно так же логично, как непременно поступила бы сегодня русская девушка, придерживающаяся своей христианской веры, для того, чтобы избежать более не выносимых для нее условий жизни, хотя бы и прославляемых ее отцом-большевиком»⁷⁹.

Трудно привести более назидательный пример того, как последовательно реакционная теория выводит своих адептов, даже если речь идет об очень крупном ученом, за грань науки. Двусмысленность приведенной «аргументации» усугубляется тем, что Гатцфельд, вопреки линии, намеченной Ватиканом при папе Иоанне XXIII и продолжающейся при Павле VI, выступает против убеждений не только «отца-большевика», но и «дочери-православной» из этой притчи. Ученый с нетерпимостью, странной в нынешнем столетии, употребляет формулировку: «*her Christian faith*». Это уж действительно пережиток контрреформации, разжигавший вражду к восточной церкви и вдохновлявший католическую интервенцию на Русь. Некоторые писатели — современники Сервантеса, в той мере, в какой они подверглись влиянию тридентской идеологии, включали русских в число еретиков. Например, у Мира де Амескуа в одном из аутос Ересь говорит, что ее советам следуют: «*Calvinitas, luteranos alevistas, rusos, arianos...*»⁸⁰

⁷⁷ H. Hatzfeld. — AC, t. II, p. 153.

⁷⁸ Там же, стр. 153.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Цит. по: J.-L. Flecniakoska. La formation de l'«auto» religieux en Espagne... Paris, 1961, p. 382.

В книге «Этюды о барокко», опираясь на опубликованную к тому времени статью А. Рамиреса-Араухо «Мориск Рикоте и свобода совести»,⁸¹ Гатцфельд сделал еще одну попытку во что бы то ни стало доказать реакционность Сервантеса.

Речь идет об интерпретации знаменитых слов Рикоте, в которых Т. Манн видел высшую смелость Сервантеса: «Он даже отваживается говорить о «свободе совести». «Рикоте, — пишет дальше Манн, — рассказывает, как он из Италии пробрался в Германию, и там ему «показалось привольнее [con más libertad] оттого, что местные жители на разные мелочи не обращают внимания: каждый живет как хочет, ибо почти во всей стране существует свобода совести» [cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte de ella se vive con la libertad de conciencia. — ДК, II, 54]⁸².

Гатцфельд и Рамирес-Араухо доказывают, что Сервантес употребил понятие «libertad de conciencia» в отрицательном смысле, ибо «для испанца свобода совести была понятием еретическим и аморальным»⁸³. А. Рамирес-Араухо, приведя многочисленные случаи отрицательного употребления этого понятия современниками Сервантеса, вроде иезуита Хуана де Марианы, заключает отсюда, что невероятно, чтобы Сервантес в вопросе о «свободе совести» вступил в открытый бой с Испанией своего времени⁸⁴.

Однако Испании, ее народу, ее золотому веку с неслыханным развитием культуры, особенно театра, противостоял отнюдь не Сервантес, а те люди контрреформации и Филипп II, которые отрицали «свободу совести». Средневековая концепция нравственности человека в ее самом плоском выражении, недоверчивое брюзжание, переходящее в фанатичную ненависть к искусству, аргументация сквернословием и доносами — вот как подходили к нации, к проблемам культуры деятели, якобы, представлявшие, согласно А. Рамиресу-Араухо, Испанию.

Все это наглядно выступает в трактате Хуана де Марианы (1537—1624) «О зрелищах» («De spectaculis», 1609), развивающем один из раз-

⁸¹ A. Ramírez-Araujo. El morisco Ricote y la libertad de conciencia. — *Hispanic Review*, Oct. 1956, t. 24, № 4. (Г. Гатцфельд дал неточную ссылку на статью и ее заглавие: H. Hatzfeld. Estudios..., p. 404).

⁸² Т. Манн. Цит. соч., стр. 217. Существенно отметить, что З. Шмидтова, исследователь из страны с католическими традициями, также находит, что «со стороны Сервантеса было актом великого мужества вложить в уста Рикоте похвалу Аугсбургу как центру веротерпимости» (Z. Szmydłowa. Указ. соч., стр. 195.)

Защита «свободы совести» это как раз один из случаев, когда «воображение Сервантеса проявляется еще более бесстрашно и своеобразно», что характерно для второй части романа, уже получившего общественное признание и поддержку (См.: S. de Madariaga. Guía del lector del «Quijote». 4 ed. México—Buenos Aires, 1953. p. 53).

⁸³ H. Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco, p. 404.

⁸⁴ A. Ramírez-Araujo. Указ. соч., стр. 289.

делов цитируемой Рамиресом-Араухо книги «О короле» («De rege», 1598). Мариана, после того, как он стал на официальную точку зрения, в своей борьбе против духовной свободы требует запретить театр, который именно и был высшим выражением национального духа Испании XVI—XVII вв. Даже религиозные представления кажутся Мариане непотребствами, которых «никакой порядочный человек не потерпит в борделе» (cuales ninguna persona honesta sufriera en el burdel). Народ Испании для Марианы, это — всего-навсего — распущенные толпы, заполняющие театры, и зрители, увлеченные игрой актрис, для него «подобны кобелям или жеребцам, ржущим при виде кобылы» (... no de otra manera que los perros ó caballos relinchan vista la yegua)⁸⁵.

Еще злее вступил в «открытый бой с Испанией своего времени» другой гонитель свободы совести иезуит Хуан Феррер (род. в 1558 г.) в написанном в те же годы, когда создавалась вторая часть «Дон Кихота», «Трактате о комедиях» («Tratado de las Comedias», 1613—1618). Исходя из установок, данных Тридентским собором (la disposición del santo concilio de Trento), Феррер преследовал духовную свободу, сокрушаясь, что цензоры инквизиции не властны заранее проверять игру и жесты актеров, как они проверяют текст (... los meneos y gestos tampoco se escriben para poder ser primer examinados por el Santo Oficio...⁸⁶). Презрение к Испании и к ее культурной жизни переходило у Феррера так же, как у Марианы в низменную, бытового плана, мизантропию. «Между тем очевидно, — продолжает он, — насколько могущественны и как увлекают во все грехи ужимки, глаза, лица таких женщин, играющих в комедиях. А главное, стоит такой женщине выступить на сцене, и нет ни силы, ни средств найти силу, которая могла бы противостоять греху»⁸⁷. Подобные рассуждения служат основой для доноса на искусство как на проводника ереси, даже если искусство в этом плане никак конкретно нельзя обвинить. Тут-то и требуется идеологам, подобным Ферреру, хитрая софистика и отрицание всякой «свободы совести» как ее «широты», «распущенности» (la anchura de conciencia). «И так как дьявол видит, что в Испании он не может использовать театральные пьесы, в которых так ясно обнаруживается его главная цель — то есть уничтожение веры, — по их прямому назначению из-за противодействия Святой Инквизиции, он ограничивается тем, что насаждает с их помощью разнузданность совести в виде распутства и других порочных привычек, полагая, что по крайней мере сможет когда-нибудь найти здесь лазейку. Ибо, как говорит св. Павел, не заботиться о совести это прямой путь к утрате веры...»⁸⁸

⁸⁵ Цит. по: E. Cotarelo y Mori. Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid, 1904, p. 431—437.

⁸⁶ Там же, стр. 257.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же, стр. 255.

Иезуиты Хуан де Мариана или Хуан Феррер, видимо, не были способны либо не считали нужным видеть в свободе совести, — которая в XVII в. приобретала все большее значение не только в конфессиональной сфере, но и как независимость светского, в частности, научного мышления, — ничего, кроме попустительства ереси или распутству, ведущему к ереси.

В противоположность Мариане или Ферреру, Сервантес, представлявший современную ему испанскую нацию с ее духовными исканиями на грани эпохи Возрождения и XVII в., принимал свободу совести в ее философских аспектах, но строго дифференцировал это понятие от «распущенности совести»⁸⁹. При этом Сервантес не защищал «свободу совести» как конкретный лозунг чуждого ему протестантизма, к тому же часто не соблюдавшийся самими протестантами.

Но ведь и Рамирес-Араухо понимает, что Сервантес ставит понятие «свободы совести» в контекст («... каждый живет как хочет»), сближающий это понятие с классическим общим определением свободы у Цицерона («... potestas vivendi ut velis» — «De officiis», I, 70)⁹⁰.

Такой упорный поборник свободы как Сервантес⁹¹, поднявшись над спорами католических и протестантских богословов, оценил и запечатлел в определении «la libertad de conciencia» в «Дон Кихоте» складывавшееся в эпоху Ренессанса и в XVII в. понятие внутренней свободы, свободы убеждений, мысли.

⁸⁹ Странным образом, ни Г. Гатцфельд, ни А. Рамирес-Араухо, доказывающие, будто Сервантес употреблял понятие «la libertad de conciencia» в отрицательном смысле, не обратили внимания на случаи, когда писатель действительно говорит отрицательно о людях, свободно («libre», даже «ancho») подходящих к вопросам совести. Герой, выведенный Сервантесом позитивно, например, Андрес из новеллы «Цыганочка», хотя живет в таборе, разумеется, не ворует, — чтобы «таким образом брать как можно меньше бремени на свою совесть» (... y de este modo cargar lo que menos pudiese sobre su conciencia. — «Obras completas», p. 792). К персонажам противоположного образа мыслей Сервантес иногда прилагал определение — люди с широкой (покладистой, распущенной) совестью. Пример тому характеристика воровства и распутства на севильских бойнях в новелле «Беседа собак»: «... Все, кто там работает... народ с весьма покладистой совестью (es gente ancha de conciencia), люди отпеты... и сами они, и подруги их, существуют одними кражами» («Obras completas», p. 999; перев. Б. А. Кржевского). Можно привести также слова постановщика из комедии «Педро де Урдемалас»: «Son muy anchas de conciencia // vuestras mercedes...» (там же, стр. 534). В третьем случае, в комедии «Блаженный прошельга», герой, обратившийся к вере, видя, что его слуга и в монастыре вздыхает о веселых годах севильского озорства, как о «счастливом золотом веке», говорит, что наложит на себя эпитимию за распущенную («разодранную») совесть слуги (de tu rasgada conciencia; там же, стр. 345).

⁹⁰ См.: A. Ramírez-Araujo. Указ. соч., стр. 279.

⁹¹ Помимо знаменитой речи Дон Кихота (ДК, II, 58), см. напр., монолог Пресвяты из «Цыганочки»: «Хотя эти сеньоры законодатели...» (Puesto que estos señores legisladores... — «Obras completas», p. 790).

В этом отношении Сервантес был не одинок. Как нам уже приходилось говорить, Лопе де Вега написал с позиций «свободы совести» целую драму «Новые деяния Великого князя Московского», совершенно исключив из нее мотив религиозной войны католиков против православных, составивший главный пафос источника, которым пользовался драматург⁹². Америко Кастро⁹³ и Марселем Батайоном⁹⁴ были обнаружены случаи положительного употребления Лопе де Вегой понятия «свобода совести» в нравственной сфере.

Эти факты побудили А. Рамиреса-Араухо выступить со статьей, средоточием которой является отысканный Рамиресом-Араухо пассаж из романа Лопе «Паломник в своем собственном отечестве» (*Peregrino en su patria*, 1604). В беседе с главным героем немецкий католик-пилигрим умиляется испанскими порядками, напыщенно хвалит власти и «эту святую и досточтимую инквизицию... которая обузда свободу совести... и вы живете в спокойствии, смирении и мире под ярмом римской церкви»⁹⁵. Не говоря уже о том, что такое напыщенное высказывание представляет собой характерное для гнетущих условий испанской жизни XVII в. свидетельство лояльности, ссыла на него, как она сделана у Рамиреса-Араухо, это — передержка. Рамирес-Араухо обрывает цитацию. Между тем у Лопе, когда немецкий пилигрим в неумеренном рвении порицает самого Карла V за недостаточную решительность в искоренении лютеранства в Германии, испанец перебивает его: «Не думай, что Карлосу не хватало усердия. Знаешь, ведь какие войны он затевал, сколько раз вызывал Лютера в суд... с какими выступал увещеваниями, чтобы успокоить их, ибо св. Бернارد говорит, что в вере надо убеждать, а не приказывать (*que la Fe se ha a persuadir y no mandarse*)». «Кроме того, — говорит испанец, устами которого Лопе читает нравоучение нетерпимому фанатику, — война порождает войну, как свидетельствует Плиний; обрати свой взор во Фландрию и погляди, к каким последствиям привела казнь, свершенная герцо-

⁹² См.: Н. И. Балашов. Ренессансная проблематика испанской драмы XVII в. на восточнославянские темы («Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов». М., 1963, стр. 96—97); N. I. Balaschow. Lope de Vega und das slawische Thema in spanische Drama des 17. Jahrhunderts. — «Beiträge zur romanischen Philologie», 1965, Bd. IV, Hf. 1.

⁹³ A. Castro. El Pensamiento..., p. 289, n. 2. Речь идет о галантном обращении Лопе к сеньоре Марсии Леонарде в посвящении «Валенсианской вдовы». Лопе пишет о красоте дамы и о свойственной ей «libertad de conciencia en materia de sujeción» (BAE, t. XXIV, Madrid, 1859, p. 68).

⁹⁴ M. Bataillon. Erasmo..., t. II, p. 422, n. 92. Батайон обнаружил примерно аналогичное употребление термина в комедии Лопе «Amar sin saber a quién», II, 3, v. 2166—2167, и пишет, что Лопе переносит понятие в сферу любовных отношений и применяет его «с оттенком дерзости».

⁹⁵ А. Рамирес-Араухо (Указ. соч., стр. 285) цитирует роман «Peregrino en su patria» по изд.: Lope de Vega. Colección de obras sueltas, t. V. Madrid, 1776, p. 91.

гом Альбой над графами... (vuelve los ojos a Flandes, y mira que efecto hizo el castigo que el Duque de Alva executó en los Condes...) ⁹⁶.

Ясно видно, что в итоге Лопе гуманистически подходит в своем романе к проблеме «свободы совести». Вопреки протригентской испанской официальной линии, Лопе утверждает, что в вопросах веры надо убеждать, а не приказывать; он смело пишет о провале политики религиозного террора во Фландрии и доходит до прямого осуждения казни Альбой Эгмонта и Горна... Между суждениями Лопе и Сервантеса о «свободе совести», может быть, действительно есть связь, но совсем не та, которую усугублял А. Рамирес-Араухо.

Не более плодотворно обращение А. Рамиреса-Араухо к Кальдерону. Оставляя в стороне вопрос о том, что с идеей конфессиональной свободы связана драма «Жизнь есть сон» и целый пласт произведений Кальдерона на славянские темы ⁹⁷, должно сказать, что защита веротерпимости свойственна ряду произведений Кальдерона различных жанров и периодов, от ранней драмы «Осада Бредá» («El sitio de Bredá», около 1626) до позднего ауто «Ни мгновения без чуда» («No hay instante sin milagro», 1672) ⁹⁸.

Особенно неудачна с точки зрения цели, которую ставит перед собой А. Рамирес-Араухо, его ссылка на драму Кальдерона «Английская схизма» («La cisma de Ingalaterra», 1627 г.) ⁹⁹. Неудача А. Рамиреса-Араухо обусловлена уже тем, что он хочет показать, что Кальдерон выступил против свободы совести в соответствии с выступлениями против нее влиятельного

⁹⁶ L. de Vega. Colección..., t. V, p. 92.

⁹⁷ См.: Н. И. Балашов. Славянская тематика у Кальдерона и проблема Ренессанс—барокко в испанской литературе («Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1967, т. XXVI, вып. 3, стр. 227—240).

⁹⁸ Применительно к драме «Осада Бредá» настойчивое проведение идеи терпимости признается А. Вальбуэной Брионесом в новейшем издании Кальдерона (P. Calderón de la Barca. Obras completas, por Angel Valbuena Briones, t. 1, Madrid, 1966, p. 103). Пафос важнейших сцен драмы в установлении свободы совести на частице контролируемой Испанией территории: «каждый сможет спокойно исповедывать свою веру» («en su religion cualquiera // pueda vivir quietamente», там же, t. 1, p. 136).

По отношению к ауто «Ни мгновения без чуда», на четырнадцать лет раньше подобное же замечание о веротерпимости пьесы (хотя с оговорками: «es caso rarísimo en Calderón» сделал еще А. Вальбуэна Прат (P. Calderón de la Barca. Obras completas, por A. Valbuena Prat, t. III, Madrid, 1952, p. 1341). Здесь Кальдерон отстаивает свободу выражения сомнений и свободу дискуссии между Отступничеством (Apostasía) и Верой («...advertiendo // que es admitida cuestión», t. III, p. 1344). Только в результате этой свободной дискуссии Отступничество признает свою неправоту. Наступает примирение Веры и Отступничества, сопровождаемое гуманным напутствием о прощении и отпущении грехов, которое Кальдерон решает вложить в уста Веры: «hoy es día // de indulto, de indulgencia...» (t. III, p. 1359) «...А всех счастливей я» (y más que todos felice// yo... — t. III, p. 1359), — говорит в заключение Отступничество.

⁹⁹ См.: A. Valbuena Briones. — В кн.: P. Calderón de la Barca. Obras completas, t. I, p. 142.

иезуита, друга и биографа Лойолы — Педро де Рибаденейры¹⁰⁰ (1527—1611), трактат которого «La cisma de Inglaterra» (1588) был главным источником драмы. Однако соотношение Кальдерона и Рибаденейры в вопросе о свободе совести почти таково же, как соотношение Сервантеса и Лопе, с одной стороны, и Марианы и Феррера, с другой. Рибаденейра был едва ли не старейшим среди иезуитов — ненавистников театра, и к нему во многом восходят антинациональные и мизантропические плоскости, перешедшие в аргументацию Марианы и Феррера¹⁰¹.

Хотя Рибаденейра в своем трактате давал Кальдерону благодарнейший материал для антианглийской и антиангликанской пьесы¹⁰², Кальдерон не пошел по пути Рибаденейры и создал драму в неконтрреформационном духе, главным заветом которой католическим политикам был трезвый подход к необратимым изменениям, происшедшим со времен Реформации, и разумная терпимость (*saber moderarse*, t. I, p. 173).

¹⁰⁰ Эти выступления указаны А. Рамиресом-Араухо (Указ. соч., стр. 283, 287); BAE, t. 60, p. 60, 236, 240, 500.

¹⁰¹ Чтобы увидеть это сходство, достаточно одного образчика: «...Бабенки, играющие на сцене, обычно красивы и обольстительны... своими ужимками, движениями всего тела, нежным и пленительным голосом, изяществом нарядов они как сирены очаровывают мужчин и обращают их в скотов» (P. Ribadeneiga. *Tratado de la tribulación* (1589). Цит. по: Cotarelo y Mori. *Bibliografía*, p. 523). В трактате «Английская схизма» распушенное воображение Рибаденейры развернулось в характеристике Анны Болейн. Кальдерон, несмотря на отвращение к Анне и ее роли в истории, сполна отгел пересуды о ее безнравственности. Согласно Кальдерону, ее губит именно верность первой любви. Поэт исключил часто повторяемые Рибаденейрой сведения, что король Генрих VIII жил также с сестрой Анны, Марией, не говоря уже об измышлениях, будто он был близок с матерью Анны, а сама Анна являлась его дочерью; отверг Кальдерон и версию Рибаденейры, что Анна распутничала со слугами и во Франции за разврат была прозвана «английской кобылой», продолжала распутство, став королевой, и даже отдавалась родному брату, чтобы обеспечить престол чистокровному Болейну (Рибаденейра не замечает, что это плохо согласуется с утверждением, будто сама Анна была дочерью Генриха VIII, т. е. была не Болейн, а Тюдор. — См.: BAE, t. 60, p. 183, 186, 192—194, 195, 198, 218—219).

¹⁰² Соперничество с Англией и английская ересь были жизненными вопросами для Испании. К тому же английский раскол начался с оскорбления Испании — с развода Генриха VIII с Екатериной Арагонской, дочерью Фердинанда и Исабелы и теткой императора Карла V. Фабула включала и гордое упорство фанатичной Екатерины, королевь-страдалицы, восхитившей даже английских поэтов Шекспира и Флетчера; и мерзкий повод для ереси — не богословские споры, а нетерпеливая похоть деспота, хотевшего новой жены при живой королеве, а затем рубившего головы женам, чтобы на следующий день вступать в новые браки; и алчность короля и знати к церковному имуществу; и казни католиков, в числе которых был один из светочей века — Томас Мор.

Среди предполагаемых источников, которыми Кальдерон мог пользоваться независимо от Рибаденейры и где все это было описано, надо назвать книгу Сандера — католика, участника восстания против Елизаветы в 1583 г.: Nicolai Sanderi. *De origine ac progressu schismatis Anglicani libri tres*. Подробнее см.: A. A. Parker. Henry VIII in Shakespeare and Calderón. An appreciation of *La cisma de Inglaterra*. — «Modern Language Review», 1948, t. XLIII, N 3.

В драме Кальдерона Генрих VIII, желая освободиться от постылого (и связывавшего английскую политику) брака с Екатериной Арагонской, в лицемерной речи перед парламентом ссылается на то, что королева раньше была женой его покойного брата. Следовательно, брак младшего брата якобы недействителен; король не женат на Екатерине и возвращает свободу своей совести:

Y así conmigo no pudo
ser valido el matrimonio.
Y viendo que yo no estoy
casado con ella, pongo
en libertad mi conciencia

(t. I, p. 161)

Однако здесь драматургом ни в коей мере не осуждается с католической точки зрения свобода совести, как полагал А. Рамирес-Араухо (р. 281), но лишь то, что Генрих VIII лицемерно утверждает, будто руководствуется единственно успокоением совести (... sólo // asegurar mi conciencia // pretendo. — t. I, p. 161), прикрывая иные, эгоистические и неблагоприятные цели. Само же желание «asegurar su conciencia», «poner su conciencia en libertad» отнюдь не характеризуется Кальдероном отрицательно. Да и вообще такое желание не осуждалось церковью, напротив, могло служить мотивом исповеди, паломничества к святым местам или в самый Рим¹⁰³. Несмотря на лексическое сходство, привлекавшее А. Рамиреса-Араухо, между отстаиванием философской «свободы совести» (libertad de conciencia) и желанием «освободить свою совесть от угрызений» (poner su conciencia en libertad de escrúpulos) по существу нет ничего общего. Кальдерон, вопреки А. Рамиресу-Араухо, нисколько не старается выделить эту идею, использовать ее для создания большего эффекта.

Самое же главное, чего не учел А. Рамирес-Араухо, хотя и писал статью на земле, некогда принадлежавшей английской короне, это факты английской истории — то, что ссылка на желание освободиться от угрызений совести не привнесена Кальдероном, но содержалась в реальных исторических выступлениях Генриха VIII!

Кальдерон не усилил, а ослабил в сравнении с данными истории мотив ссылок короля на заботу об освобождении своей совести от угрызений!

¹⁰³ Нейтральный пример такого рода можно привести из новеллы Сервантеса «Английская испанка», где все с уважением принимают решение молодого католика Рекаредо отложить женитьбу до того, как он предварительно съездит в Рим для успокоения совести («sin haber primero ido a Roma a asegurar su conciencia». — «Obras completas», p. 866).

Католик Кальдерон, располагавший по этому вопросу достаточной информацией, хотя бы из книги Рибаденейры¹⁰⁴, уделяет этим аргументам Генриха значительно меньше внимания, чем поэты протестантской Англии Шекспир и Флетчер в «Короле Генрихе VIII»¹⁰⁵. Шекспир подробнее, чем Кальдерон, освещает уловку с «угрызениями совести». Следуя своему главному историческому источнику — Голиншеду, писавшему: «The cardinall verelie was put in most blame for this scruple now cast into the kings conscience, for hate he bare the emperor»...¹⁰⁶ — поэт сообщил об истории уловки («Злобясь на королеву, кардинал // Иль некто из советников представил // какой-то довод, совесть королю // кольнувший»¹⁰⁷). Несколькими стихами ниже поэт высмеивает «совестливость» короля (Suffolk: No, his conscience // Has crept too near another lady, — II, 2). Деспот затвердил роль, и когда прибывают кардиналы с папскими полномочиями на развод, он встречает их причитаниями о своей «wounded conscience» (II, 2, 74)¹⁰⁸. В сцене суда (несомненно, принадлежащей Шекспиру) король в своей речи четырехкратно взывает понять его совесть: уколотую (II, 4, 170—171), пораженную до недр (bosom of my conscience, II, 4, 181—182), бушующую как бурное море (the wild sea of my conscience, II, 4, 200), безнадежно больную (II, 4, 203—205)¹⁰⁹. Не занимаясь специальным подсчетом, мы со словом conscience в «Генрихе VIII» встретились еще шестикратно¹¹⁰, т. е. всего 16 раз. Два таких случая весьма существенны, ибо один из них если не уравнивает убийственную характеристику лисей стороны¹¹¹ деспотизма Генриха, все-таки показывает ренессансные черточки¹¹²

¹⁰⁴ См. напр.: P. de Ribadeneira. La cisma de Inglaterra. — BAE, t. 60, p. 190, 198, 199, 201.

¹⁰⁵ Здесь не место вступать в споры о принадлежности тех или иных сцен «Генриха VIII» Шекспиру или Флетчеру. Поэтому, признавая серьезность аргументации в пользу единого авторства Шекспира (см., напр.: А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, стр. 589—591), мы условно исходим из допущения, что сцены, признанные шекспировскими у А. Смирнова (В. Шекспир. Полн. собр. соч. в восьми томах, т. IV. М., 1941, стр. 691) и в новом кембриджском издании (W. Shakespeare. King Henry the Eighth. Ed. by J. C. Maxwell. Cambridge, 1962, p. XIII—XXVII; далее Cambridge's Henry VIII) суть несомненно шекспировские, а другие могут принадлежать Шекспиру либо Флетчеру.

¹⁰⁶ R. Holinshed. Chronicles of England, 1587, p. 906 цит. по: Cambridge's Henry VIII, p. 156.

¹⁰⁷ «... possessed him with a scruple», II, 1.

¹⁰⁸ Мы не перечисляем другие, иногда сочные и иронические поминания совести в драме: II, 2, 26; II, 2, 86; II, 2, 141; II, 3, 32.

¹⁰⁹ Шекспир почти точно, даже опустив два обращения к совести из шести, заимствовал эти образы из Голиншедовой передачи речи короля (См.: Cambridge's Henry VIII, p. 169—170).

¹¹⁰ III, 1, 30; III, 2, 327 и 396; IV, 1, 48; V, 1, 24; V, 3, 40.

¹¹¹ См.: А. Аникст. Творчество Шекспира, стр. 588 и сл. Вообще весь идейный анализ драмы у Аникста (стр. 588—591) должен быть принят.

¹¹² Это слова 2-го Дворянина, восклицającego при виде красавицы Анны, что нельзя упрекнуть совесть короля (...I cannot blame his conscience. — IV 1, 48).

у короля; а другой — изображает нелicenseмерное обращение к понятию совести у протестанта ¹¹³.

Понятие *consciencia* появляется в «Английской схизме» вчетверо реже, чем в «Генрихе VIII» — четыре раза ¹¹⁴, но так же как у Шекспира оно в соответствии с историей сконцентрировано в речи короля на суде, где, как было видно, оно встречается дважды. Генрих у Кальдерона не только здесь, но и до конца будто остается католиком, хотя совершает тяжелые грехи. Кальдерон, вопреки суждению А. Рамиреса-Араухо, не имеет тенденции трактовать причитания Генриха об успокоении или об освобождении совести как «еретическое кредо» свободы совести. У Шекспира линия конфессиональных споров прочерчена отчетливее, чем у Кальдерона, вообще не ставящего вопроса о ереси в Англии ¹¹⁵. В «Английской схизме» об Анне Болейн лишь однажды ее возлюбленный, Карлос, высказывает предположение, что она втайне лютеранка ¹¹⁶. Только в заключительной сцене (соответствующей, если можно так выразиться, флетчеровскому апофеозу англиканского протестантизма и предсказанию величия Анниной дочери Елизаветы ¹¹⁷) у Кальдерона в словах принцессы Марии упоминается о религиозных спорах.

Между тем Рибаденейра с первых страниц книги толковал именно о ереси в Англии. Говоря об основании там «новой и чудовищной секты», он подчеркивал родство всех «еретических» протестантских движений. Расписав гнусность «кровосмесительного» бракосочетания Генриха и Анны, он восклицает: «Таково пиршество брачное, кое все английские еретики —

Нужно сказать, что положительные черточки шекспировского Генриха VIII признаются не всеми шекспироведами. См.: Ю. Ф. Шведов. Исторические хроники Шекспира. М., 1964, стр. 283—284 и 288).

¹¹³ Это ссыла на свою *private conscience* (V, 3, 40, ср. 55) в защитительной речи Кранмера. В указанном труде Шведова дана чисто негативная характеристика Кранмера (стр. 288—289), может быть, недостаточно учитывающая его объективную роль в истории Англии и значение его смерти на костре.

¹¹⁴ Первый раз кардинал Уолси (Volseo), поощряющий развод, предлагает королю для вида сослаться на общее благо и свою совесть (...*común provecho* // у *tu misma consciencia*) и отдать, как было принято в подобных случаях, жену в монастырь (t. I, p. 159). Характер упоминания *consciencia* здесь точно соответствует «Генриху VIII» (II, 2, 26). Второй раз волнения совести короля (*dice que le mueve su consciencia*) называются как причина, по которой он решил созвать парламент (t. I, p. 160).

¹¹⁵ «Пускай она честна и благонамна, // — говорит Уолси об Анне. — Но знаю — ревностная лютеранка (a spleeny Lutheran) // Не в наших видах дать ей лечь в объятия // Такого своевольного монарха. // А тут еще заядлый еретик (An heretic, an arch one) // Воспрянул этот Кранмер... (III, 2). В другой шекспировской сцене говорится об идейной связи Анны с Кранмером — «заядлейшим еретиком» (a most arch heretic) «чужой страны» (V, 1). Во Флетчеровой 3-й сцене V акта показаны дебаты о ереси, о вызванных ею смуте и восстаниях в Германии.

¹¹⁶ у aunque en publico la ves // católica, pienso que es en secreto luterana. — t. I, p. 147.

¹¹⁷ God shall by truly known, — V, 5, 36.

лютеране, цвинглиане, кальвинисты, пуритане и все прочие изверги, опустошающие и заражающие сие королевство, чтут и обожают как источник своего евангелия, основание своей церкви и исходную точку своей веры»¹¹⁸. Кальдерон же не только не осуждает в своей драме «свободы совести» как понятия для испанца еретического и аморального (Г. Гатцфельд), но последовательно избегает самого термина «ересь», несмотря на то, что поэты толкали на это и сюжет и источники драмы.

Из изложенного видно, что соприкосновение с фактами и, в частности, исследование принципиально важного вопроса о подходе Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона к вопросу о «свободе совести» едва ли не лишает теорию реакционности Сервантеса последней опоры.

Само упорство сторонников Г. Гатцфельда скорее дискредитировало, а не укрепило их влияние. В работах последнего времени их взгляды все чаще отвергаются целиком. Эдуард Рилей (Дублин) в книге «Теория романа у Сервантеса» пишет, что внимание к нравственным вопросам к литературе второй половины XVI в. не было неким специальным вкладом Тридентского собора и контрреформации, «as some scholars have implied». Э. Рилей приходит к заключению, что «различие в нравственном климате до и после Тридента было преувеличено»...¹¹⁹ Ф. Ольмос Гарсиа в статье, опубликованной в 1965 г. в нидерландском журнале «Levende talen», проанализировав социальные воззрения Сервантеса в «Дон Кихоте», приходит к выводу, что писателем контрреформации и выразителем официальной точки зрения был антагонист и злейший враг Сервантеса — Авельянеда¹²⁰.

Таким образом, теория реакционности Сервантеса, вопреки намерениям ее адептов, сыграла роль в некотором роде «катализатора», сплотив против себя живые силы испанистики разных стран. По мере изоляции реакционного направления, наметились существенные для ряда областей литературоведения перспективы плодотворного взаимодействия и творческих дискуссий в пределах широкого фронта мировой науки, что реально сказалось во время международного сервантесовского colloquium Немецкой Академии наук в Берлине в 1966 г. и что отчетливо видно в посвященном итогам colloquium специальном выпуске журнала «Beiträge zur romanischen Philologie»: «Cervantes—Sonderheft», 1967.

¹¹⁸ BAE, t. 60, p. 183—186, 206.

¹¹⁹ E. C. Riley. Cervantes's theory of the novell. Oxford, 1962, p. 95.

¹²⁰ Francisco Olmos García. Ideas de Cervantes sobre la función de la literatura y la misión del autor. — «Levende talen», № 228. Februari 1965, p. 100. См. также: F. Olmos García. El caballero cervantino, juez ejemplar («Cervantes—Sonderheft», S. 114—123, 132—136) u W. Bahner. Cervantes und... Avellaneda (там же, стр. 27—34).

«ПЕРСИЛЕС И СИХИСМУНДА»
В СВЕТЕ ОБЩИХ ПРОБЛЕМ ИЗУЧЕНИЯ СЕРВАНТЕСА

1

Небывалая синтетичность «Дон Кихота» в какой-то степени отодвинула на второй план другие произведения Сервантеса, как бы они ни были замечательны сами по себе. Такова, в частности, судьба романа «Странствия Персилеса и Сихисмунды»¹²¹, в котором гуманистические идеи непосредственно соединены (особенно в первых двух книгах) с наивными формами приключенческих и рыцарских романов. Хотя подобная структура была обоснована автором (ДК, I, 47), «Персилес» проигрывает в сравнении с «Дон Кихотом», где все, что составляло жизнь испанского общества и волновало современников, — освоено, проанализировано, обобщено, гуманистически претворено и в опосредствованной, синтетической форме как бы направлено в будущее. После такого творения «Персилес» может показаться не столь важным. Но хотя «Персилес» был издан посмертно в 1617 г., написан он был в основном, включая III и даже часть IV книги¹²², до II тома «Дон Кихота». Кроме того, при меньшей синтетичности, «Персилес» (главными героями которого являются иноземцы, и действие протекает в мало доступных цензорскому оку странах) идейно более резок. В «Персилесе» можно наблюдать в динамике идеи Сервантеса в период между I и II частью «Дон Кихота» и видеть эти идеи в более простом и публицистическом выражении, чем в «Дон Кихоте».

Кроме того, сопоставление «Персилеса» и «Назидательных новелл» с «Дон Кихотом» довольно отчетливо обнаруживает одну специфическую закономерность, важную для исследования творчества писателя в целом. У Сервантеса сложилась привычка как бы продолжать из книги в книгу самые смелые или особенно важные из своих заветных идей, иногда вместе с теми или иными образными элементами и даже с аналогичным

¹²¹ Глубокая характеристика проблематики «Персилеса и Сихисмунды» — давления на роман контрреформационной идеологии и его подлинной сущности содержится в общих работах: А. Кастро (A. Castro. El Pensamiento de Cervantes. Madrid, 1925, p. 45 sq.) и К. Н. Державина («Сервантес», гл. IX, § 3. М., 1958). Этот параграф основан на материалах статьи К. Н. Державина «Последний роман Сервантеса». — «Уч. зап. Ленингр. Гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена», т. 41. Л., 1941, стр. 539—575, особ. со стр. 560).

¹²² См. W. J. Entwistle. Cervantes. Oxford, 1940, p. 176. Важно отметить, что единственное высказывание в «Персилесе», могущее быть истолкованным как отклик на выход «Лжекихота» Авельянеды (1614), встречается только в IV книге (гл. 1). О времени работы над «Персилесом» см. также: M. Cervantes. Persiles y Sigismunda, por R. Schewill y A. Bonilla, t. I. Madrid, 1914, p. V—VII. Большого внимания заслуживают стилистические и идейные соображения К. Н. Державина о «сравнительно раннем до-донкихотовском» пласте, особенно в первых двух книгах «Персилеса» (К. Н. Державин. Сервантес, стр. 545—546).

лексико-синтаксическим выражением. Таким образом, такие идеи как защита свободы совести могут быть наиболее точно и полно раскрыты, если проследить их продолжение антологически: собрав и сопоставив выражение идей в нескольких книгах Сервантеса.

«Персилес» в известной мере дает ключ к «Дон Кихоту» подобно тому, как славянские и другие «неиспанские» драмы Лопе де Веги с их особой, возможной именно здесь идейной прямоотой, дают ключ к пониманию важнейших произведений Лопе. Известная параллель между «Новыми деяниями Великого князя Московского» и «Северной повестью» (*Historia septentrionalis*) — «Странствия Персилеса и Сихисмунды»¹²³ тем более обоснована, что если «Новые деяния» и положили начало всей системе испанских произведений на славянские темы XVII в., то «Персилес» с его типологической и тематической близостью к драме Лопе стал вторым краеугольным камнем этой системы. Через восходящую к книге Сервантеса «Московскую повесть об Эвсторхио и Клорилене» Энрике Суареса де Мендосы (1629) он подготовил один из двух главных компонентов славянской тематики драмы Кальдерона «Жизнь есть сон», а затем и всей системы испано-славянской XVII в.¹²⁴

¹²³ Об источниках «северного» материала повести, помимо цитированного предисловия Р. Скевилля и А. Бониллы (т. I, р. XI—XV, XIX—XXVI) см. также: М. П. Алексеев. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей, т. 1. Иркутск, 1932; М. П. Алексеев. Очерки... стр. 14; К. Н. Державин. Сервантес, стр. 554 сл. Наиболее важными из этих источников были: Геррит де Фер. Плаванья Баренца (*Diarium Nauticum*, 1594—1597), русск. перев. Л., 1936; Описание фиктивного путешествия Никколо и Антонио Дзено (издано в Венеции, в 1558 г.); Улав Магнус. История северных народов (издано в Риме в 1555 г.).

¹²⁴ О типологической близости «Великого князя Московского» и «Персилеса» подробно см. в докладе Н. И. Балашова «Система испанско-славянских связей XVII в. и вопросы сравнительного литературоведения» («Славянские литературы. Доклады советской делегации. VI Международный съезд славистов. М., 1968). У обоих писателей — у Лопе и Сервантеса воплощена идея единства славянских народов, широты их влияния. Если у Лопе центром этого единства выступала Московия, то у Сервантеса — Польша, у Суареса де Мендосы — снова Московия, а у Кальдерона некая соединенная Полония-Московия (см.: Н. И. Балашов. Славянская тематика у Кальдерона... — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1967, вып. 3, стр. 231 сл.). В докладе о системе испанско-славянских связей мы писали, что хотя круг несредиземноморских земель, охваченный в «Северной повести» Сервантеса, полуфантастичен, не совпадает с кругом, охваченным в драме Лопе, будучи расположен к северо-западу от славянских стран, коюне всего этого простора от Битуании (Литваны, т. е. Литвы) до Фуле (Исландии) является по Сервантесу польский язык. Он показан в «Персилесе» как общий язык Севера для народов Атлантики, Северного моря и Балтики. Гибернийка Трансила, зная польский, всюду выступает переводчицей. В начале романа, когда принц Арнальд прибывает на остров варваров, она заговорила *en lingua polaca* (I, 3, р. 17. При ссылаках на «Персилес» даны: номер книги, главы и страницы для первых двух книг — по первому, а для вторых — по второму тому издания: М. Cervantes. *Persiles y Sigismunda*, por R. Schevill y A. Bonilla, v. 1—2. Madrid, 1914) и датский принц «прекрасно понял ее» и ответил ей по-польски же (I, 3, р. 18). Позже на остров Голандия (Готланд) Трансила, «уже имев-

Относительный идейный параллелизм и известное соответствие ролей «Великого князя Московского» в творчестве Лопе и «Персилеса» в творчестве Сервантеса существенны для уяснения одной из центральных проблем истории испанской литературы золотого века. Ведь до сих пор распространено представление, будто взаимная вражда Сервантеса, Лопе, Тирсо, Гонгоры и Кеведо составляла чуть ли не главное содержание литературной эпохи. Между тем при важных идейных и эстетических расхождениях этих писателей и трудности их характеров, особенно у Гонгоры и Кеведо, все они перед лицом реакционного государственного и церковного аппарата, угнетавшего и преследовавшего их, образовывали некое единство. Сервантес, несмотря на поражение того направления в драме, которое он представлял, несмотря на чувство неудовлетворенности и досады на Лопе, наиболее сознательно отстаивал такое единство¹²⁵. Это доказывается принципиальным изменением оценки современного театра во второй части «Дон Кихота», по сравнению с первой, прологом II хорнады «Блаженного прошельги», «Путешествием на Парнас» и другими поздними произведениями Сервантеса. «Персилес» занимает видное место в этом ряду.

2

Разъясняя высказанное выше положение о том, что «Персилес» дает дополнительный ключ к «Дон Кихоту», можно начать с самого острого вопроса. В предыдущем этюде нами оспаривалось умаление Г. Гатцфельдом и А. Рамиресом-Араухо важности пассажа о свободе совести (ДК, II, 54), в котором Томас Манн усматривал высшую смелость Сервантеса.

шая случай удостовериться, что здесь *entendian su lengua*», действительно была понята (I, 11, p. 79). Предводитель лыжников короля Битуании Кратила, обращаясь к Персилесу, «внятно говорит на языке польском» (II, 18, p. 295). Трансила, попав в плен к варварам, «обучилась их языку» (I, 13, p. 90). Следовательно, польский, которого те не понимали (I, 3, p. 18), был, по Сервантесу, либо родным языком (см. выше: *su lengua*, I, 11, p. 79) народов Ирландского моря (Трансила родом с одного из «близлежащих к Гибернии островов». I, 12, p. 84), либо был там широко известен. Персилес, как видно из цитированного разговора с офицером Кратила и из других мест романа, также владел польским, а чтобы он во время странствований обращался к своему, норвежскому языку Исландии, в книге нет указаний. Для романа Сервантеса общим языком, на котором могли изъясняться между собой датчанин и исландец, которым владели в равной мере жители Фрисландии (Фарерских островов), Сихисмунда, ирландцы, англичане, литовцы, испанцы, португальцы, итальянцы — был польский язык. Псалльская увлеченность Сервантеса проявилась также в том, что одним из героев средиземноморских книг романа он сделал поляка Ортеля Банедре (см. кн. III, гл. 6, 7, 16 и IV, гл. 5, 8).

¹²⁵ Противоположное мнение и тенденция выискивать во второй части «Дон Кихота» враждебные по отношению к Тирсо и Лопе намеки отчетливо проявились у Бланки де лос Риос. См.: Tirso de Molina. Obras dramáticas completas, por Blanca de los Rios, t. I—III. Madrid, 1947—1952 (напр., t. II, p. 429).

Соображения Г. Гатцфельда и А. Рамиреса-Араухо сжато сводятся к двум пунктам: о свободе совести и о том, что в Германии живет привольнее (*con más libertad*) говорит, дескать, не Сервантес, а мориск Рикоте; свобода совести в XVII в. была для испанца вообще понятием еретическим и аморальным.

Те два произведения Сервантеса, в которых действие частично протекает в протестантских странах, «Персилес» и «Английская испанка» дают, можно сказать, «убийственный» аргумент против такого толкования. В назидательной новелле «Английская испанка» рассказано об относительной веротерпимости в елизаветинской Англии по сравнению с Испанией, а в «Персилесе» содержится эскиз, если не прямая параллель, к героическому пассажию «Дон Кихота» о более свободной жизни в некатолической стране.

Ни в коем случае не нужно думать, будто протестантизм мог казаться Сервантесу истиннее католичества. Гуманистический универсализм Сервантеса обращался к мировому опыту для преодоления нетерпимости в Испании. Как с точностью определил Америко Кастро, Сервантеса, подобно другим глубочайшим умам Испании того времени, мучил вопрос: «Почему мы не можем воспользоваться европейским опытом при решении важнейших проблем своей страны?»¹²⁶. Вероятно, Сервантесу было горько и за себя и за Испанию, когда должно было обращаться к опыту протестантских стран¹²⁷. Вместе с тем нельзя упускать из вида, что любое обращение к положительному опыту некатолических стран было в Испании героическим актом, сопряженным со смертельным риском. Достаточно сопоставить с суждениями Сервантеса то, как о таких вещах пишет Авельянеда во вставной новелле об отчаявшемся богаче (*del Rico desesperado*). Молодого лувенца Хапелина двое друзей-фламандцев разубеждают стать монахом. Вот их характеристика: «Они были немало развращены и даже подозрительны в отношении веры; язва, которая немало, в наказание за наши грехи, разрослась в этой стране и в окружающих землях («Лжекихот», гл. XV. — ВАН, т. 18, р. 44). Каковы же аргументы этих «порочных» друзей? Они призвали Хапелина продолжать образование и не связывать заранее свою свободу: «Разве вы не знаете, сеньор, что свобода это драгоценнейшая вещь, которой обладает человек, и что она стоит дороже, как сказал поэт, чем все золото, которое порождает Аравия...» (там же). Сервантес знал, на какой риск он идет, и твердо помнил угрозы, звучавшие в речах Авельянеды и ему подобных. Вели-

¹²⁶ А. Castro. *El Pensamiento de Cervantes*. Madrid, 1925, p. 298.

¹²⁷ Чрезвычайно существен указанный А. Кастро в статье «Juan de Mal Lara y su «Filosofía vulgar» (1925, воспроизведено в кн.: А. Castro. *Hacia Cervantes*, 2 ed. Madrid, 1960) факт, что замечательный севильский гуманист середины XVI в. Маль Лара также говорил о «La libertad de Alemaña». См.: А. Castro. *El Pensamiento...*, p. 299, п. 1.

чайшая речь Дон Кихота в защиту свободы (ДК, II, 58) является прямым ответом и уничтожающей перифразой текста Авельянеды:

No sabes, señor, que la cosa más preciosa que el hombre posee es la libertad, y que vale más, como dice el poeta, que el oro que la Arabia cria.

(*Avellaneda, Cap. XV*)

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los Cielos: con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad...

(*Cervantes, DQ, II, 58*)

Возвращаясь к «Персилесу», должно сказать, что здесь и в «Английской испанке» среди не католических стран, к положительному опыту которых можно обратиться, упомянуты не только Германия¹²⁸ и лютеранские страны севера Европы, но и опаснейший протестантский антипод Испании — Англия¹²⁹. В «Персилесе» о том, что в Англии живется спокойнее, чем в католической Гибернии, говорится не в пылкой речи мориска, но в совершенно идеологически нейтральном рассказе принца Арнальда, кратко сообщаящего о судьбах всех героев. Однако эти, будто мимоходом сказанные слова о более спокойной жизни Трансилы, ее отца и мужа в Англии, находятся в полном соответствии с рассказом из первой книги

¹²⁸ При вынужденной иносказательности языка Сервантеса должна быть отмечена релевантность факта, что в «Персилесе» (хотя и не прямо и не столь решительно, как в эпизоде Рикоте) Германия времен реформации также ассоциируется с представлением о свободе. В рассказе Ренато о дуэли в защиту чести его дамы упоминается, что французский король не позволил поединка «por no yr contra la ley católica, que los prohíbe» («не желая нарушать установление католической церкви, воспрещающее дуэли»), и такое разрешение было получено от одного из вольных городов Германии (Díonosle una de las ciudades libres de Alemania. II, 19, p. 305).

Третье, приводимое А. Кастро в «El pensamiento» (p. 299, n. 1) упоминание в новелле «Лицензиат Видриера» о свободе за пределами Испании — в Италии — менее существенно не только потому, что речь идет о другой католической стране, но и по контексту: речь идет о свободе для военных за границей, что тут же и опровергается. Этот оттенок четко передан в переводе Б. А. Кржевского: капитан «превознес до небес свободную солдатскую жизнь и привольное житье в Италии (la libertad de Italia), но ничего не сказал... про опасности штурмов, про ужасы битв, про голод осад...» (М. де Сервантес Сааведра. Собр. соч. в пяти томах, т. III. М., 1961, стр. 255). А. Кастро не приводит другого столь же определенного высказывания о несвободе солдатской жизни из «Цыганочки» (см. там же, стр. 47; «Obras completas», p. 788: «No es tan libre la (vida) del soldado—respondió don Juan (Andrés), — que no tenga más de sujeción que de libertad»).

¹²⁹ В «Персилесе» намеренно не дано точного времени действия и даже предприятия, некоторые шаги, чтобы запутать хронологию как раз применительно к Англии. Однако в общем действие романа явно соотнесено к современности, ко второй половине XVI — к началу XVII вв. Большинство дат, упоминаемых в романе (напр., смерть Карла V) позволяет отнести действие к 1550-м годам, но есть и прямые указания на события 1600—1610-х годов. См. цит. изд.: Cervantes. Persiles..., t. I, p. VIII—IX.

о безобразных нравах у нее на родине, в Гибернии¹³⁰, и дружелюбным тоном других упоминаний об Англии в романе¹³¹.

Но самый убедительный аргумент против концепции Гатцфельда, это — несомненный параллелизм высказываний о большей свободе в не-католической стране из «Персилеса» и «Дон Кихота», доказывающий, что Сервантес непрестанно в каждом из своих последних романов горел утвердить мысли о свободе совести! К тому же это не только идейный, но синтаксический и лексический параллелизм:

*Маврикий, его дочь Трансила и его зять
Ладислав — avian dexado su patria, y pas-
sándose a vivir más pacíficamente a Ingla-
terra.*

(«Персилес», IV, 8, 257)

*Мориск Рикоте — llegué a Alemania
y allí me parecía que se podra vivir con
más libertad... cada uno vive como
quiere, porque en la mayor parte de ella
se vive con libertad de conciencia.*

(DK, II, 54)

Даже если в монологе Рикоте рядом не встречались бы те же слова, что в этой краткой фразе из «Персилеса» (dejar, pasar, patria), синтаксическое и лексическое совпадение идейно однозначных высказываний совершенно убедительно само по себе:

(pasar) a vivir más pacíficamente a Inglaterra.

(llegar) a Alemania... vivir con más libertad.

Мысль о сравнительной веротерпимости в некатолической Англии проходит через всю новеллу «Английская испанка». Почти хрестоматийным стало то место рассказа, где в ответ на донос, что испанка Исабела осталась в Англии ревностной и упорной католичкой, Елизавета I отвечает, что «она с еще большим уважением будет относиться к Исабеле

¹³⁰ Отец Трансилы, Маврикий, рассказывает о своей родине, об островах Гибернии (sic!), где по его словам и в соответствии с исторической правдой об Ирландии, хорошо известной испанцам, соблюдается католицизм (soy christiano cathólico... I, 12, p. 84), но где в то же время будто существует обычай, что невеста в первую брачную ночь обязана отдаваться родственникам мужа (I, 12, p. 86). Описание этого обычая Сервантес заимствовал из книги Гарсиласо Эль Инка о Перу (См.: Cervantes, Persiles..., t. I, p. 337) и перенес на Гибернийские острова.

¹³¹ Об Англии, как о теплой и плодороднейшей стране, где не водятся ни волки, ни другие вредные животные, а любое ядовитое существо, завезенное туда, гибнет, — говорит Маврикий в кн. I, гл. 18 (p. 116). Сочувственно об Англии сказано также в кн. I, гл. 11 (p. 80). Возможно, специально для того, чтобы отвести от себя обвинения по поводу сочувствия к современной Англии, Сервантес вводит в число героев романа Росамунду, которую можно было бы, прибегая к спасительному анахронизму, отождествить с Розамундой Клиффорд (XII в.), полулегендарной любовницей Генриха II.

оттого, что та сумела там твердо сохранить веру отцов»¹³². Примечательна сцена первого знакомства королевы с пленницей. Сервантес не только отвергает традиционно-отрицательную трактовку образа крупнейшего врага Испании, но делает ключом сцены приглашение Елизаветы Исабеле говорить по-испански: «... так как я хорошо понимаю этот язык, и разговор на нем будет мне приятен» (р. 857).

Тема de «la liberalidad de la reina» (р. 872) продолжается до конца новеллы. Однако самым удивительным в новелле и раскрывающим содержательность приведенных выше общих формул веротерпимости из «Персилеса» и из «Дон Кихота» является то, что в ней точно указано, чьей нетерпимости относительная протестантская терпимость противопоставляется. Испанская католическая семья, возвращаясь из плена на родину, имеет больше всего оснований опасаться неприятностей именно в Испании! И вот, как это ни парадоксально, протестантской королеве приходится принимать меры, чтобы «репатрианты» не пострадали в своем католическом отечестве. В новелле подробно рассказывается о мерах, принятых, чтобы денежный чек, подлежащий предъявлению в Испании, был помечен во Франции, а не в Англии, так как наложен запрет на сношения между двумя королевствами (por el contrabando de la comunicación de los dos reinos — р. 868). Кем наложен этот запрет, препятствующий возвращению испанцев-католиков на родину, ясно. И запрет этот настолько эффективен, что фламандский корабль, взявший на борт испанцев, должен по пути зайти во Францию «исключительно для того (a sólo), чтобы получить в одном из ее портов свидетельство, что он идет из Франции, а не из Англии, дающее право на въезд в Испанию...» (р. 868).

По новелле получается также, что иностранца-единоверца в Испании подстерегают куда большие опасности, чем иностранца-иноверца в Англии. Молодой англичанин Рекаредо, отправляясь к своей невесте в Севилью, почел за благо под предлогом «a asegurar su conciencia» (р. 868), предусмотрительно посетить Рим, припасть к папским стопам, исповедаться у великого исповедника, а главное — получить документ, удостоверяющий его «исповедь, покаяние и благоговейное воссоединение с нашей вселенской матерью церковью» (р. 872). Когда Рекаредо по пути в Испанию захватывают турецкие пираты, то его больше всего (sobre todo) угнетает возможность утраты удостоверения (р. 873), т. е. перспектива церковной «беспачпортности» в Испании для него горше плена, а братья-католики в некотором роде страшнее турок.

Таким образом, сопоставление с «Персилесом» и привлечение соответствующего материала из «Английской испанки» полагает предел спору о значении пассажа о свободе совести в «Дон Кихоте».

¹³² Cervantes. Obras completas, p. 866.

Большой интерес для анализа убеждений Сервантеса представляет то, что в «Персилесе» он связывает опасные проблемы свободы совести с сочувственным изображением иноконфессиональных народов, смягчая отличия их веры от католицизма. Едва ли здесь нужно искать влияние «Великого князя Московского» на процесс работы над романом. Скорее это объясняется в принципе аналогичным ходом мыслей. Осуждавшийся контрреформацией человеческий подход к представителям иных направлений в христианстве чрезвычайно редко мог быть более или менее прямо высказан в Испании. Примером использования такого случая может служить III хорнада драмы Кальдерона «Осада Бредá» (1646). Чаще приходилось либо умалчивать о моменте иноконфессиональности (как сделал Лопе в «Великом князе Московском» по отношению к православию русских), либо условно подразумевать заведомо мнимую, не осуществленную в истории «идеальную» перспективу прихода или возвращения страны к католицизму (как поступил Кальдерон в «Английской схизме»); либо намеренно менять местами католиков и православных (как это делал позже Кальдерон в драме «Жизнь есть сон» и в других произведениях на русско-польские темы). Кроме восточно- и североевропейских тем, известный простор для антиконтрреформационного художественного творчества открывало изображение язычников-индейцев как обреченного, но благородного, и отстаивающего свою свободу, свою веру, свой «золотой век» противника (вслед «Араукане» Эрсильи эта тема была подхвачена Лопе в драмах «Новый Свет, открытый Христофором Колумбом», «Тенерифские гуанчи» и др.). В «Персилесе» соединены эти элементы. Здесь и намеренно спутанные география и хронология, и перенесение в северную Европу инородного материала, взятого из книги Гарсиласо де ла Веги Эль Инки «Comentarios reales... del Perú»¹³³, и ставшее возможным при таких предположениях изображение жителей лютеранских стран севера не в духе контрреформационной нетерпимости, но гуманистически — как таких же людей, лишь несколько иначе исповедующих веру.

Поразительная литота — изображение идеологического конфликта, разделившего западную Европу на два находившихся в постоянной войне лагеря, как незначительного нюанса во взглядах, показывает ренессансный универсализм Сервантеса, чуждого контрреформационному духу и с высоты взиравшего на религиозные распри.

«Она (Ауристела-Сихисмунда) возросла в краях и землях дальних — там, где правая вера католическая не исповедуется во всей ее чистоте» (*adonde la verdadera fe católica no está en el punto tan perfecto como se*

¹³³ Эта книга, вышедшая в Лиссабоне в 1609 г., позволяет датировать начало заключительного этапа работы над I—II книгами «Персилеса» не раньше, чем 1609-м годом. См.: Cervantes. Persiles..., p. IX—X.

requiere (IV, 5, p. 229¹³⁴). В другом случае Сервантес решается на преступное с казенно-контрреформационной точки зрения, утверждение, будто в странах Севера, т. е. в лютеранских, царит католическая вера, дескать, несколько (*algo*) искаженная: «la fe católica, que en aquellas partes setentionales andava *algo* de quiebra» («...католическая вера здесь, в северных странах, подвергшаяся некоторым искажениям». — IV, 12, p. 282; Перев. Н. Л., стр. 459; курсив мой. — Н. Б.)

При всем том и Сервантес и его внимательный читатель должны отдать себе отчет, что ни о каком католицизме в «северных странах», как это видно по тексту романа, не может быть и речи. В Риме приходится преподать Сихисмунде все важнейшие (*todos los principales*) положения «нашей веры» (*de nuestra fe*), от азов священной истории вплоть до разъяснения острого и большого вопроса о том, какой властью наделен папа «наместник бога на земле и ключарь неба» (IV, 5, p. 234—236; Перев. Н. Л., стр. 425).

Сервантес, сглаживая в своем изображении конфессионально-идеологические расхождения, понимал их действительную глубину, но он намеренно объяснял их второстепенными причинами, снимавшими остроту спора, например, меньшей степенью религиозной просвещенности. Сихисмунда, мол, должна была «постигнуть то, о чем в ее стране говорилось туманно» (*que en su patria escuramente se platicava* — IV, 5, p. 234; Перев. Н. Л., стр. 424).

4

Известно, как широко было использовано в своих целях сторонниками контрреформационной концепции творчества Сервантеса одно досадное смешение понятий, допущенное Америко Кастро в его замечательном труде «Мысль Сервантеса». Ученый трактовал здесь эзоповский язык Сервантеса, официозные похвалы церковных установлений, при внутреннем непризнании или сомнении во многих из них, как вынужденное лицемерие. Иногда, сам того не замечая, Кастро выражал эту вообще ошибочную мысль совершенно невозможным образом¹³⁵, подавая повод для всяких передержек. Ведь лицемерили не Сервантес, Лопе и их продолжатели, которые по мере сил выражали свое неодобрение и сомнения, но те из церковных и политических деятелей и писателей, которые видели фальшь доктрин контрреформации, но молчали об этом или воспевали ее. Само употребление термина «лицемерие» (*hipocresía*) у А. Кастро применительно к Сервантесу связано с некоторым недоразумением. Кастро заимствовал термин из книги Ортеги и Гассета «Размышления о Дон Ки-

¹³⁴ Перев. Н. М. Любимова в кн.: М. де Сервантес Сааведра. Собр. соч. в пяти томах, т. V «Странствия Персилеса и Сихизмунды». М., 1961, стр. 421 (ниже при ссылаках на это издание указывается: перев. Н. Л.).

¹³⁵ Напр.: «Cervantes es un hábil hipócrita» (А. Castro. El Pensamiento..., p. 244).

хоте»¹³⁶. Однако Ортега и Гассет писал, имея в виду Сервантеса, Галилея, Декарта, не о «лицемерии», а о некоей «heróica hipocresía», к которой прибегали поднявшиеся над своим временем люди (*hombres superiores*) XVII в. Парадокс Ортеги и Гассета более понятен не в Западной Европе, где слово «гипокрисия» вошло в обиход многих языков со значением «лицемерие», а, например, немцам, чаще употребляющим слова другого корня *Gleisnerei*, *Heuchelei*, или славянам, у которых для обозначения этого понятия, по всей видимости, скалькировано другое, употребляющееся в Новом Завете, греческое слово «просѡполепсиа» (буквально «лицеприятие», от «прѡсѡпон» — лицо и «ламбáно» — принимать). Ортеговская «heróica hipocresía», это — «гипѡкрисис героикѣ», где «гипокрисис» употребляется в смысле, отходящем от переносного («лицемерие») и приближающемся к этимологическому («ответ») или к основному значению: «исполнение, принятие на себя роли». Т. е. «гипокрисис героикѣ» Сервантеса, Галилея, Декарта — это принятие на себя героической миссии всеми средствами отстаивать в условиях контрреформационного обскурантизма гуманистический, а затем рационалистический строй мыслей и чувств.

В Испании сочетание глубокого критицизма с приверженностью основам католической веры¹³⁷ было обусловлено не только практически — тяжелейшими цензурными условиями, но и отражало народную точку зрения. Не вследствие, а вопреки официальной контрреформации и у испанского народа и его писателей держалась вера. Католицизм в той приближенной по видимости к демократичности первоначального христианства форме, которую ему придал Франциск, и в той приспособленной по видимости к общественному и идеологическому прогрессу форме, которую ему придал Фома Аквинский, сохранял значение не только в Испании и в Италии, но и в ряде других стран Европы XVI—XVII вв. Мы не станем говорить о мыслителях начала XVI в. — об Эразме и Море, но и Дж. Бруно полагал, что церковная истина может быть диаметрально противоположна истине философской¹³⁸. Даже Декарт и Спиноза преодолевали противоречие нового мышления и веры путем представления двух, как бы не зависящих друг от друга рядов истин. «Твердо веруя в непогрешимость церкви и не сомневаясь также в моей аргументации, — писал Декарт отцу Мерсенну в 1640 г., — я не должен опасаться того, что одна истина окажется противоречащей другой истине». А. Кастро, приводя эти слова, напоминает об аналогичной мысли Тассо, считавшего, что «веруя как христианин, он вправе рассуждать как философ», и о вызванном этой мыслью едком замечании Кеведа: «Пусть бы он лучше рассуждал как христианский

¹³⁶ См.: A. Castro. *El Pensamiento...*, p. 241, n. 5; José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, 1914, p. 143.

¹³⁷ Ср.: A. Castro. *El Pensamiento...*, p. 240: «...mezcla extrana de adhesión a la Iglesia y de criticismo racionalista».

¹³⁸ См. там же, стр. 250—251.

философ»¹³⁹. Наконец, А. Кастро описал и наиболее парадоксальное выражение этого противоречия у Декарта, отправившегося в паломничество в Лорето благодарить Богоматерь за открытие своего философского метода, который привел к разрушению теологии как науки¹⁴⁰.

Это почти комическая крайность, а на практике Декарт, как и его старшие испанские современники, вынужден был решать в своих работах задачу «никогда не писать ничего, что теологи могли бы счесть относящимся к их юрисдикции»¹⁴¹.

Сервантес подобно большей части гуманистов в Испании также не оспаривал католицизм в идее, но он относился к той категории ренессансных мыслителей у художников, которые уже не могли не корректировать подправленную Франциском и Фомой веру сообразно новым гуманистическим убеждениям и которым была глубоко враждебна казенная контрреформационная идеология. Поскольку она постоянно и грубо компрометировала римскую церковь, то испанские писатели-католики во многих случаях невольно должны были втягиваться в скрытую борьбу с ней, вынуждены были идти на «гипокрисис героикэ». В период контрреформации при внешних успехах Рима, может быть, еще в большей степени, чем в разгар Реформации, расшатались условия более или менее органического сочетания католической веры с интеллигентным сознанием. В известном смысле у одного из самых скептических доконтрреформационных умов, у Эразма, вера была органичнее, чем у религиознейшего из великих поэтов XVII в. — Кальдерона. Насаждая лицемерие и казенную догму, нелепешим образом преследуя всякое выражение сомнения, контрреформация с мрачных времен папы Павла IV Караффы (1555—1559) и Филиппа II загнала сомнение внутрь, сделав в конце XVI и особенно в XVII в. сомнение, внутреннее сопротивление, «гипокрисис героикэ» едва ли не непременным атрибутом всякого более или менее достойного этого наименования мышления¹⁴².

5

Ввиду более непосредственного характера «Персилеса» антиконтрреформационное сомнение, которое было не менее глубоким в «Дон Кихоте», часто выступает в «Персилесе» еще нагляднее. На противоречивость самой фабулы романа указывает не только А. Кастро¹⁴³, но, например,

¹³⁹ См.: A. Castro. El Pensamiento... p. 252, y notas.

¹⁴⁰ Там же, стр. 252—253.

¹⁴¹ См. там же, стр. 252.

¹⁴² А. Кастро отмечает, что «к концу XVI в. католицизм в Испании был прежде всего связан с государственной политикой, а не с проблемами совести отдельного человека, и потому у некоторых избранных умов возникала надежда, что они как частные лица могут спасти независимость своей мысли (A. Castro. El pensamiento..., p. 249).

¹⁴³ A. Castro. El Pensamiento... p. 45.

Ф. В. Кельин в кратком комментарии к русскому изданию «Персилеса»¹⁴⁴. Будто благочестивый и в самом деле приводящий к католическому «просвещению» Сихисмунды замысел паломничества в Рим в то же время выступает как уловка, целесообразная для устройства ее любовных дел с Персилесом. Объяснение Персилеса Арнальду по этому поводу (I, 16, р. 104—105) — это притворство (*el fingir*) и при том сдобренное типичной для церковного лицемерия напыщенной религиозной фразеологией («Только после того, как господь сподобит нас ступить на священную землю и поклониться ее святыням...» — Перев. Н. Л., стр. 89). По-видимому, чисто внешнее и весьма доходное для церкви обновление средневекового пилигримства не было приемлемо для Сервантеса, ибо лжепаломническая ситуация повторена на примере трех французских девиц, которые «под предлогом, что идут в Рим» (*Con ocasión de yr a Roma ...* III, 14, р. 136), тоже отправляются устраивать запутанные сердечные делишки. Вдобавок Сервантес приурочил это «паломничество» к так называемому «юбилейному» (*el jubileo*) 1600-му году, когда неслыханно разыгралась вакханалия церковного лицемерия и барышей. Если прибавить, что в роман введен еще один образ паломницы (*una peregrina*), совершенно карикатурный («...Подпоясана она была поясом... таким толстым и здоровенным, что он скорее напоминал якорный канат (*gúmena de galera*), нежели пояс странницы» — III, 6, р. 59; Перев. Н. Л., стр. 296). Рассказ паломницы подан настолько иронически и так резок, что даже простодушному Антонио-отцу становится ясно, что ей претит (*os da en el rostro*) паломничество. Конечно, она оправдывается — осуждает-де тех, кто превращает его в грязную наживу (*ganancia infame*), но за этим оправданием, необходимым для паломницы, а заодно и для писателя, следует сентенция, также, видимо, выражающая не только ее, но и его отношение к предмету: «*no diga más aunque pudiera*» («не скажу ничего больше, хотя и могла бы» — III, 6, р. 62).

Одним из мрачайших рецидивов варварства в эпоху контрреформации было возобновление бесчеловечной категоричности в вопросе о монашеских обетах. Судить об этом можно по упоминавшейся выше вставной новелле об отчаявшемся богаче, являющейся образцом контрреформационной безнравственности и налагающей злое пятно на всю книгу Авельянеды. Герой новеллы, совсем молодым человеком унаследовавший богатство всех родных, принимает необдуманное решение поступить в монахи. Друзья напоминают ему о необходимости учиться, о свободе, об обязанностях перед невестой, и он меняет решение. Перспектива утраты церковью богатств предполагаемого монаха вызывает какое-то неистовство со стороны рассказчика, палачески сетующего, что «во Фландрии не соблюдается такая строгость, как в нашей Испании, в обеспечении для послушников

¹⁴⁴ М. де Сервантес. Собр. соч., т. V, стр. 470.

должной сосредоточенности — т. е. строгого заключения в монастыре — в год их искуса» (BAE, t. 18, p. 44), и со стороны приора, который намерение героя остаться в миру и добродетельно жениться на оставленной им девушке (она с горя тоже задумала было постричься), трактует не иначе, как наущение дьявола (p. 45). Описав взаимную любовь и доверие молодоженов и рождение у них сына, Авельянеда самым изуверским образом натуралистически смакует божью кару за отказ — хотя и своевременный — от обета. В день родов хозяин радушно принимает возвращающегося домой испанского солдата. Соблазненный за ужином видом чуть приоткрывшихся во время кормления грудей хозяйки («у фламандок эта часть тела полнее, чем у наших испанок» — p. 46), солдат в ту же ночь в темноте, выдав себя за мужа, совершает скотское насилие над роженицей и отбывает. Женщина, догадавшись о постигшем ее несчастье, простодушно рассказывает о нем мужу. Пока он догоняет солдата и мстит ему, она кончает с собой, а он, вернувшись, в исступлении убивает сына и тоже кончает жизнь самоубийством. Трупы предают позорному сожжению и прах выбрасывают в канаву. «Лучшего конца и не могли ждать с нравственной точки зрения (*moralmente hablado*) главные персонажи этой трагедии, которые отказались от монастыря...», — елеиньо подводит итог всей этой изуверской абракадабре один из каноников, слушавших рассказ (p. 51). Аналогичная «мораль» позже (p. 65) повторно выводится из этой истории. Очевидно, Авельянеда, критиковавший новеллы Сервантеса как «сатирические» (p. 2), имел в виду дать свой образец назидательной новеллы.

Такая контрреформационная негепримость, под страшными угрозами требовавшая тотального признания католических институтов, конечно, ставила перед мыслящими людьми эпохи Сервантеса тяжелые проблемы. Не мог же Сервантес во всей полноте принять идеи монашества, к тому же насаждаемого с изуверским тупоумием, продемонстрированным Авельянедой. Мотивы осуждения бесчеловечности обетов проступают в «Персилесе» определеннее, чем в «Дон Кихоте». При этом они характерным для эпики Сервантеса образом повторяются в романе, как и отрицательные зарисовки паломничества. Едва лишь Сихисмунда к концу романа «просветилась» и «впервые стала христианкой» (IV, 10, p. 269, Перев. Н. Л., стр. 450), первым ее действием в качестве христианки-католички становится попытка изменить любви и дать обет монашества. В словах Персилеса раскрыта не только его досада, но и объективные жестокость и эгоизм такого решения: «Если ты хочешь вознестись на небо одна и отвечать перед богом только за себя, то да будет так! Но я хочу, чтобы ты знала, что на избранный тобою путь ты вступишь не без греха. У тебя... не было намерения меня убить, но ты окутала свои замыслы тайною и обманом и поведала мне их лишь после того, как приняла решение вместе с корнями моей любви вырвать и мою душу...» (IV, 11, p. 275—276; Перев. Н. Л., стр. 455). Как видно из следующих глав, слова Персилеса

не были просто любовным преувеличением. Кроме того, у Сервантеса в книге дана, как принято говорить, «модель» трагической развязки, к которой приводит пострижение в монахини молодой девушки. Это одна из первых вставных новелл «Персилеса» — история португальца, нареченная которого в назначенный для свадьбы день, уже в церкви объявила ему, что избрала небесного жениха. Рассказав свою горестную повесть, португалец тут же скончался (I, 10, р. 75), а погубившая его своим фанатизмом девушка, когда она узнала о его смерти, также умерла через несколько дней (III, 1, р. 13). Мрачная шутка, что умирать от любви едва ли не вошло в обычай у португальцев (III, 1, р. 12), не меняет сути дела. Поражает, что вероломство португалки имеет местом действия церковь, и жестокий обман совершается со ссылками на Писание, со всей праздничностью и помпой, присущими католическому богослужению, и на самом деле и есть богослужение. Т. е. этот обман объективно «моделирует» католическое богослужение вообще. Аналогия с силой подчеркнута оправданиями невесты, издевательски приуроченными к самому моменту обмана (*al mismo punto* — I, 10, р. 75). Невеста в духе иезуитской казуистики открывает правду, когда обман уже свершен, и жених уже не может ничего придумать и ни о чем просить. Своего рода критикой и саморазоблачением принципов контрреформационной идеологии являются признания, вложенные в уста невесты, что «в каждом обмане, даже благородном и спасительном...» «есть нечто вероломное», если такой обман распространится и укрепится (*у assi, porque sé que los engaños, aunque sean honrosos y provechosos, tienen un no sé qué de traición quando se dilatan y entretienen...* — I, 10, р. 74; См. перев. Н. Л., стр. 64).

6

Сервантес находит возможным еще раз отрицательно помянуть в романе идею обета, вновь связывая такое упоминание с критическим вторжением, но уже не в церковную, а непосредственно в религиозную сферу. Едва юная Констанса, потеряв однодневного супруга, начала произносить слова монашеского обета, Сихисмунда обрывает ее, советуя не давать обет, «который вы позже не сможете или не захотите выполнить» (III, 9, р. 96). Здесь особенно примечательно это — «или не захотите выполнить» (*o no queréis cumplir*).

Одобрив, скрепя сердце, тезис о *libre albedrío*, католическая церковь трактовала эту «свободу выбора» только в том смысле, что человек свободен не выбирать то, что неугодно церкви, и несет всю полноту ответственности (даже может быть сожжен), если поступит иначе. Классики Золотого века, принимая дозволенный церковью *libre albedrío*, отстаивали действительную свободу совести, свободу выбора убеждений независимо от авторитетов. С церковной точки зрения монашеский обет был одним из высших актов «свободы выбора», а с точки зрения Сервантеса, получается,

что он ей противоречил, связывая волю окончательным, принятым наперед решением. Для Сервантеса, как позже для рационалистически мыслящих людей XVII в., таких, как Декарт, «свобода выбора» не одномоментна и представляет собой неотчуждаемое право. «Оставьте, продолжает Сихисмунда, — вашу волю в руках божиих и в ваших собственных...» (*Dejad en las manos de Dios y en las vuestros vuestra voluntad...* — III, 9, p. 96¹⁴⁵).

В «Персилесе» Сервантес по крайней мере третий раз за последние годы жизни повторяет и твердо формулирует мысль о несокрушимости *libre albedrío*, которая в XVII в. стала стержнем этики Декарта, а в Испании — одной из важнейших идей таких философских драм барокко, как «Необычайный маг» Кальдерона. У Сервантеса в уста женщины-мага (*la maga*) Сенотии вложены слова, прямо предвещающие эту драму Кальдерона, что ничто, даже магические чары, не могут изменить человеческие решения, насильственно нарушить их строй, ибо это означало бы отрицание свободы выбора (*...en mudar las voluntades, sacarlas de su quicio, como esto es y contra el libre albedrío, no ay ciencia que lo pueda...* II, 8, p. 217).

Идея несокрушимости воли, так же как идея защиты свободы совести, относилась к числу заветных мыслей Сервантеса, ибо он настаивает на ней, почти буквально повторяя ее (во фразах того же синтаксического строя) из произведения в произведение. О несокрушимости воли говорится в одной из самых гуманистических сцен первой части «Дон Кихота» — в главе об освобождении каторжников (I, 22). В этой сцене, начинающейся знаменитым восклицанием Дон Кихота («Как невольники?.. Разве мыслимо, чтобы король совершал насилие по отношению к кому бы то ни было?»), далее опровергается возможность обвинения в колдовстве: «...no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad... que es libre nuestro albedrío y no hay ni hierba ni encanto que le fuerce... siendo... cosa imposible forzar la voluntad» (ДК, I, 22; см. Собр. соч., т. I, стр. 234). Рассказывая в «Лиценциате Видриере», что всякие приворотные зелья — яд, Сервантес писал о тщетной попытке одной дамы склонить волю (*que le forzase la voluntad*) лиценциата к любви: «como si hubiese en el mundo hierbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío» («как будто могут существовать на свете травы, чары, заговоры, способные сломить свободу воли» — «Obras completas», p. 879).

Кальдерон не только воспринял эту энергичную защиту несокрушимости воли, но, должно быть, он вообще в 1630-е годы внимательно читал «Персилеса», ибо в драме «Жизнь есть сон» наряду с опосредствованным (через «Московскую повесть об Эвсторхио и Клорилене») есть и прямое влияние романа Сервантеса. Имеется в виду мысль, что тщетно уклоняться от судьбы, как это пытался сделать царь Басилио, заточив с младенчества в башню своего безвинного сына во избежание его пред-

¹⁴⁵ Неосуществление монашеского обета героини является основной счастливой развязки также в «Английской испанке».

полагаемых злодейств. Так же и Персилес задумал не начинать при дурном предзнаменовании плавания, надеясь, что задержка смягчит губительное воздействие светил. Но мудрый Маврикий разъяснил, что уклоняться еще опаснее, чем устремиться навстречу опасности (I, 18, p. 111). Эта идея — *mejor es arrojarnos en las manos deste peligro* — проведена и у Кальдерона, но, конечно, не в такой активной форме, как у Сервантеса и людей Возрождения. В «Персилесе» воплощена, несколько раз повторяется, в горе даже оспаривается (IV, 1, p. 204) любимая мысль Сервантеса, что «каждый человек создает свою судьбу» (*cada uno es artifice de su ventura*, — ДК, II, 66)¹⁴⁶. Особенно энергично эта мысль высказана в речи Персилеса к рыбакам. «Беду ни праздностью, ни ленью не поправишь. В душах трусливых нет места для счастья. Мы сами создаем свою судьбу. Нет такого человека, который был бы не способен улучшить свое положение...» (*...nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no ay alma que no sea capaz de levantarse a su asiento*). Все это я говорю для того, чтобы подвинуть и побудить вас улучшить ваш жребий: оставьте убогие ваши мрежи... ищите сокровищ, которые достигаются благородным трудом, — я называю благородным такой труд, который задается целями великими» (*¡Shamo generoso, al trabajo del que se ocupa en cosas grandes* — II, 12, p. 249; Перев. Н. Л., стр. 199—200. Курсив мой. — Н. Б.).

Аналогичным, хотя более философски обобщенным призывом начинался Ренессанс в средиземноморских странах: речь Одиссея у Данте («Ад», XXVI, 112—113). То, что Ренессанс заканчивался триста лет спустя подобной же речью Персилеса, показывает определенность понятия Возрождения и единство ренессансного процесса при всем его богатстве и многообразии.

К моменту, когда создавался «Персилес» и вторая часть «Дон Кихота», Возрождение в Испании завершилось. Ход действия романов Сервантеса и высказывания в них показывают, что призыв «Мы сами создаем свою судьбу» приходил во все большее противоречие с жизненным опытом.

Однако осознание трагического хода истории и необходимость считаться с нарастающей контрреформационной реакцией, хотя вносили противоречия в «Персилеса», но не снижали гуманистического пафоса произведения, не могли *forzar el libre albedrío* Сервантеса.

Исследование «Персилеса» в таком аспекте, намеченное у А. Кастро и развитое в книге К. Н. Державина, сохраняет актуальность в настоящее время. По важнейшим циклам этических, политических, религиозных проблем «Дон Кихота» сопоставление с «Персилесом», вводящее в творческую лабораторию великого писателя, позволяет увереннее и с большей точностью, полнотой и динамичностью представить себе гуманистическую мысль Сервантеса.

¹⁴⁶ Эта же идея проведена в гордой песне Цыганочки «En esta empresa amorosa...», особенно в строфах 4 и 7 («Obras completas», p. 799; Собр. соч., т. III, стр. 71).

И. А. Тертерян

ФИЛОСОФСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОЛКОВАНИЯ
ОБРАЗА ДОН КИХОТА
И БОРЬБА ИДЕЙ В ИСПАНИИ XX в.

1

В этой статье не будут рассматриваться историко-литературные концепции творчества Сервантеса, выработанные испанскими учеными XX в. Вне нашей темы остаются и такие фундаментальные труды, как «Мысль Сервантеса» Америко Кастро и «Назидательная и героическая жизнь Мигеля де Сервантеса» Астраны Марина, и спорные по своим выводам, но богатые анализами текста стилистические исследования Амадо Алонсо и Хоакина Касальдуэро, и многие другие работы, необходимые для историка и литературоведа, изучающего Сервантеса и его эпоху. Здесь же речь пойдет о том, как образ рыцаря из Ламанчи участвует в идейной борьбе нашей эпохи, в столкновении политических и философских теорий, сотрясающем испанское общество XX в.

Нам, русским, такая тема особенно близка и понятна. Ведь самые знаменитые, эмоционально привлекательные и всецело продиктованные современностью интерпретации Дон Кихота выдвинули Тургенев и Достоевский. Именно их (а рядом с ними Гейне) считают испанские исследователи родоначальниками традиции философско-психологического истолкования образа сервантесовского героя¹. Такое истолкование не всегда подкрепляется историческими и филологическими доказательствами, часто

¹ Рамон Менендес Пидаль в докладе «Сервантес и рыцарский идеал», классифицируя разнообразные оценки романа Сервантеса, говорит, что «следует особо отметить сравнение, проведенное Тургеневым» (Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1961, стр. 641). См. также: S. Montero Díaz. Cervantes, compañero eterno. М., 1957.

бывает именно психологическим, не принимающим в расчет сложность произведения, где психология героя — лишь часть общей художественной структуры. Иногда оно модернизирует образ, иногда ограничено доктринерскими пристрастиями. Но это толкование интересно тем, что обращено к современникам, выдвигается, чтобы ответить на вопросы сегодняшнего дня. Художественный образ отрывается от произведения, от своего демиурга — писателя. Он существует уже сам по себе, и величие его можно измерить также и тем, сколь часто обращаются новые поколения к нему, пытаются объяснить его в соответствии со своими духовными заботами (а иногда и приспособить к этим заботам). Конечно, интерпретации такого рода не отделены глухой стеной от литературоведческой науки, они могут искать опоры в научных аргументах, а часто в роли самих интерпретаторов выступают литературоведы и историки, активно участвующие в идеологической борьбе и стремящиеся не только к установлению научной истины, но и к пропаганде определенных философских и политических теорий. Но обычно авторы прибегают к образу Дон Кихота как к могучему аргументу *ad hominem* в доказательство правоты своей идеи, своих требований к настоящему, своих предсказаний будущего. И действительно, такие толкования доходят до людей быстрее, чем концепции литературоведческих трудов, и не только убеждают в справедливости тех или иных утверждений, но незаметно определяют их восприятие классического образа. Это можно пояснить нашим собственным примером: не так уж много людей отдают себе отчет в сущности научных споров вокруг романа Сервантеса и думают над тем, является ли этот роман произведением Возрождения или барокко, несет ли он дух гуманизма или контрреформации. А вот противопоставление характеров Гамлета и Дон Кихота отпечатано в сознании каждого русского, несмотря на то, что за минувшее с момента произнесения тургеневской речи столетие ученые многое пересмотрели и уточнили в понимании этих образов.

Когда знакомишься с документами духовной жизни Испании XX в., невольно удивляешься тому, какое место занимает в них образ сервантесовского героя. Вряд ли когда-нибудь — кроме эпохи романтиков — литературный образ жил такой напряженной, полной превратностей жизнью. Крупнейшие писатели века, философы и публицисты, теологи и политики — все призывают Дон Кихота на помощь, и имя его звучит с самых полемических и злободневных страниц подобно старинному воинскому кличу на поле брани.

Изучена пока лишь небольшая часть материала. Только один момент этой новой биографии Дон Кихота собрал вокруг себя обширную литературу — трактовка, выдвинутая Мигелем де Унамуно². Несколько весьма

² Библиография содержится в 4-м томе Полн. собр. соч. Унамуно (Мадрид, 1958). В последние годы вышла солидная, но резко тенденциозная книга критика

выборочных и кратких обзоров было опубликовано в Испании в 1947 г. в связи с празднованием сервантесовского юбилея³. Но ни в одном из них (во всяком случае, среди тех, что нам доступны) не сделана попытка систематизировать интерпретации образа Дон Кихота в связи с историей борьбы идей в Испании XX в., оценить роль, которую сыграли эти интерпретации в идеологической жизни страны. Именно это составляет задачу нашей статьи. К сожалению, пока невозможно собрать и исследовать все, относящееся к этой теме. Мы можем лишь наметить основные вехи новой жизни Дон Кихота на его родине.

2

В конце XIX в. стал очевиден острейший кризис испанского общества. Крайняя экономическая и социальная отсталость Испании привела ее к поражению в колониальной войне с США, отбросила в разряд третьестепенных государств. «Болевой точкой» этого кризиса стала группа молодых тогда интеллигентов, впоследствии названная «поколением 1898 г.» (в этом году Испания потеряла в войне с США свою колонию Кубу, и около этого времени большинство членов этой группы опубликовали первые замеченные общественным мнением работы). Кроме зачинателя движения Анхеля Ганивета, погибшего молодым, всем остальным была отпущена долгая творческая жизнь. Все они пережили сложную, подчас мучительную эволюцию. Уже с 10-х годов внутри группы стали проступать межи и водоразделы, а после первой мировой войны дороги их разошлись вовсе, настолько, что во время гражданской войны они оказались в воюющих лагерях. Но на первом этапе их объединяло сознание того, что Испания зашла в исторический тупик (впоследствии каждый из них откроет свой путь выхода из тупика), общее резко критическое отношение к тогдашней мысли, культуре, вообще к духовному состоянию испанского общества, общее страстное и нетерпеливое желание обновления. Уже тогда каждый мыслил обновление по-своему: как идейное (Ганивет, Маэсту в начале века), как нравственное (Унамуно), или как преимущественно эстетическое (Валье-Инклан в начале века). Но тогда они все же выступали единым фронтом, считая что пафос каждого направлен к решению общей задачи — возродить Испанию, вернуть испанцам утраченное ими национальное чувство, очистить его от мещанской коросты, от всего, нанесенного жалкой бурбонской монархией, расточившей национальный потенциал. Во всем — от правовых взглядов до литературного стиля — они стремились выработать новое, но такое новое, которое

правокатолической ориентации Висенте Марреро «Унамуновский Христос», где глава посвящена отождествлению Дон Кихота с Христом в статьях Унамуно и проводится в этом плане параллель с Достоевским.

³ J. Campos. Cervantes y el Quijote. Madrid, 1959.

восстанавливало бы в себе великую традицию, нечто подлинно и исконно испанское. И традиции, и способы восстановления традиции понимались весьма различно. В этом неоднородном и бурном процессе обновления мысли и культуры константой было обращение к образу Дон Кихота как к национальному мифу, в коем заключена разгадка всего — испанского характера, испанской истории. Роман Сервантеса для «поколения 1898 г.» — не просто книга, но Книга, Библия, как называл роман Унамуно. Именно в это время происходит то, чему положили начало Тургенев и Достоевский, — образ отрывается от автора. Ганивета, Унамуно, Маэсту и других Сервантес мало интересует. Дон Кихот всегда истолковывается ими как само себе довлеющее явление, как явление действительности. Дальше всех пошел в этом направлении Унамуно. Он провозгласил себя кихотистом в противовес сервантистам, неоднократно писал, что Сервантес искажает поступки и мысли Дон Кихота, а однажды обронил замечание, что чувствует автором Дон Кихота себя, а не Сервантеса. Конечно, эти эксцентричные атаки объясняются прежде всего темпераментом Унамуно. Но лежащую в основе их мысль о том, что литературный образ, живя в сознании людей, превращается в факт реальности, который может быть рассмотрен в ряду реального, разделяли и другие, вовсе чуждые эксцентричности, представители группы.

Один пример может показать, как использовали тогда образ Дон Кихота в разветвлении новых идей. Анхель Ганивет, в книге «Испанский идеариум» одним из первых потребовавший пересмотра господствующих во всех сферах общественной жизни понятий, отводит специальный раздел правовому состоянию испанского общества. В Испании не существует той строгой законности, что в передовых европейских странах. Ганивет объясняет это отсутствием общей юридической идеи — у испанца развито чувство справедливости, а не законности. Ганивет считает, что это сложилось в результате совпадения двух факторов: христианского понятия о божественной справедливости и исторически обусловленного длительного отсутствия общего кодекса. Ганивет говорит здесь о таких чертах испанской истории, как провинциальная раздробленность, а потом обособленность, существование многочисленных средневековых «фуэрос» (вольностей) и привилегий. Это сложившаяся исторически и глубоко укоренившаяся черта испанского сознания анализируется им в разборе эпизода с каторжниками из «Дон Кихота». Если Санчо воплощает обычную справедливость, то Дон Кихот — испанскую, более высокую с точки зрения испанца. Дон Кихот — это «восстание испанского духа против позитивного правосудия». Он освобождает каторжников, потому что как подлинный испанец в глубине души считает, что «никто не имеет права называть одного виновного, в то время как другие ускользают через щели в законе»⁴.

⁴ «Pensamiento español en la edad contemporanea. Antologia». Mexico, 1940.

Через несколько лет после выхода «Испанского идеариума» Унамуно подверг критике это толкование чувства справедливости у Дон Кихота. По его мнению, Дон Кихот никогда не действует согласно таким абстрактным и рациональным обоснованиям, какие приписывает ему Ганивет. Дон Кихот ведь не только освобождает, но и наказывает (например, богача Хуана Альдудо), «но наказывает, как наказывают Бог и природа, немедленно, когда это является естественнейшим последствием греха»⁵. И прощает Кихот потому, что, как Бог и природа, наказывает для того, чтобы простить. Священное Писание говорит нам о божьем гневе, карающем отступников, но всегда — и о божьем прощении. Бесконечные же кары, которыми теологи грозят за оскорбление божества, противны «дон-кихотовскому христианству». А оно и есть для Унамуно подлинное христианство в отличие от церковного.

На этом частном примере разного толкования одного эпизода отчетливо проступает противоположность устремлений двух мыслителей, считавших себя соратниками. Если Ганивет пытается исследовать исторические особенности испанского сознания и объяснить сегодняшнее состояние испанского общества властью над ним определенных общественных идей (что является уже шагом к исследованию социальных отношений), то Унамуно, отталкиваясь от неприятия современной ему общественной идеологии, превращает борьбу с этой идеологией в поиск новой нравственности, в возрождение подлинного религиозного чувства.

Вообще, духовная эволюция Унамуно прослеживается в истории его отношения к Дон Кихоту. В 1898 г. Унамуно опубликовал вызвавшую настоящий скандал статью «Смерть Дон Кихоту!». То был период «бури и натиска» в жизни Унамуно. Национальный позор бередил душу — Унамуно в печати, с кафедры, при любой возможности обрушивается на тех, кто привел Испанию к унижению. В книгах и статьях этих лет он развил концепцию «истории» и «интраистории». История — это официальная жизнь правящих классов, это события государственной важности и идеи, которые приводят к этим событиям. Интраистория — это жизнь народа в его глубинах, народа, который «молчит, молится и платит», которому чужды «государственные интересы». В статье «Смерть Дон Кихоту!» Унамуно с особой пылкостью изложил эту концепцию. «Испания, рыцарская историческая Испания, должна, как Дон Кихот, возродиться в вечном Идальго Алонсо Добром, в испанском народе, который живет под историей, в большинстве своем не замечая ее к своему благу. Да, умереть как нация и жить как народ»⁶. В отправной точке своей эта концепция согласуется со взглядами и других мыслителей того времени, считающих, что Испанию губят унаследованные от средневековой империи притязания,

⁵ M. de Unamuno. Vida de Don Quijote y Sancho. Habana, 1963, p. 118.

⁶ M. de Unamuno. De esto y de aquello, t. II. Buenos-Aires, 1951, p. 80.

ибо вместо того, чтобы питать химерическую мечту о господстве над колониями, следовало подумать над вопросами внутренней политики (знаменитый призыв Хоакина Косты «запереть на ключ гробницу Сида» полностью совпадает с восклицанием Унамуно «если бы Испания могла забыть национальную историю!»). Однако Унамуно выделяется подчеркнутым демократизмом. Противостояние народа и помещичье-буржуазного общества Унамуно видит во всем и в особенности — в ненужности для народа буржуазного прогресса, приводящего к болезненным и уродливым последствиям. «Дон Кихот удаляется от Прогресса в свою заброшенную деревню, не беспокоя бедного доброго Санчо... не пытаюсь цивилизовать его, отпустив его жить в мире и милости божьей отсталым и невежественным. В мире и милости божьей! В этом все»⁷.

В течение следующих 7—10 лет мировоззрение Унамуно претерпело глубокие изменения. На первый план в его размышлениях выдвинулись этические и общеполитические вопросы. Начинает складываться его экзистенциалистская философская система. Развертывается его критика современного церковного христианства и его проповедь подлинного «внутреннего» христианства. Его отношение к буржуазному обществу стало не менее, а может быть и более критическим, но приобрело характер нравственного осуждения, страстного до одержимости, до пафоса библейских пророков. Все это с очевидностью сконцентрировалось в его новом отношении к Дон Кихоту, выразившемся в книге «Жизнь Дон Кихота и Санчо» (1905), в отдельных замечаниях, разбросанных в книге «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (1913), и многочисленных статьях этих и последующих лет.

Самый замысел и строение книги «Жизнь Дон Кихота и Санчо» весьма характерны: Унамуно излагает эпизод за эпизодом похождения героев Сервантеса и комментирует их поступки и слова в соответствии со своими идеями. Те сцены, которые не дают повода для подобных комментариев, он попросту опускает. Таким образом, сложная структура романа, столкновение разных точек зрения, которое выстраивает Сервантес, утрачивается. По остроумному замечанию одного критика, Дон Кихот для Унамуно «своего рода светский святой, единственным и несовершенным евангелистом которого был Сервантес»⁸. Действительно, Унамуно видит теперь в Дон Кихоте высшее воплощение народного духа, коллективной души, кристаллизацию всего подлинного и глубинного. Дон Кихот, а не католическая церковь, воплощает истинную веру, он является как бы новым, народным, испанским Христом. Требование основать новую «донкихотовскую» религию, которая будет истинным, но вместе с тем национальным испанским христианством высказывается и в книге, и в ряде

⁷ M. de Unamuno. *El Caballero de la Triste Figura*. Buenos Aires, 1944, p. 124.

⁸ V. Marrero. *El Cristo de Unamuno*. Madrid, 1960, p. 155.

статей Унамуно. В связи с этим отождествлением Дон Кихота и Христа находится и та критика интерпретации Ганивета, которую мы рассмотрели ранее. В изложении многих эпизодов романа Унамуно занят тем, что отделяет естественную, живую веру Дон Кихота от холодной и софистической веры официального католицизма. В то же время в анализе побуждений Дон Кихота и сути его безумия Унамуно развивает уже экзистенциалистские идеи. Так, крик Дон Кихота «Я знаю, кто я емь» он толкует как утверждение «проекта» личности, который личность затем сама, свободно реализует в процессе своего существования. Эта идея воплощения личностью своего представления о себе в процессе существования, намеченная здесь Унамуно, станет впоследствии одной из важнейших идей экзистенциализма. Безумие же Дон Кихота Унамуно толкует как страстное, вопреки всякому здравому смыслу, желание избежать смерти, пережить себя хотя бы в бессмертной славе. «Не умирать! Вот корень кихотовского безумия!... мечтой твоей жизни была и есть мечта не умирать»⁹. Впоследствии в книге «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» Унамуно развил свое понимание трагизма человеческой жизни — он заключается в противоречии между жадой личного бессмертия и конечностью человеческого существования, за пределами которого лежит абсолютное Ничто. (Здесь Унамуно уже полностью порвал с официальной религией и перешел на позиции «внутренней», «человеческой» религии, которая помогает человеку вынести мысль о неизбежности исчезновения.) И вновь Унамуно формулирует определение Дон Кихота как «вечного символа человека, чья душа есть поле битвы между разумом и жадой бессмертия»¹⁰. Таким образом, экзистенциалистские идеи Унамуно вызревали и формулировались «вокруг» Дон Кихота, как бы примерялись на него. Оценивая унамуновский экзистенциализм, нужно прежде всего иметь в виду, что он возник в результате кризиса традиционного строго католического мировоззрения, как протест против теологического мышления. «Мы были первым поколением испанцев, ускользнувшим из тени церкви», — скажет впоследствии Антонио Мачадо о себе и своих сверстниках (из которых самым близким ему был Унамуно). «Трагическое чувство жизни», открытое Унамуно и являющееся одной из центральных идей экзистенциальной философии, было ведь выражением рухнувшей веры в возможность личного бессмертия и спасения, обещанную религией. Конечно, Унамуно не стал атеистом и материалистом. Он стал своего рода богостроителем, ибо утверждал необходимость для человека внутренней религии, отнюдь не требующей ни веры в существование бога, ни признания догматов церкви, а «агонизирующей веры», т. е. желания во что-то верить, что помогало бы не отчаяться при мысли о приближающемся небытии. Для католической церкви Унамуно был и остается еретиком, и

⁹ M. de Unamuno. Vida de Don Quijote a Sancho, p. 358.

¹⁰ M. de Unamuno. Obras Completas, t. IV. Madrid, 1958, p. 23.

церковь продолжает разоблачать и осуждать его заблуждения. Последняя акция этого рода — книга В. Марреро «Унамуновский Христос». Католический критик доказывает, что Унамуно превратил Христа из богочеловека в миф, который нужен людям, чтобы надеяться и не впасть в полное отчаяние, и который каждая нация выкраивает на свой лад. Поэтому для Унамуно Христос отождествляется с Дон Кихотом, а христианская вера — с донкихотовской способностью верить вопреки разуму. Марреро возмущен этим: «Отвратительным и несправедливым образом он навязывает всей Испании образ бедного, старого и спятившего Христа из кастильского местечка»¹¹.

Мы должны сейчас выделить один момент в унамуновской трактовке Дон Кихота, который будет важен для анализа самых современных, сегодняшних интерпретаций сервантесовского образа. Мы имеем в виду сопоставление Дон Кихота и Игнасио Лойолы. Мысль о возможности такого сопоставления мелькнула, как известно, еще у Вольтера, затем ее использовал испанский историк Кастелар. Унамуно развил ее и сделал это сопоставление одним из композиционных стержней книги «Жизнь Дон Кихота и Санчо». Он обнаруживает множество черточек сходства в отдельных ситуациях романа Сервантеса и биографии Лойолы. Опирается он на биографию основателя Иезуитского ордена, написанную падре Риваденейрой в 1583 г. Многие подробности, сообщаемые этой биографией, полулегендарны (описание первого выезда юного Лойолы из родительского дома, мечта стать странствующим рыцарем, ночное бдение над оружием и т. п.). Именно эти бытовые, полулегендарные детали нужны Унамуно — ибо сходство между Дон Кихотом и Лойолой состоит для него в сходстве их темпераментов. Не суть веры Лойолы, не его планы и свершения, а его неукротимый характер, страстность, личное бесстрашие и способность полностью отдаваться борьбе за идеал, в который он уверовал, — вот в чем видит Унамуно «донкихотовское». Он подчеркивает басконское героическое начало (сам Унамуно был баском) и вообще высказывает предположение, что Лойола был рыцарем идеала в духе Дон Кихота, а церковные историки приписали ему цели, которые были выгодны церкви. «Да, он наш, он принадлежит нам больше, чем иезуитам. Из Иньяго де Лойолы они сделали какого-то Игнацио Римского, из басконского героя — иезуитского святого. Бедный мул, на котором выехал герой из дому!»¹² В дальнейшем мы увидим, как сопоставление Дон Кихота и Лойолы было заимствовано у Унамуно, но приобрело такой характер, который вряд ли был бы принят басконским философом.

Пока что мы говорили о философском смысле унамуновского отношения к Дон Кихоту. Но Унамуно хотел своей книгой «Жизнь Дон Кихота

¹¹ V. Marrero. El Cristo de Unamuno, p. 274.

¹² M. de Unamuno. Vida de Don Quijote y Sancho, p. 72.

и Санчо» воздействовать на общественную нравственность своих современников, попытаться повернуть судьбу Испании. Взгляд Унамуну на социальную действительность Испании существенно изменился со времен статьи «Смерть Дон Кихоту!». Теперь Унамуну просит прощения у Дон Кихота за то, что обвинял донкихотовский героический энтузиазм в бедах Испании. За эти годы он понял, что причиной жалкого состояния страны является духовный тонус буржуазного общества, его мелкая, убогая, своекорыстная мораль. Повсюду видишь лишь ограниченность, расчетливость, трусливую осторожность. Даже фанатизм упорядочен и регламентирован и руководим священниками и бакалаврами, жалуется Унамуну. И вот в статье «Могила Дон Кихота» (которую, начиная со второго издания, Унамуну стал включать в качестве предисловия в книгу «Жизнь Дон Кихота и Санчо») философ призывает своих соотечественников организовать новый крестовый поход для освобождения могилы Дон Кихота из-под власти священников и бакалавров, захвативших ее. Унамуну пропагандирует своего рода культ «исторического действия». Важен сам по себе героический энтузиазм, важно, чтобы народ поднялся и с любым кличем двинулся в путь. Только донкихотовское безумие, только вера в какой-нибудь идеал может возродить Испанию, погрязшую в филистерстве и заботе о жалком благополучии. Героический энтузиазм гаснет среди домоправительниц, племянниц и прочих хранителей здравого смысла, которых столько развелось в Испании в наши дни. «Подари нам свое безумие, о паш вечный Дон Кихот! — взывает, буквально кричит Унамуну. — Если бы ты знал, мой Дон Кихот, как я страдаю среди твоих соотечественников, у которых осталась только тщеславная самонадеянность после того, как ты унес все наше героическое безумие»¹³.

Очень интересно в этой связи толкование образа Санчо — ведь именно Санчо всегда является камнем преткновения для тех интерпретаторов, что видят в романе Сервантеса лишь гимн в честь «святого безумия». Унамуну избавился от другой трудности — финала романа, — объявив его неправдой, навязанной Сервантесом, не понявшим до конца истинного Дон Кихота. Санчо же Унамуну сумел истолковать в согласии со своей концепцией. Главное в Санчо — это его вера в Дон Кихота и процесс внутренней «кихотизации». В письме к своему другу Унамуну делится замыслом работы «Смерть Санчо»: «Я хочу показать, как навсегда возвышает простого человека его контакт с идеалом»¹⁴. Санчо — это испанский народ, который живет, безмятежно доверяя священникам, цирюльникам и бакалаврам, пока Дон Кихот не «подарит ему свое безумие». И от этой кихотизации Санчо-народа зависит будущее Испании. «Именно Санчо должен утвердить на вечные времена кихотизм на нашей земле. Когда

¹³ M. de U n a m u n o. Vida de Don Quijote y Sancho, p. 355.

¹⁴ M. de U n a m u n o. Obras Completas, t. IV, p. 10.

твой верный Санчо, о благородный Рыцарь, оседлает твоего Росинанта. когда он наденет твои доспехи и поднимет твоё копье, тогда ты возродишься в нем и тогда осуществится твоя мечта»¹⁵.

Такова вкратце история отношения Унамуно к Дон Кихоту. Это было отношение страстное, породившее трактовку субъективную, одностороннюю, во многом не адекватную произведению Сервантеса. Мы видим, как от первого взрыва негодования, взрыва чисто эмоционального, не подкрепленного анализом реального положения дел в Испании, Унамуно приходит к критическому рассмотрению состояния испанского общества, и вместе с тем это рассмотрение приобретает узко нравственный характер, выливается в призывы к духовному обновлению общества. Героический энтузиазм, вначале необдуманно осужденный Унамуно, превращается им потом в самоценное качество, возрождающее общество независимо от того, для какой цели он вызван. (Опасная мысль. Унамуно, конечно, не предполагал возможности античеловеческой направленности того коллективного безумия, которое он считал целебным для общественной нравственности, но история показала нам, что и такая возможность не исключена.) В унамуновских интерпретациях Дон Кихота кристаллизовалась сложность, болезненность мировоззрения этого человека, самого беспокойного, мятежного и противоречивого ума Испании нашего века, носителя «вируса кризиса» в традиционном испанском сознании.

3

Сервантес и его герои были постоянной, неотпускающей темой другого крупного писателя, как и Унамуно, принадлежащего к «поколению 1898 г.». Мы имеем в виду Асорина (псевдоним Хосе Мартинеса Руиса). Разница в подходе Унамуно и Асорина к сервантесовской теме открывает глубокую идейную неоднородность этой группы. Асорин принадлежал к консервативному крылу поколения 1898 г. Ему чужды унамуновская ненависть и горячность, ниспровержение основ религии и стремление к нравственному перевоспитанию общества. Его задачей стало возрождение национального чувства — причем в очень своеобразной форме. Сам Асорин называл себя «поэтом обывденного». Он хотел вызвать у своих современников утраченное в XIX в. ощущение родины — очень конкретное, интимное, личное ощущение. Асорин выработал свой жанр — очерк, зерном которого может быть описание пейзажа, жанровая зарисовка, комментарии к классикам или неизвестная ранее историческая подробность. В этих очерках отточился стиль Асорина: полное отсутствие декламации и риторики (которой грешил Унамуно), непревзойденная ясность и точность описаний, простая, короткая фраза, интонация непринужденного разговора

¹⁵ M. de U n a m u n o. Vida de Don Quijote y Sancho, p. 393.

с читателем, постоянное присутствие живой и реальной личности автора. Все это было абсолютно ново для испанской прозы начала века и сделало многие очерки Асорина классическими.

Обращаясь к истории, Асорин сторонится громких имен и дат, он выискивает незаметные факты и фигуры, бытовые подробности, которые вдруг приблизят историю к обычному человеку. Гении и герои предстают в скромном повседневном обличье. Путешествуя по Испании, Асорин обошел и объездил почти всю страну, написал десятки книг путевых очерков. Он замечает только старое, не изменяющееся на протяжении веков, сохраняющее в себе нетронутым прошлое. И постепенно со страниц его очерков встает образ застывшей, сонной, неподвижной Испании. Асорину неприятна сама идея исторического движения, оно для него только разрушительно, очарованис Испании именно в этом продолжающемся прошлом. Одной из лучших и характернейших книг Асорина стала книга «Путь Дон Кихота». Дело в том, что Асорин повторил путь Кихота, пройдя пешком по всем местечкам Ла Манчи, отмеченным в романе Сервантеса. Ничто на этом пути не изменилось за протекшие 300 лет: ни пейзаж, ни дома, ни лица людей, ни нравы. Асорину удается достичь магического действия своего слова — кажется, что история остановилась и современный человек может видеть вокруг себя все то, что видел Дон Кихот, и так, как он видел. Вот, например, в главе «Психология Аргамасильи» писатель описывает родину Алонсо Кихано, дом, где он, возможно, жил и где мы и сегодня можем увидеть все в том же самом окне его фигуру. Вызвав перед нашими глазами этот образ кастильского местечка, Асорин спрашивает: «Но почему же этот добрый дон Алонсо, которого мы видим вздыхающим от неизреченных желаний над страницами своих злополучных книг, впал в такой транс? Что такое есть в атмосфере этого местечка, что сделало возможным рождение именно здесь этой странной и скорбной фигуры?» Асорин поднимает хроники, воспоминания, ордо-нансы Филиппа II и хранящиеся в государственных архивах отчеты алькальдов. Выясняется, что в конце XVI в. страшные эпидемии дважды поражали Аргамасилью, вынуждая жителей в панике бежать и переносить весь городок на другое место. В архивах обнаруживаются жалобы на нездоровые испарения в этих местах. «Разве не естественно, что вызванные всеми этими причинами безумие и экзальтация насытили воздух и в один высший момент истории породили эту фигуру необыкновенного идадьго, которого мы можем вот сейчас, сию секунду, если осторожно подойдем, увидеть в окне, читающим и время от времени бросающим сверкающие взгляды на старую шпагу, покрытую ржавчиной?»¹⁵

В другой главе, «Ветряные мельницы», Асорин описывает местечко Крептану, на равнине близ которого Дон Кихот сражался с ветряными

¹⁵ Antologia. Siglo XX. Buenos Aires, 1952, p. 106—110.

мельницами. Городок тихий, до предела захолустный, света нет, повсюду разлиты скука, сонливость и покой. Когда, выйдя из Крептаны, путешественник приближается к ветряным мельницам, и сегодня выстроившимся в окрестностях, то после темного и неподвижного селения они и ему кажутся могучими механизмами. «Вас удивляет, что Алонсо Кихано Добрый принял мельницы за гигантов? Ветряные мельницы как раз в то время, когда жил Дон Кихот, были потрясающей новинкой — их начали устанавливать в Ла Манче в 1575 г. Чего же удивляться, что фантазия доброго ламанчца так разыгралась при виде этих неслыханных, чудесных машин?»¹⁷

Два этих примера (а это лучшие, антологические очерки Асорина) раскрывают его метод. Действительно, ему удается 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! Исчезает обобщение, останавливается движение истории, запечатленное Сервантесом в атаке на ветряные мельницы, отпадают «вечные» вопросы — все становится понятно и укладывается в рамки обычного житейского опыта. Асорин обращается к «маленькому человеку», он хочет пробудить в нем нежность к родному прошлому и родной культуре, но при этом и Дон Кихота он превращает в «маленького человека» и самую мысль романа делает маленькой. Чтение очерков Асорина доставляет эстетическое наслаждение, увиденные и найденные им детали могут обрадовать своей неожиданной яркостью и свежестью. Он подходит к «Дон Кихоту» с любовью, но не ища в нем ответов на проблемы, встающие перед национальным сознанием. Социальный и идейный консерватизм Асорина и превратил его филигранные очерки в заметки «на полях», весьма далекие от проникновения в философские и эстетические глубины произведения.

4

В начале 10-х годов в Испании появилось новое идейное течение, крупнейшим представителем которого был Хосе Ортега и Гассет. Его часто причисляют к «поколению 1898 г.», но это не совсем верно, ни по формальному признаку, ни по сути. Правда, Ортега начал с резкой критики официальной Испании (показательно уже название его первой большой книги «Испания с переломанным хребтом»), но программа возрождения, предлагаемая им, была иной — в те годы Ортега был сторонником «европеизации» Испании. Он считал весь путь испанской истории грандиозной ошибкой, отклонением и намеревался раскрыть это в анализе «Дон Кихота». Начиная книгу «Размышления о Дон Кихоте», Ортега заявил себя

¹⁷ Antología. Siglo XX, p. 114.

противником психологического толкования Дон Кихота и вообще отношения к нему как к реальному лицу. Ортега хотел понять сервантесовского Дон Кихота, ибо Сервантес, безусловно, зашифровал в нем «испанский секрет, ошибку испанской культуры»¹⁸. Книгу эту Ортега не закончил, остановившись на двух первых «размышлениях», но успел уже здесь, в связи с рассуждениями о Дон Кихоте, наметить некоторые важнейшие свои идеи. Так, здесь впервые возникает у него определение культуры как иллюзорного «второго мира», нужного человеку, чтобы уютно чувствовать себя в чуждом ему реальном мире. Ортега отталкивается от сцены с ветряными мельницами. «Проблема не разрешится оттого, что Дон Кихота объявят безумным. Допустим, на этот раз гигантов не было, ну а в другой раз? Откуда вообще человек берет гигантов? Ведь их не было и нет в реальности. Это всегда вещи, которые не являются гигантскими, но, если на них смотреть как бы со склона вверх, начинают казаться гигантскими. ...Такова культура и вообще все создания нашего духа — наша иллюзия в мире вещей».

В 1913 г. завязалась полемика между Ортегой и Гассетом и Унамуно, весьма показательная для идеологической жизни Испании в тот момент. В одной из статей Ортега назвал испанский народ самым аномальным народом Европы. «Дон Кихот — мало интеллигентный герой... Я всегда жалею, что в библиотеке Дон Кихота не было книги Джордано Бруно «О героическом энтузиазме» или какого-нибудь трактата по математике». И Ортега заканчивает статью: «Некоторые предпочитают Алонсо Кихано Доброго, другие — Дон Кихота. Я бы скорее предпочел Алонсо Кихано Ученого». Эти строки вызвали яростное негодование Унамуно. Он отвергает самую мысль о том, что в качестве нормы для народа может почитаться экономический прогресс. И далее он с обычной для него темпераментностью развивает свою любимую идею о необходимости чисто нравственного возвышения: «Нет, нет, я не хочу для моей родины какого-нибудь Алонсо Кихано Ученого, который, обращаясь к своему народу на непонятном тому языке, будет жаловаться на то, что его не понимают, и обвинять народ в тупости, если не в чем-нибудь похуже. Я хочу для народа Алонсо Кихано, пусть аномального, но без очков ... которому не нужно знать математику, чтобы ринуться наказывать Хуана Альдудо и освобождать каторжников»¹⁹. Испанский вариант народничества у Унамуно (заставивший Унамуно вскоре выдвинуть свой лозунг «не европеизировать Испанию, а испанизировать Европу») и чуждое «почвенности» скептическое отношение Ортеги к национальным возможностям явственно проступают в этом столкновении.

После первой мировой войны Ортега и Гассет переработал многие свои

¹⁸ J. Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*, p. 75.

¹⁹ M. de Unamuno. *Obras Completas*, t. IV, p. 1103—1104.

идеи. Он приходит к признанию кризиса, тупика, в который зашла европейская цивилизация. Экономический прогресс привел к выходу на историческую арену масс, уничтожающих всякие духовные ценности, к обезличиванию и упрощению человеческой индивидуальности. Ортегианская критика «массового человека» (изложенная в книге «Восстание масс») достаточно широко известна. Вместе с Ортегой в том же направлении эволюционировали некоторые другие философы и публицисты его круга. Но если сам Ортега никогда не склонялся к «почвенничеству» и полагал спасение цивилизации лишь в духовной аристократии, независимо от ее национальной принадлежности, то некоторые его сподвижники стали проповедовать своеобразное «испанское мессианство», приближающее их к позиции Унамуну.

Такой путь прошел, например, крупный филолог Федерико де Онис. В 1912 г. он произнес на торжественном университетском акте речь «Проблема испанского Университета», в которой возмущался отсталостью Испании по сравнению с Западной Европой. Эта речь вызвала ряд протестов консерваторов, в том числе Асорина. В 1916 г. он переезжает в США, где организует кафедры испанского языка и литературы в разных университетах. В 1920 г. на «Празднике расы» в Нью-Йорке, где собрались представители всего испанского мира, была зачитана его речь «Дон Кихот и Открытие Америки». Как самую важную и определяющую черту испанского характера Онис называет индивидуализм. «Вся испанская реальность освещается и объясняется нашей бессмертной книгой, так как «Дон Кихот» — это библия индивидуализма». Поэтому испанская цивилизация, основанная на уважении к ценности индивидуального человека, абсолютно несовместима с современной цивилизацией, построенной на рациональных и экономических основах, где индивидуум растворяется в массах и количествах. Но эта цивилизация, заключает Онис, уже приближается к своему краху, полностью исчерпав себя. «...Весь мир признает свою ошибку и человечество вступит на дорогу, которая всегда была идеалом Испании»²⁰. Подобные взгляды и сейчас распространены среди испанской интеллигенции. Причем идея испанской исключительности, особого места индивидуума в испанской культуре, не принявшей, якобы, социального и духовного переворота, вызванного европейскими буржуазными революциями и положившего начало формированию в европейских странах «массового общества», — эта идея в сегодняшней Испании, как мы увидим далее, легла в основу столь реакционной, религиозно-мистической концепции, которую, конечно, никак нельзя ставить в вину Ортеге и Гассету и его школе. Некоторые идеи Ортеги были вырваны из общего контекста его системы и развиты в совершенно чуждом этой системе направлении.

²⁰ Antología. Siglo XX, p. 149—151

В 20—30 годы «поколение 1898 г.» продолжает занимать ключевые позиции в духовной жизни Испании. Конечно, в поэзии и в прозе появились новые художественные течения, новые звучные имена. Однако творческая практика этой новой литературы была сосредоточена на поисках новых художественных форм (Рамон Гомес де ла Серна), создании новой поэтической образности (культ метафоры, ассоциативное строение стиха и т. п.). Лишь много позже, на историческом отдалении, стала восприниматься и осознаться скрытая связь между социальным и идейным кризисом в стране и различными формами художественного новаторства 20-х годов. Тогда же это новаторство воспринималось либо как чистый художественный поиск, либо как следствие влияния европейского авангардизма. Писатели же старшего поколения размышляли о судьбах Испании напрямую, слово было для них орудием выражения мысли беспокойной и алкающей философской истины, столь же непререкаемой, как истина религии. Поэтому они охотнее прибегали к публицистическим, эссеистским жанрам. Прямое обращение к читателю, исповедь, проповедь, полемика — это была их стихия. Художественная проза Унамуно или Асорина кажется бедной, какой-то «голой», плоской в сравнении с темпераментностью, гибкостью, индивидуальностью их эссе. Выделяется только Валье-Инклан — ему было чуждо отвлеченное мышление. Даже Антонио Мачадо, чья поэзия запечатлела напряженное движение философской мысли, чувствовал себя скованным в поэтических опосредованиях мысли и в конце 20-х — начале 30-х годов перешел к прямому высказыванию, к философскому монологу, дополняющему и поясняющему стихи. В этих прозаических отрывках Мачадо дважды обращается к образу Дон Кихота, и оба раза в очень важных, можно сказать, кульминационных моментах своих размышлений.

Не будучи философом в академическом смысле слова, Мачадо создал свою систему взглядов на человеческую личность. Пережив в конце 10-х годов глубокий духовный кризис²¹, в стихах и в прозе 20-х — начала 30-х годов он утверждает и поясняет свою систему, которую сам он считал экзистенциалистской. Во многом он перекликается с Унамуно (признание абсолютной невозможности доказать существование Бога и отсюда чисто человеческое, феноменологическое значение религиозного чувства, трагическое ощущение человеком неизбежного исчезновения), но есть одна существеннейшая черта, подчеркнутая именно Мачадо. Ядром понимания личности для Мачадо была (он сам говорил об этом) философия Лейбница. Только «монады» Лейбница для Мачадо — не идеи, а личности, люди.

²¹ Об этом кризисе и последующем духовном пути А. Мачадо говорится подробнее в моей работе в сборнике «Зарубежная литература на переломе. Тридцатые годы XX века» (готовится к печати в изд-ве «Наука»).

Каждая «монада» — это целый, абсолютный мир, живущий своей жизнью перед лицом вселенной, проходящий свой путь вплоть до конца. Но Мачадо не делает вывода о неизбежном и неизлечимом одиночестве личности, подобно многим другим философам-экзистенциалистам. Да, каждая личность замкнута и обособлена, но ей присуще особое чувство — потребность в «другом», в общении, в познании другой монады, в слиянии с другой. Из этой потребности рождаются все человеческие чувства. Для доказательства существования этой потребности Мачадо прибегает к роману Сервантеса. «Можно с уверенностью сказать, что Дон Кихот и Санчо не заняты ничем более важным — по крайней мере, для них самих, — чем их разговоры друг с другом. Нет ничего более надежного для Дон Кихота, чем наивная, любопытная до ненасытности душа его оруженосца. И нет ничего более надежного для Санчо, чем душа его сеньора. Перед нами предстает диалог между двумя монадами, удовлетворяющими и все же жаждущими дополнить себя; творящими и утверждающими свое «я» и вместе с тем стремящимися к недостижимому взаиморастворению»²².

Признание необходимости для личности выйти за пределы себя, понять и принять в себя другого человека, и дало возможность Мачадо преодолеть пессимизм единичного существования, обреченного на полный конец. В цикле стихов о вымышленном поэте и философе Абеле Мартине Мачадо раскрывает переход человеческого сознания от болезненной сосредоточенности на своей индивидуальной трагической судьбе к мысли о судьбах других, от тревоги за то, что встретит человек «по ту сторону» смерти, к тревоге за то, что станет в будущем на этой стороне, в жизни других людей. «От горизонта одного к горизонту всех» — по-своему этот путь проходит Абель Мартин, воплощение личностного сознания в поэзии Мачадо.

В годы гражданской войны Антонио Мачадо не только осудил фашистских мятежников, но и активно участвовал в защите Республики, выступая на митингах, сотрудничая в республиканской прессе. Он продолжал начатый в предвоенные годы дневник (который он публиковал от имени вымышленного философа Хуана де Майрены), но характер записей заметно изменился. Несколько потеснились абстрактные рассуждения о жизни и смерти, а на первый план выдвинулись мысли, рожденные событиями тех дней: о судьбе и социальной роли культуры, о народности испанской литературы, о коммунистической лирике. Мачадо остался противником материалистического понимания истории — он считал, что судьбы народов зависят от духовных стремлений людей, от их способности и готовности отстаивать высокие идеалы. Идеал добра и братства всегда живет в народной душе, его провозглашает искусство в самых чистых своих образцах (об этом Мачадо особенно пылко говорит в статьях «О русской литературе» и «Придет ли из России коммунистическая лирика?»), нужно лишь,

²² A. M a c h a d o. Obras Completas. Madrid, 1940, p. 802—803.

чтобы вся нация прониклась этим идеалом и выступила против тех сил, что его отрицают. В статьях военных лет Мачадо не раз подчеркивал, что в Испании именно простой народ, трудящиеся являются аристократами духа, носителями тонкой и благородной духовной культуры, в то время, как барчуки, «сеньорито», как раз равнодушны ко всем моральным ценностям. В это же время Мачадо публикует такой отрывок из своей записной книжки: «Что ты на это скажешь, Санчо? Какое чародейство устоит против истинной отваги? Чародеи вольны обречь меня на неудачи, но сломить мое упорство и мужество они не властны». Так говорит Дон Кихот в одной из самых оригинальных глав романа, когда оканчивается его поразительное приключение со львами. Ясно, что Дон Кихот, наш Дон Кихот, настоящий антипод прагматика, человека, который по успеху, по удаче судит об истине и добродетели. Вполне возможно, что народ, в котором есть что-то донкихотовское, не всегда будет преуспевающим. Но я никогда не уступаю 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»²³. Этот отрывок, конечно, посвящен освободительной борьбе испанского народа против фашизма. Мачадо видел в гражданской войне первую схватку народов Европы с фашизмом — поэтому республиканская Испания стала для него в тот момент воплощением общечеловеческого идеала самоотверженной борьбы против зла, каким бы сильным это зло ни казалось.

6

Фашистский мятеж и последовавшая за ним гражданская война были не мгновенной реакцией на победу Народного фронта, а результатом длительного процесса сплочения тех сил, что опасались революции и были заинтересованы в сохранении старой Испании. Подготовка шла и военная, и идейная. Складывалась определенная система взглядов, которая не только должна была освятить расправу с революционным движением, но и подготовить умы к превращению Испании в авторитарное, иерархическое государство по образцу средневековой монархии. Франкистская идеология не была выдумана Франко и его генералами. В ее создании участвовали философы, теологи, публицисты, возможно, и не имевшие в виду именно Франко как воплотителя их представлений о будущем Испании.

²³ A. M a c h a d o. Obras Completas, p. 800—801.

Крайняя реакционность, удивительная для Европы XX в. архаичность этой идеологии объясняется остротой революционной ситуации в Испании 20—30-х годов. Надо вспомнить о том, что в испанском революционном движении играли видную роль анархисты, что на улицах Мадрида и особенно Барселоны не замолкали выстрелы анархистских боевиков, что годы буржуазной республики после свержения монархии и до победы Народного фронта (1931—1936) были периодом острейшей, кровавой классовой борьбы (достаточно назвать Астурийское восстание и его подавление), чтобы понять, почему часть интеллигенции, казавшаяся либерально настроенной, в кошмарном страхе перед наступающим «революционным хаосом» еще до того, как этого стала требовать власть, начала восстанавливать самые реакционные традиции испанского прошлого, сводя их в единую политическую и философскую систему, не только антиреволюционную или антисоциалистическую, но и антилиберальную, антидемократическую. Основоположниками фалангистской идеологии стали два ренегата, два философа, переживших в 20—30-е годы, как это называют сейчас в Испании, «обращение». Первым был один из видных членов группы 1898 г. Рамиро де Маэсту. Это и понятно. Именно тогда наиболее проникательные интеллигенты поняли, что Испания неудержимо вкатывается в эпоху потрясений и переворотов. А дальше размежевание закономерно привело одних к признанию необходимости и прогрессивности этих переворотов, а других — к ужасу перед ними. Маэсту принадлежал к этим последним. В 1898—1905 гг. он был одним из самых ярких оппозиционеров, более, чем кто-либо из сверстников, он был недоволен бурбонской монархией. Его статьи были атаками на политические институты, традиционные взгляды, официальные легенды о национальных целях и военной чести Испании. Он был близок к социалистам.

После первой мировой войны и революционных боев в Испании в 1917 г. Маэсту переживает «обращение». «Доносо (Доносо Кортес — испанский философ середины XIX в.) был прав: мы должны обнять Крест или мы рухнем в революционный поток»²⁴. Теперь Маэсту задумывает трилогию: «Защита испанской общности», «Защита Духа» и «Защита монархии». «Таким образом, мои книги будут соответствовать старинному и традиционному испанскому лозунгу: Бог, Родина и Король»²⁵. Маэсту успел закончить первую книгу и начать вторую «защиту» — в первые же месяцы после мятежа он был арестован республиканскими властями в Мадриде и расстрелян как один из тех, кто способствовал возникновению Фаланги (Хосе Антонио Примо де Ривера был горячим сторонником и почитателем Маэсту). Концепция Маэсту была развита другим философом, Мануэлем Гарсиа Моренте. Ученик Ортеги и Гассета, сторонник

²⁴ R. de Maeztu. Don Quijote o el amor. Salamanca, 1964, p. 20.

²⁵ Там же, стр. 18.

либерализации Испании в предвоенные годы, он также пережил глубокий разлом своих убеждений. Во время войны и Республики он было эмигрировал в Аргентину, но вскоре вернулся в Испанию, принял монашеский сан и начал читать в Мадридском университете курс лекций «Идея испанской общности». Именно тогда это введенное Маэсту понятие вошло не только в Академический словарь испанского языка, но и в официальную идеологию режима в качестве «краеугольного камня».

«Испанская общность» (*hispanidad*) — это то особое качество испанского характера, которое обеспечивает единство национальной истории и культуры. Нацию создают не какие-либо естественные признаки (территория, язык, раса), но «внутренняя система абсолютных предпочтений»²⁶. Именно в силу этой идеальной системы ценностей испанцы отвергают всякие идеи социального равенства, республиканского устройства и атеизма, идущие из Европы. Гарсиа Моренте именует гражданскую войну «крестовым экспериментом истории», наподобие Реконкисты, Реформации. Во все эти решающие моменты испанская нация делала выбор между чуждыми ей духовными мирами и традиционным миропониманием. В не очень сложной, но хитроумной системе аргументации Маэсту и Моренте используют традиционную, католическую линию испанской культуры. Они пытаются так или иначе включить, использовать, перетолковать все значительное, что было в культуре прошлого. И самой, пожалуй, драматичной судьбой стала судьба Дон Кихота, попавшего в новый и опасный плен. Совладать с Дон Кихотом не так-то легко — он явно не влезает в уютованную для него клетку. Поэтому к нему подходят и так, и этак. При общей для всех идеологов «испанской общности» посылке — отождествлении рыцарского идеала с религиозно-мистическим — заметны и различия индивидуальных подходов и оценок.

Еще в 1903 г. в разгар подготовки празднования 300-летнего юбилея I тома «Дон Кихота» появилась статья Маэсту «Перед праздником Дон Кихота», в которой автор требовал пересмотра героической концепции романа Сервантеса и к возмущению многих современников назвал «Дон Кихота» декадентской книгой. Он имел в виду, что в романе Сервантеса отразилось наступление долгого периода усталости и декаданса Испании, тянувшегося и по сей день (т. е. до начала нашего века). Продолжая тургеневскую параллель, Маэсту утверждал, что Гамлет своей рефлексией вызывал у английских зрителей XVII в. реакцию — тягу к действию. Дон Кихот же своими безуспешными действиями — сомнения в пользе действия, осторожность. «Вокруг этих двух произведений кристаллизовались души двух народов. Англия завоевала империю, Испания свою потеряла»²⁷. Для того, чтобы вернуть Испании могущество и первенство, человек 1900 г.,

²⁶ M. García Morante. Idea de la Hispanidad. Madrid, 1961, p. 45.

²⁷ R. de Maeztu. Don Quijote o el amor, p. 62.

проблемы». В двучлене Дон Кихот — Санчо воплощены «доктринерство королей и оппортунизм народа». «С одной стороны, король, магнаты, высшее духовенство, аристократия, окружающая трон, высшие сановники королевства и церкви поддерживали идеал священной империи, не отступали от благородной решимости вернуть в мир потерянный и умирающий орден странствующей монархии... Надо было защищать от современного разложения принципы, которые лежали в основе христианской цивилизации... император Карл и его сын Филипп были, каждый по-своему, протагонистами великой эпопеи, светочами и цветом рыцарства, защищающего божий град на земле... С другой стороны, Сервантес видел испанский народ, страдающий, замученный работой и непомерными расходами на рыцарские предприятия, замышляемые его колоссами-монархами, одержимый желанием устроиться среди низменных реальностей жизни»²⁹. Получается, что Сервантес написал роман для того, чтобы убедить рыцарей «града Божьего» в необходимости посчитаться с бедственным положением и низменными желаниями народа и несколько попридержать своих коней. Тут интересна не весьма банальная сама по себе трактовка испанской истории, но проекция на современность. Так и кажется, что эти страницы написаны, чтобы объяснить необходимость для франкистского режима допустить некоторые послабления народу, алчущему хлеба, а не только веры. При полном уважении к идеалам монархии и высшего духовенства автор советует (и ссылается при этом на авторитет Сервантеса) ревнителям этих идеалов некоторую осторожность и умеренность («пруденциализм», как он обозначает идею Сервантеса).

Гарсиа Моренте толкует образ Дон Кихота в более обобщенно-символическом плане, без прямых политических ассоциаций. Суть испанской общности, испанского коллективного стиля жизни можно, по его мнению, схватить только в символе, в фигуре. Такой фигурой, по которой мы можем судить об испанских этических ценностях и жизненных идеалах, будут Дон Кихот, Сид, Эспинола с картины Веласкеса «Взятие Бреды», «Кабальеро с рукой на груди» Эль Греко. «Испанец был, есть и всегда будет христианским рыцарем»³⁰. И далее, перечисляя черты духовного облика христианского рыцаря, Моренте неоднократно ссылается на Дон Кихота (местами позволяя себе самые произвольные допущения вроде того, что «если бы Дон Кихот не умер, то, чтобы вылечиться от безумия, он стал бы монахом»³¹).

Первая и существеннейшая черта испанца состоит в том, что религиозность является доминирующим элементом его духовной структуры. Отсюда выводит Гарсиа Моренте все остальные черты: культ чести, отношение

²⁹ L. E. Palacios. *Don Quijote y la vida es sueño*. Madrid, 1960, p. 23—24.

³⁰ M. García Morente. *Idea de la Hispanidad*, p. 57.

³¹ Там же, стр. 88.

только смерть души». По сравнению с этим нравственные идеалы, выдвинутые Возрождением, считает Мартинес Валь, кажутся обеднением, духовным регрессом человечества. Сервантес же, несмотря на внешнюю ренессансность своего романа, несмотря на то, что его стиль вобрал все ренессансные стилевые потоки, по сути — то есть по содержанию нравственного идеала — этому регрессу не поддавался. Он сохранил «средневековый дух, наполовину военный, наполовину религиозный. Содержание его романа традиционно — это рыцарский и средневековый роман; форма же принадлежит его времени»³⁴.

Важнейшее место в ходе рассуждения Мартинеса Валя занимает финал романа — смерть Алонсо Кихано. Это и апофеоз героя, и главный урок, преподанный нам Сервантесом, и главное доказательство религиозности того идеала, которому служил Дон Кихот. Критик обрушивается на все романтические трактовки образа Дон Кихота, ибо в них «забыт решающий и мудрый урок христианской смерти». Мартинес Валь вообще, видимо, считает, что роман написан прежде всего ради финального эпизода, и если в нашем сознании Дон Кихот каждый день снова и снова отправляется в путь в поисках идеальной красоты и справедливости, то все же самое важное, что он каждый день умирает и учит нас умирать.

В том же плане толкует критик безумие Дон Кихота. «Дон Кихот был одержим рыцарством, а субстрат рыцарства — христианство. Разве не называют люди сумасшедшими рыцарей бога, героически отдающих себя делам милосердия? Они одержимы добром. Вот таким же одержимым был Дон Кихот»³⁵.

Законченность концепции Мартинеса Валя придает небольшая статья «Похвала Санчо Пансе», опубликованная в том же сборнике его работ. Статья написана как возражение тем, кто считает Санчо материалистом, приверженным земным благам, противоположностью высокому идеализму его хозяина. Нет, заявляет Мартинес Валь, Санчо — сам рыцарь, он идальго, пусть и в своем роде, у него свое и весьма высокое чувство чести, которое соединяет душу с богом. Он верный вассал, причем он верен не только Дон Кихоту, но и королю. Наконец, лучшее из его качеств — его чистая религиозность. И Мартинес Валь заканчивает краткой «сводкой» добродетелей Санчо Пансы: «Таков Санчо: простой и честный человек, верный слуга, нежный отец, преданный вассал, скромный в речи, честный в делах и здоровый в мыслях, гораздо больше заботящийся о своей душе, чем о теле... религиозное и христианское сознание»³⁶. Прямо-таки церковно-приходская характеристика или же справка о благонадежности...

³⁴ J. M. Martínez Val. Defensa del Quijote. Ciudad Real, 1957, стр. 74.

³⁵ Там же, стр. 87.

³⁶ Там же, стр. 98.

Во многих пунктах с трактовкой Мартинеса Валья совпадает концепция другого современного критика Фернандеса Фигероа. Он также считает, что Сервантес был прежде всего «великим христианином», а Дон Кихот стал «посланником Бога в наших умах». «Там, где вольнодумные и материалистические (что почти одно и то же) умы говорят: «Осторожно, не рискуйте, опасность», — Дон Кихот призывает нас: «Смелее, вперед, там Дульсинея». А Дульсинея — это идеал, не существующий на земле, но существующий «по ту сторону», это «то», ради чего стоит приносить жертвы, терпеть удары и развязывать войны...»³⁷

Дальше Фернандес Фигероа пытается доказать, что Дон Кихот был создан, чтобы показать, что «жизнь не стоит труда, чтобы ею жить, если не жить постоянно служа чему-то более высокому, чем низменные потребности человека. Дон Кихот говорит нам своей жизнью: живите душой, а не телом, умерщвляйте в себе все то, что не дух»³⁸.

Как и Мартинес Валь, Фернандес Фигероа считает смерть Дон Кихота решающим доказательством, объяснением всего предыдущего повествования. Именно смерть подтверждает, что Дон Кихот стремился к богу, искал бога в своих подвигах.

Однако Фернандес Фигероа чувствует некоторую натянутость своей трактовки, чувствует, что в отношении Сервантеса к его герою есть нечто иное, не вмещающееся в рамки воспеания и канонизации. Так возникает идея «вины Дон Кихота». Дон Кихот стремится к богу, но действуя под влиянием благородного импульса, он доходит до того, что пытается заместить бога на земле, осуществлять полную и окончательную справедливость. А если человек думает, что знает, как поступил бы бог в данных обстоятельствах, он впадает в демонизм. Абсолютный идеал не может быть осуществлен на земле, так как он принадлежит богу и осуществляется лишь в суде божьем. Вина Дон Кихота — демонизм, поэтому он и представлен безумцем. Сервантес хотел представить драму демонизма, драму сверхчеловека. Спасает Дон Кихота его смерть, это и есть искупление вины. «Вот здесь Сервантес дает почувствовать меру своей глубочайшей веры и вручает себя богу без всяких условий»³⁹.

Книги Мартинеса Валья и Фернандеса Фигероа могут быть выделены как очень показательные по своей недвусмысленной тенденциозности примеры толкования образа Дон Кихота официальной критикой во франкистской Испании. Под словом «официальной» мы имеем в виду не принадлежность критиков к официальным кругам (хотя Мартинес Валь занимает и официальный пост), но то обстоятельство, что эти критики разделяют взгляды, принятые правящим режимом в качестве официально пропагандируемой и поощряемой идеологической системы. Можно сослаться на

³⁷ J. Fernandez Figueroa. Tres ensayos quijotescos. Madrid, 1957, p. 31—32.

³⁸ Там же, стр. 35—36.

³⁹ Там же, стр. 47—49.

мнение видного деятеля франкистского государства, одного из руководителей католических организаций «Опус деи» и «Аксьон католика» и крупного философа-неотомиста Рафаэля Кальво Серера. В книге «Политика интеграции», посвященной проблеме интеграции церкви и государства в современной Испании, Серер выдвигает в качестве основополагающей для испанца теорию двух традиций в испанской культуре. Одна — великая, католическая, религиозная, подлинно испанская в духе «испанской общности». К ней принадлежат почти все классики и прежде всего Сервантес и поэты-мистики. Другая традиция — «маленькая», пришедшая извне, из Европы, начавшая развиваться в Испании лишь с 1810 г. (т. е. с первой буржуазной революции), либеральная, антиклерикальная. В литературе ее выражают такие писатели XX в., как Унамуно, Лорка, Ортега и Гассет, Америко Кастро, Рамон Менендес Пидаль⁴⁰. Вот эта, принятая официальными и высшими церковными кругами концепция двух традиций испанской культуры лежит в основе многочисленных современных трактовок Дон Кихота. Можно выделить некоторые общие черты у всех этих трактовок, различающихся в частных оценках и логических ходах.

Первое и самое существенное — отождествление рыцарского идеала Дон Кихота с религиозным и государственным идеалом XVI в. Дон Кихот идентифицируется с Филиппом II, Игнасио Лойолой, св. Тересой, Кортесом, португальским королем Себастьяном, т. е. с любимыми героями католического мира. Особенно распространено сопоставление с Лойолой (благодаря уже установившейся традиции и некоторым «сюжетным» совпадениям «Кихота» и биографии Лойолы). Но в отличие от сопоставления, проведенного Унамуно, нынешние критики имеют в виду не столько психологическое сходство, сколько самую суть — веру в мистический идеал, являющийся высшей ценностью духа, но недостижимый на земле. Иногда эти сопоставления безоговорочны (Фернандес Фигероа), иногда же отмечается некоторая слабость Дон Кихота по сравнению с основателем иезуитского ордена. Так, Сантиаго Монтеро Диас утверждает, что Дон Кихота и Лойолу объединяет сочетание мистического идеала и логической систематичности и последовательности мышления внутри этого идеала. У обоих логика служит мистике. Но в отличие от Дон Кихота Лойола знает не только идеал и самого себя, но знает мир. «Св. Игнасио не бежит от реальности, как наш идадьго. Он идет ей навстречу со сказочной волей к господству и в то же время с разумной и уравновешенной техникой господства. Так, эти два человека, близкие по вере в идеал и напряженности внутренней жизни, существенно различаются в проекции своего «я», в действии»⁴¹. Монтеро Диас как будто не замечает, что «мистический идеал» и «уравновешенная техника господства над реальностью» противоположны друг другу, и из их сопоставления напрашивается вывод о глу-

⁴⁰ R. Calvo Serer. Política de integración. Madrid, 1955, p. 57.

⁴¹ S. Montero Díaz. Cervantes, compañero eterno. Madrid, 1957, p. 142—143.

боком и принципиальном различий донкихотовского идеала и целей, которые ставил перед собой Лойола.

Другая характерная черта разбираемых нами трактовок — отношение к последней главе романа. Финал превращают в какой-то «хэппи энд», гармонично и умиротворяюще завершающий жизненный путь героя в полном согласии с внутренней сущностью этого пути. Естественно, что трагедия исчезает, роман Сервантеса предстает либо как одностороннее прославление Дон Кихота, либо как назидательное повествование о победе подлинно христианского духа над крайностями субъективизма и излишней, доводящей до гордыни, ревностностью.

Важно также то, что Санчо при этом подходе часто вообще выводится на периферию романа, во второстепенные персонажи. В других случаях ему расточаются хвалы как продолжателю кихотовской борьбы за идеал, как воскресшему в новом обличье Дон Кихоту, как «обращенному» язычнику, который уверовал, видя перед собой пример самоотверженного служения. Один интерпретатор заявил даже, что если бы Сервантес дождался смерти Санчо, то, безусловно, описал бы нам столь же праведную и христианскую кончину, как смерть Дон Кихота. Критики нарушают диалектику взаимной необходимости двух героев, на которой держится художественная мысль романа. Совершенно пропадает трагикомическое в образе Дон Кихота. Можно подумать, что смех вовсе чужд Сервантесу, что ему присуща лишь серьезная восторженность. Сервантес будто отождествляется с Эль Греко, в его рисунке выделяют лишь вертикальные линии, лишь знаменитый эль-грековский ореол вокруг головы героя, символизирующий эманацию его духа.

Хотя Дон Кихот обычно в этих интерпретациях рассматривается вне литературного целого романа, все же ему отводится определенное место в литературной традиции Испании. Устанавливается система притяжений и отталкиваний, которая призвана подтвердить теорию о религиозно-мистическом, активно католическом характере «большой» испанской литературы. Еще Маэсту положил начало сближению Дон Кихота и испанских лириков (Манрике, поэтов-мистиков, Кеведо, Кальдерона). При вступлении в Академию он произнес речь на тему «Быстротекущность жизни в нашей лирической поэзии». Центральная тема испанской лирики — краткость жизни и нивелирующий, уравнивающий всех серп смерти. В решении этой темы, утверждает он, испанская поэзия противопоставляет античному и европейскому гедонистическому духу: «*carpe diem*», «наслаждайся, пока живешь» и т. п. Для испанца главное — это спасение, возвышение души, достижение духовного идеала.

В изображении сторонников «испанской общности» «Дон Кихот» якобы полярно противоположен другому классическому явлению испанской литературы — плутовскому роману. Резко недоброжелательное отношение к плутовскому роману, которое недавно высказывалось в испанской печати, вызвало неодобрение интеллигенции. Со статьями «В защиту плутов-

ского романа» неоднократно выступал Хуан Гойтисоло. Писатель цитирует критические статьи в испанских газетах. Так, некий Хосе Мигель Наверос в статье под названием «Пикареска — дурной пример нации» пишет: «Невозможно чувствовать склонность к искусству такого сорта, которое столько навредило и теперь еще вредит испанскому обществу в его самых сокровенных душевных глубинах. В пикаро нет и примеси идеализма. Не ясно ли, что путешествие по миру плутовского романа никуда не приведет? Более того, оно разбивает на тысячи осколков донкихотовский образ испанца и даже смысл нашей мистики». Другой журналист, Рафаэль Мансано, называет плутовской роман «антикихотом» и обвиняет его в том, что он «угрожает самой субстанции героического, ибо хочет заменить борьбу за идеал простым существованием на самых посредственных началах»⁴². Гойтисоло делает вывод, что современная испанская критика пользуется двумя рядами «ключевых слов»: с одной стороны — «кихотизм», «героизм», «отвага», с другой стороны — «вульгарность», «реализм», «непосредственность». Гойтисоло доказывает важность плутовского романа для сегодняшней испанской литературы, важность объективного и жестокого изображения социальной жизни (того, что всего ближе молодому испанскому роману). В задачи Гойтисоло не входит «реабилитация» Дон Кихота, освобождение образа от односторонней, насильственной трактовки, превратившей его в символ верности религиозно-мистической идее. К сожалению, Гойтисоло отстранил от интересов и забот сегодняшней молодой интеллигенции этот первый ряд «ключевых слов», подмеченных им во фразеологии официальной публицистики. А ведь необходимо показать, что художественное содержание сервантесовского образа не только не равно, но противоположно идейному комплексу, который приписывается ему апологетами испанского «традиционного» государства.

Конечно, лишь небольшая часть испанской интеллигенции принадлежит к числу сторонников этой так называемой традиционной идеологии и идем «испанской общности». Выделяется довольно многочисленная и влиятельная группа «умеренных» (или «либералов», как их часто называет писательская молодежь, настроенная резко оппозиционно по отношению к режиму). Это в большинстве своем люди из университетских кругов, прямые или «духовные» ученики Ортеги и Гассета. Окончивший свою жизнь в изоляции от широкой общественной среды, окруженный молчаливым неодобрением властей, Ортега собрал вокруг своих лекционных курсов молодежь, которая в те годы (Ортега умер в 1955 г.) была явно не удовлетворена философией неотомизма и фалангистской пропагандой. Ортегианский экзистенциализм, учение о двух рядах связей человека с миром: собственно человеческих (любовь, материнство и т. п.) и общественных, внеположных человеческой природе, чуждых человеку и навязываемых

⁴² J. Goytisolo. Problemas de novela. Barcelona, 1959, p. 89—90.

ему, — все это противостояло (хотя бы пассивно) иступленным призывам ко всеобщему восхождению к высотам религиозного идеала. Сейчас профессора, критики, философы и литературоведы, развивающие экзистенциалистские идеи, занимают видное положение в интеллектуальном мире и появляются на страницах печатных изданий. Однако то, что в 1952—1955 годах носило явно оппозиционный и потому прогрессивный характер и способствовало раскрепощению умов молодежи, сейчас заметно истерлось. Если раньше условная «феноменологическая» терминология, которую выработали экзистенциалисты и которую они использовали для исследования этических проблем современного человека, казалась единственным возможным в испанских условиях способом высказывать мысли, противоречащие господствующим взглядам, то теперь такой метод обнаруживает свою схоластичную умозрительность перед лицом времени, требующего конкретного анализа конкретных общественных проблем.

Вернемся к образу Дон Кихота — он и здесь поможет обнаружить скрытое окостенение философской системы. Один из вождей испанского экзистенциализма Хулиан Мариас написал предисловие к книге Ромеро Флореса «Биография Санчо Пансы». В этом предисловии сконцентрировано экзистенциалистское толкование образа Дон Кихота: все основные положения и понятия экзистенциалистской системы предстают в облачении сервантесовского сюжета. Вот, например: «Возможно, ни один другой пример не раскрывает так ясно значение ортегианского тезиса: «я — это я плюс мои обстоятельства». «Я» Дон Кихота включает его обстоятельство, его ирреальный, неразумный мир, в котором возможно рыцарство. Принимая Дон Кихота, Санчо принимает вместе с ним его обстоятельства, вхождению в которые он сопротивляется. Напротив, те, кто полностью отвергают кихотовские обстоятельства, теряют и Дон Кихота, остаются чужими ему, не осознают, что он собой представляет. ... В то время, как обстоятельства Дон Кихота полностью чужды священнику, цирюльнику или герцогам, с Санчо происходит другое: у Дон Кихота и его оруженосца обстоятельства различны — потому что один безумен, а другой в здравом уме, — но они коммуниканты; иначе говоря, они соживут в точном смысле, а не только сосуществуют в общем физическом пространстве»⁴³.

Более основательно анализирует роман Луис Росалес в двухтомном труде «Сервантес и свобода». Знаменательно само выделение проблемы свободы личности в книге ученого, живущего во франкистской Испании. У Росалеса сказались характерные черты экзистенциалистского философствования: смелость в постановке острых вопросов, связанных с позицией и поведением человека в современном мире, — и, с другой стороны, вне-

⁴³ J. Marias. Prefacio en H. Romero Flores. «Biografia de Sancho Panza». Barcelona, 1956, p. 3—5.

историческая, внесоциальная абстрактность этических решений, заданность терминов и понятий.

Росалес сопоставляет Сервантеса и экзистенциалистскую философию (а в одном месте и прямо — Сервантеса и Сартра), поскольку и там и тут исследуется основной для человека нового времени вопрос — о его свободе, о возможности для него действовать свободно. «Сервантес, как и мы, жил в кризисную эпоху... Тема нашей книги — кризис свободы — была центром сервантесовского мира и она же составляет драму нашего времени... Так же, как во времена Сервантеса, мир ощущает сегодня разрыв с духом общины...»⁴⁴

Разбирая подробным образом поведение Дон Кихота, Росалес усматривает в нем экзистенциалистского героя, в общем не отличимого от Ореста в драме Сартра или Сизифа в эссе Камю, — воплощенный философский тезис. Целью и побудительным мотивом действий Дон Кихота является, по мнению Росалеса, осознание им своей свободы и желание утвердить свою концепцию свободы. Рассуждения Росалеса направлены против всякого детерминизма и, конечно, против марксистского понимания свободы. Действия Дон Кихота не свидетельствуют ни о каком познании, кроме познания своей возможности быть свободным и именно поэтому он способен стать подлинно свободным. Далее весь ход действия романа подчиняется экзистенциалистской схеме: рыцарь Печального Образа — это жизненный проект идеального Алонсо Киханы, который тот и реализует, утверждая тем самым свободу самоосуществления личности...

Общий итог анализа образа в книге Росалеса совпадает с тем уроком героизма, восстающего против мирового абсурда, который вкладывают в истории своих условных героев писатели-экзистенциалисты: «Жить — это значит терпеть поражение. Сервантес объясняет нам, что поражение присуще самому существованию (экзистенции) человека. Если мы идем навстречу опасности, мы терпим героическое поражение. Если мы живем, уклоняясь от риска, мы терпим полное поражение. Нет иного выбора. Надо осмелиться жить. Надо осмелиться быть человеком. Надо осмелиться потерпеть поражение»⁴⁵.

Для времени, когда вышла книга Луиса Росалеса (1960), выводы такого рода стали отчасти повторением пройденных западной интеллигенцией уроков. Когда-то живая и сыгравшая значительную роль в интеллектуальном развитии Запада философская система на наших глазах превращается в схоластику, в шифр условных обозначений.

Тем не менее даже в этом виде экзистенциалистская трактовка Дон Кихота вызывает возражения со стороны правокатолических кругов. Им она представляется угрозою идее «религиозного кихотизма». Член Академии моральных и политических наук Анхель Гонсалес Альварес

⁴⁴ L. Rosales. Cervantes y la libertad, t. I, Madrid, 1960, p. 2.

⁴⁵ L. Rosales. Cervantes y la libertad, t. II, Madrid, 1960, p. 349.

в речи, произнесенной в Институте Испании в 1961 г., не называя прямо Мариаса, Росалеса и других экзистенциалистов, по существу обрушивается на них, воспроизводя дословно их терминологию и отвергая их утверждения. «Героя делают обстоятельства, но воля шагнуть через них, победить их, преодолеть их. Обстоятельства не являются ни жизненным ингредиентом «я», ни конституирующим элементом человеческого существования. Герой, человек не является тем, что он есть благодаря обстоятельствам, но вопреки им... И какой же великий урок ты, Дон Кихот, даешь нам сегодня, когда от имени философии заявляют, что человек рождается для того, чтобы умереть, как если бы сказать, что он рождается, чтобы быть Санчо, что человек — это существо, приходящее из «ничто»... Нет, только теряя жизнь, мы обретаем подлинную Жизнь»⁴⁶. Программа этого академика, очевидно, не выходит за пределы знаменитой строки из стихотворения, приписываемого св. Тересе: «Умираю, потому что не умираю» (Muero roque por no muero). Вполне согласуется с этим презрением к земной жизни, рассматриваемой лишь как подступ к подлинной жизни в лоне бога, и уничижительное отношение к Санчо. Речь Гонсалеса Альвареса называется «Сущность Дон Кихота». «Метафизическая сущность его есть героизм» — такова отправная точка рассуждений оратора. Разобрав некоторые черты характера Кихота, Гонсалес Альварес подводит итог: «Пять сущностных качеств открываются в этом воплощении героизма, каким является Дон Кихот; но пять также сущностных атрибутов Бога, каким он представляется человеку. Что это? Тайна числа пять? Сегодня мы еще не можем разрешить эту проблему»⁴⁷.

Гонсалес Альварес, как и многие другие современные испанские интерпретаторы образа Дон Кихота, говорит о героизме. Нужно очень внимательно и дифференцированно отнестись к постановке проблемы героического у Сервантеса. Понятие «героический энтузиазм» может наполняться не только привычно подразумеваемым у нас ренессансным смыслом. Сейчас, когда эпитет «героический» буквально затрепан франкистскими публицистами, невозможно ограничиваться просто выдвижением понятий «героический характер», «героический энтузиазм» в применении к Дон Кихоту. Необходим анализ и разграничение (ведь есть еще экзистенциалистское понимание героизма и героической личности).

Итак, в современной Испании насаждается и всячески поощряется определенное представление о духовной культуре нации, об ее идеалах. Это представление является частью — и весьма важной — общей концепции испанского национального уклада, на которую опирается франкистское государство. И надо признать, что создатели и распространители этой концепции сумели извратить и использовать в своих целях образ Дон Кихота. Конечно, сейчас, в самые последние годы, истерическая проповедь мисти-

⁴⁶ A. Gonzalez Alvarez. La Esencia de Don Quijote. Madrid, 1961, p. 21—22.

⁴⁷ Там же, p. 22.

цизма несколько утихла в связи с кризисом фаланги, некоторыми изменениями в тактике франкистского режима и выступлениями церковной оппозиции. Вернее сказать, эта проповедь приняла иные формы (характерным примером является упоминавшаяся уже книга Висенте Марреро об Унамуну). Но решительного пересмотра идеологической системы пока не произошло. Концепция «испанской общности» по-прежнему считается основополагающей идеей национального мировоззрения. Однако нарастающий протест против этих представлений проявляется в скрытой, осторожной, а иногда неожиданно метафорической форме. В задачу данной статьи не входит анализ современных вариантов темы «донкихотства» в испанском искусстве. А именно тут была сделана интереснейшая и очень последовательная попытка переоценить «донкихотовский героизм», тот его смысл, какой придает ему официальная пропаганда. Мы имеем в виду замечательный фильм Луиса Бунюэля «Виридиана». Но это произведение требует специального разбора.

Что же касается непосредственно интерпретации образа Дон Кихота, то тенденциозным и односторонним трактовкам противостоят серьезные и подлинно научные работы больших ученых Испании. Америко Кастро (работающий сейчас в США) в книге «К Сервантесу» прямо говорит, что он не согласен с установлением связи между Дон Кихотом и мистицизмом, так как «религиозное не является органической частью Дон Кихота»⁴⁸. Весь его анализ индивидуализации в «Дон Кихоте» по сути своей далек от религиозно-мистического понимания личности.

Особое значение для испанской интеллигенции имеет позиция крупнейшего испанского ученого Рамона Менендеса Пидалья. В дни празднования сервантесовского юбилея в 1947 г. Пидаль произнес речь «Сервантес и рыцарский идеал». Надо учесть, что то был 1947 г., когда франкистское государство и фалангистская идеология еще не переживали своего сегодняшнего кризиса. Пидаль воздержался от каких бы то ни было споров с соотечественниками, ограничиваясь разбором зарубежных интерпретаций образа. Пидаль нигде не поддается столь широко распространившемуся обычаю трактовать образ Дон Кихота «символически», отказывается от всяких сопоставлений его характера с реальными фигурами, вроде Филиппа II или Лойолы. Ученый всегда остается на строго исторической почве. Он показывает, какими нитями связан Дон Кихот с героями национального эпоса и народных романсов, показывает, как Сервантес использует те же способы создания комического эффекта, что и народные анекдоты и рассказы. Таким образом, рыцарский идеал Дон Кихота в освещении Менендеса Пидалья вырастает из огромной, богатой народной культуры, а не из религиозно-мистической традиции. «Непобедимый энтузиазм побежденного рыцаря служит нам благородным и серьезным

⁴⁸ A. Castro. *Hacia Cervantes*. Madrid, 1960, p. 256.

примером, призывом проявлять героическое упорство ради самых трудных идеалов — единственных, которые достойны быть названы подлинно человеческими идеалами и которые сегодня еще недостижимы, но станут доступны в лучшем будущем»⁴⁹, — так заканчивает Менендес Пидаль свой доклад. Он говорит о подлинно человеческих идеалах и о том, что они станут доступны в будущем, т. е. принадлежат этому миру и осуществимы в человеческом обществе, а не в потусторонней жизни. Эта формулировка, несмотря на кажущуюся абстрактность, способствует совершенно иной постановке проблемы героического энтузиазма у Сервантеса, нежели та, которая свойственна официозным критическим и публицистическим работам.

⁴⁹ Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения, стр. 643—644.

С. Г. Б о ч а р о в

О КОМПОЗИЦИИ «ДОН КИХОТА»

Обозревая в настоящей статье композицию «Дон Кихота», мы этим самым будем рассматривать строение мысли книги Сервантеса. Смысл «Дон Кихота», который был столько раз предметом истолкований, отрывавшихся часто от самого романа и «продолжавших» его в том направлении, в какое была устремлена собственная мысль истолкователя, — этот смысл нам дан в материальном «теле» романа; самая полнота и огромность смысла («энциклопедичность» романа Сервантеса) выражена в обширности и как бы парадоксальности внутреннего плана романа, которая будет поражать читателей следующих веков, и среди них таких романистов, как Флобер и Томас Манн, которые будут удивляться емкости этой книги; «дух» знаменитого романа заключен в определенную «форму».

Известно, как далеко ушел «Дон Кихот» от цели, объявленной первоначально в прологе, — осмеяния рыцарских романов. По этому случаю Томас Манн глубоко заметил, «что, как общее правило, великие произведения вырастали из скромных замыслов»¹. Понимать ли это, однако, так, что скромный замысел утратил значение и превратился во что-то второстепенное, или же он из скромного разрастался и повышался в значении, так что великая книга получилась из собственной эволюции этого замысла? Рыцарские романы породили сознание героя романа и перешли, трансформировались в «роман сознания» Дон Кихота; таким образом, они превратились из внешней темы, простого объекта сатиры в «интегральную часть»² самой художественной действительности книги Сервантеса.

¹ Томас Манн. Путешествие по морю с «Дон Кихотом». — Собр. соч., т. 10. М., 1961, стр. 221.

² См.: Américo Castro. Incarnation in «Don Quixote». — Cervantes across the centuries. N. Y., 1947, p. 139.

Ибо заметим прежде всего, что идеальный рыцарский роман у Сервантеса представлен самим Дон Кихотом, точнее — его сознанием. Дон Кихот не только лишь читался романами, но в своем сознании он в романе *живет*. Он совершает роман, как жизнь, и он живет, как в романе. Его сознание — целостный *образ мира*, в котором присутствуют все действительные предметы, но только Альдонса присутствует как Дульсинея, а мельницы как великаны. С этими фантомами сопоставлены те же предметы в их эмпирическом виде, и роман Сервантеса представляет собой такое сопоставление. Практический мир и мир сознания Дон Кихота тождественны по материалу, но каждой вещи соответствует ее фантастический образ в романе сознания Дон Кихота. Каков же мир романа Сервантеса, его реальность и его истина? Они не совпадают с изображенным практическим миром Альдонсы и ветряных мельниц. Для изображенных рассудительных персонажей, обладающих «чувством реальности», это — их мир и их истина, но Сервантес не равен им, его мир, его истина более сложные. Мир романа Сервантеса объединяет изображенный «реальный» мир, эмпирический, и мир сознания Дон Кихота, этот роман сознания. Роман Сервантеса — сопоставление этих реальностей и по отношению к каждой из них он есть реальность другого порядка.

Л. Е. Пинский, исследуя ситуацию «Дон Кихота», подчеркнул, что в ней не участвует рыцарство как таковое, уже исчезнувший ко времени Сервантеса институт. В источнике ситуации «Дон Кихота» — «увлечение рыцарскими романами», т. е. рыцарством, живущим второй, посмертной жизнью в сознании потомства как идеализированный образец, как понятие...» В книге Сервантеса совершается «спор о реальности идеальных героев»³.

Итак, в начале коллизии «Дон Кихота» — роман, вторичное, идеальное бытие, образ мира в сознании, который сталкивается буквально в каждом предмете с другим, несовместимым с ним образом мира. Именно не только рыцарские романы, которыми наполнено сознание Дон Кихота, но само по себе сознание это есть своего рода роман⁴. Хотя он неукоснительно следует ритуалу рыцарских историй и стремится воспроизвести их точь-в-точь, действительное содержание романа сознания Дон Кихота на-

³ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961, стр. 330—331.

⁴ Как заметил Менендес Пидаль, лишь однажды, и именно в самом первом своем приключении (5 и 7-я главы первого тома) Дон Кихот воображает себя определенным персонажем, Балдуином из романса о маркизе Мантуанском. Менендес Пидаль считает, что эта форма безумия, свойственная Дон Кихоту только в этом эпизоде в самом начале книги, наносила «урон индивидуальности хитроумного идальго. Сервантес сошел с этого пути», и в дальнейшем «Дон Кихот будет всегда не каким-либо другим персонажем, а лишь самим собой» (Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1961, стр. 599, 634). Дон Кихот не повторяет какой-либо знаменитый роман в качестве его «персонажа», но как автор творит в своем сознании рыцарский роман из живого нового материала современной действительности.

много перерастает проблему рыцарского романа. Как ни странно, но собственно рыцарская материя в сознании Дон Кихота не самое главное, это его материал и внешние формы, в которые облечен его образ мира. Но главное и существенное — структура этого образа мира, структура сознания Дон Кихота. Все эти приключения и поиски их в прозаической жизни только смешны; однако серьезней само отношение Дон Кихота к рыцарским сказкам-романам как самой доподлинной жизни и его решимость осуществить их как жизнь.

Это и отличает его решающим образом от прочих читателей и даже почитателей романов, действующих у Сервантеса, таких, как невежественный трактирщик, с одной стороны, и просвещенные священник и каноник, с другой⁵. Трактирщик — любитель этого чтения, просвещенные люди построены очень критически, однако они отличаются иные «хорошо написанные» романы, и у них есть рецепты, «как следует писать хорошие рыцарские романы», какие бы доставляли «приятное развлечение». На вопрос, почему же король разрешает печатать и издавать эти сказки и выдумки, отвечает священник, что «предполагается, — да оно так и есть на самом деле, — что не найдется такого невежды, который принял бы эти истории за правду» (I, 32)⁶. Именно так и трактирщик и священник, каждый по-своему, хорошо сознают различие между романом и жизнью; Дон Кихот не знает его, он не читатель как прочие. Спор его с современностью — «спор о реальности идеальных героев», далеко ушедший за рамки рыцарского романа: спор о реальности идеала. Дон Кихот расходится с современностью в понимании того, как связаны, как соотносятся идея и вещь, слово и предмет, субъект и объект, сознание и бытие, абсолютное и относительное, сущность и явление, роман и действительность. Для Дон Кихота не существует распада на эти два ряда, нет самого отношения, а есть непосредственная, тождественная, нерасщепленная, безотносительная реальность. Безумие Дон Кихота — в несовместимости структуры его образа мира со структурой мира вокруг него.

Например, Дон Кихот не потому влюблен в свою даму, что он влюбился в нее, но потому, что быть влюбленным «свойственно и присуще» странствующему рыцарю и не влюбленный рыцарь — «это вещь невозможная» (I, 13). В любой подробности прямо налична чистая сущность, и сам Дон Кихот — «зерцало и квинтэссенция» странствующего рыцарства, или «сливки» его, на языке Санчо. Но и каждая вещь для героя — зеркало и квинтэссенция. Так он настаивает, что Амадис Галльский «был не одним из совершенных рыцарей, а единственным, первым и несравненным

⁵ Все эти «читатели» — «бакалавры, цирюльники, герцоги и каноники» — все те, против которых Унамуно в своей знаменитой книге зовет начать крестовый поход за отвоевание «гребницы Дон Кихота» (Miguel de Unamuno. La vie de Don Quichotte et de Sancho Pança. Paris, 1959, p. 1—13).

⁶ Перев. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова.



Two illustrations from DON KICHOTE DE LA MANTZSCHA (Frankfurt, 1648), the first German translation and the first edition in any language to include plates.

НЕМЕЦКИЙ МАСТЕР XVII В
ИЛЛЮСТРАЦИИ К VIII И XVI ГЛАВАМ ПЕРВОЙ ЧАСТИ „ДОН КИХОТА“.
Гравюра на меди, Франкфурт-на-Майне, 1648.

из всех рыцарей, существовавших на свете в его время» (I, 25). Дон Кихотом не признан множественный, разнообразный мир единичных явлений, относящихся к сущностям сложно и нетождественно. У него единичное совпадает с целым, отдельное со всеобщим: такова структура эпического сознания. Интересно, что Дон Кихот не раз высказывается против сравнений, например, красоты одной знатной дамы с другой: Дульсинея Тобосская несравненна, но Дон Кихот объективен и справедлив и не хочет, чтобы из этого произошел ущерб для дам других знаменитых рыцарей, любая из них несравненна тоже, а «всякие сравнения неприятны... несравненная Дульсинея Тобосская — сама по себе, а сеньора донья Белерма — тоже сама по себе была, сама по себе и останется...» (II, 23). Сравнение необходимо в мире явлений, связей и отношений, и сравнение становится методом познания этого мира, его закона и истины. Но Дон Кихот не знает феноменального мира, он прямо имеет дело с поуменами вещей; он не знает сравнительных степеней, но лишь превосходные степени: каждая дама самая лучшая и поэтому каждая сама по себе. Неужели не видит он, что этот предмет не то, за что он его принимает, — спрашивает его Санчо Панса; Дон Кихот отвечает: «я ясно вижу истину» (I, 8). Он именно *видит* идеальные образцы, вместо отдельного и случайного — целое и всеобщее, когда он видит замки на месте постоянных дворов.

В конце первого тома Дон Кихот беседует с просвещенным каноником все о том же — о рыцарских романах — и перечисляет в одном ряду вымышленных героев и исторических деятелей. Его собеседник поражен тем, как он «путает ложь и правду», поэзию и историю. В ответ Дон Кихоту каноник принимается разделять и устанавливать правильное соотношение рядов: некоторые из примеров Дон Кихота достоверны, другие — нет, существование Сида не вызывает сомнений, но что он совершил все подвиги, о которых рассказывают, — в этом можно усомниться. Интеллигентный каноник отделяет реальную основу от вымысла, историю от эпического сознания⁷. Такова критическая мысль нового времени, решающая гносеоло-

⁷ Унамуну, комментируя этот эпизод, недоброжелательно заметил о канонике, что он из тех людей, «критически мыслящих», «которые употребляют критику как сито» (указ. соч., стр. 174). Унамуну, неистовый «кихотист» — противник критически-гносеологического отношения к бытию; комментируя книгу Сервантеса, он просто игнорирует в ней «литературную» проблематику, пропускает соответствующие эпизоды, например, такие, как чистка библиотеки Дон Кихота или его речь об оружии и науках. Вот как мотивирует Унамуну эти пропуски: «Все это литературная критика, что не имеет для нас сейчас большого значения. Речь идет о книгах, а не о жизни. Мы пройдем мимо» (там же, стр. 48). То, что в самой «жизни» романа Сервантеса ее внутренней проблемой является отношение воображения и реального существования, сознания и бытия, поэзии и действительности, гносеологическая проблема, то, что критическое сознание есть «одна сторона» романа Сервантеса и одна из двух его составляющих точек зрения (другая столь же значимая точка зрения — «некритическое», «онтологическое» сознание Дон Кихота), — это для Унамуну «не имеет большого значения».

гическую проблему об отношении сознания к бытию, поэзии к действительности, об истинности познания. Но для Дон Кихота — и это главное в нем — не существует гносеологической проблемы. Нет отношения сознания к действительности, субъекта и объекта, романа и истории — ибо нет такого деления. У Дон Кихота нет критического сознания, и к рыцарским романам его отношение не критическое. История и сказка поэтому совершенно естественно следуют в общем ряду, в одной плоскости, для Дон Кихота нет перехода от исторической личности к герою рыцарского романа — как в его образе мира и во всех его действиях нет перехода между реальностью и фантазией.

В этом секрет особенного и необычного его безумия, которое изумляет всех, кто имеет с ним дело. Все отмечают, что в Дон Кихоте с исключительно рассудительным и здравомыслящим человеком смешан безумец. Обычно бывает так, что Дон Кихот, рассуждая ясно и мудро, вдруг впадает в безумие. Для всех переход очевиден и поразителен, для него самого просто нет перехода. Он остается тем же, рассуждая очень искусно на темы высокой политики или поэзии и вслед за тем обращаясь на тему странствующего рыцарства и его роли в политике и современной жизни. Для Дон Кихота нет перехода из реального мира в иллюзию, так как нет для него такого различия и такого противопоставления. Поэтому когда о нем говорят, что он бывает то здравомыслящий, то сумасшедший, что он несет вздор, когда заходит речь о предмете его помешательства, а в остальном проявляет ясный и светлый ум, — здесь сама расчлененная форма суждения чужда сознанию Дон Кихота; здесь он измерен расчлененным строением современного мира, внешним его сознанию мира. Но и его сознание измеряет практический окружающий мир своей мерой единства и целостности. Дон Кихот поэтому неуловим для всех, кто в нем видит парадоксальное совмещение несовместимых различных планов («здравомыслящий безумец»), ибо его образ мира не разделен на планы сознания и бытия, а представляет сплошной тождественный план. Поэтому ему непонятна реплика дона Лоренсо, устроившего экзамен его мудрости или безумию, но не знающего, что же решить, ибо Дон Кихот, как угорь, «ускользает из рук».

«Не понимаю, — сказал Дон Кихот, — о чем ваша милость говорит или хочет сказать, употребляя слово «ускользаете» (II, 18).

Санчо, которого Дон Кихот считает «одним из членов», а себя самого — головой единого тела, как бы составленного из них двоих (а также говорят о рыцаре и оруженосце, что их выковали по одному образцу), — Санчо «с другого конца», со стороны своего народного «низа» проявляет подобное же понимание гносеологической проблемы, представляя себе

Для него не имеет большого значения объективная композиция книги Сервантеса, форма, которую этой истории придал сам автор: Унамуно кихотист, а не сервантист.

тождественным отношением имени и предмета, слова и дела. Санчо вспоминает о временах Эзопа, когда животные еще умели говорить, а его хозяин, рассматривая статую святого, делящего свой плащ с бедняком, предполагает, что, наверное, в ту пору была зима, иначе, по своему милосердию, он бы отдал плащ целиком. Но особенно интересна новелла, которую Санчо хочет развлечь Дон Кихота. В этой новелле надо перевезти на другой берег триста коз одну за другой на маленькой лодке, и Санчо просит считать внимательно, «потому что, если вы хоть на одну ошибетесь, история моя тут же и кончится, и я уже больше не смогу прибавить ни слова» (I, 20). Рассказу приходит конец, лишь только рассказчик сбился со счета. Совет Дон Кихота обобщить и сразу сказать, что все козы уже переправлены, не может Санчо помочь, он не в состоянии продолжить свою историю, ибо с ошибкой в счете у него все продолжение выскочило из головы. Итак, для Санчо повествование — некоторая объективная реальность, прямо имеющая свойства материальной действительности: между повествованием и событием, историей, *которую* повествует Санчо, и историей, о *которой* он повествует, нет необходимой дистанции: рассказ тождествен событию, а событие совершается в то самое время, как о нем рассказывают.

Дон Кихот смеется над глупостью Санчо, но далеко ли сам от него ушел, когда предается безумствам в горах Сьерра-Морены? Это очень интересный эпизод в середине первого тома, ибо здесь обозначена ступень в развертывании композиции «Дон Кихота». До сих пор герой принимал внешний мир как роман, в мире существовал как в романе; теперь он решил продолжить его своим собственным творчеством. Он принимает позицию художника по отношению к этому идеальному миру и решает ему *подражать*. До сих пор причиной его поступков естественно были предметы мира, с которыми он на свой фантастический лад приходил в контакт; сейчас его действия принимают характер какой-то надстройки над этим естественным ходом жизни, характер «искусства»: он будет безумствовать *без причины*, подражая Амадису Гальскому или неистовому Роланду. Он объявляет, что будет вести себя так, *как будто* лишился рассудка: «Эту лужайку Рыцарь Печального Образа избрал местом своего покаяния и, завидев ее, заговорил громким голосом, как умалишенный...» (I, 25).

Дон Кихот, таким образом, будет играть самого себя, сумасброда, каким его знают все. Безумец, который ведет себя *как* безумец, играет сознательно эту роль, — удвоение бреда, абсурд в квадрате; соотношение истины и заблуждения в мире как будто запутывается все дальше. Но в то же время это увеличение бессмыслицы оборачивается новым смыслом, очень существенным как раз для более полного образа мира Сервантеса, не совпадающего с практическим миром, *окружающим* Дон Кихота. Ибо мир романа Сервантеса объединяет и интегрирует этот мир с тем образом мира, что в голове безумного идадьго, — который, когда го-

ворит, что будет действовать как безумный, словно видит со стороны свое положение в мире и превосходит его своим пониманием. Как будто он знает, как сказано, что тот будь безумным, кто думает быть в веке сем мудрым. По ходу романа все чаще безумие Дон Кихота оказывается как бы «больше» и объективнее окружающего объективного и благоразумного мира и созерцает его как относительную истину. У нас является чувство, что герой Сервантеса знает себя «объективно», знает общее мнение о себе и его относительную справедливость, но знает больше и видит шире: я не удивляюсь, что все считают меня за помешанного, говорит он, *ибо дела мои как будто таковы*. Моменты подобного «просветления», которое, однако, не нарушает логику его безумия, но как раз «продолжает» его, особенно отличают Дон Кихота второго тома; начало такого расширения образа — приключения в Сьерра-Морене, когда с увеличением бреда в поступках героя возрастает ясность в сознании.

На химерический образ мира, «роман» сознания Дон Кихота, который одновременно и жизнь его, что для него совершенно естественно, — на этот роман надстраивается еще *подражание* роману, сознательная воля творить роман, игра, лицедейство; соответственно надстраивается здание книги Сервантеса, архитектура ее усложняется.

Но не забудем, что для героя между искусством и жизнью не существует различия и дистанции. Он не играет неистового Роланда, но как бы становится им, подражая ему, отождествляется с ним⁸. Так он понимает свою задачу и так ее объясняет Санчо, и теперь очевидно, что партнеры стоят друг друга и составляют вместе единое целое. Теперь уже Санчо удивлен наивному убеждению своего господина в равенстве представления с жизнью. Санчо советует (теперь уже он подает советы), «раз вся эта история — сплошная выдумка, подделка и комедия», безумствовать «незавражду», биться головой не о скалы, а о воду или другие предметы помягче; он также считает, что если Дон Кихот вообразил себя безумцем ради своей дамы, то можно вообразить и то, что назначенный срок уже кончился и он уже все совершил. Санчо себе представляет сцену, актера и театральную бутафорию, и по его понятию можно «вообразить» что угодно, воображение не имеет никакого отношения к практике жизни, вполне произвольно и безответственно, — и это понятие Санчо о воображении есть с другой стороны та же самая вера его в материальные свойства повествования, которое не «воображает», а рассказывает «историю», как бы прямо ее совершает. Дон Кихот отвечает Санчо, что будет проделывать свои безумства всерьез, а не в шутку, ибо «разве делать одну вещь вместо другой не то же самое, что лгать? Вот почему удары головой

⁸ Хотя при этом вполне остается самим собой и не теряет сознания самого себя: для Дон Кихота нет несовместимого противоречия в том, чтобы остаться собою и «стать другим». В этом эпизоде он первый раз так явно показывает себя как «здравомыслящий безумец».

о камни должны быть подлинными, крепкими и полновесными, без всякой примеси фальши и притворства» (I, 25).

Хотя очевидно, что Дон Кихот разыгрывает свое неистовство и что эти поступки его искусственным их заданием отличаются от предыдущих, когда, сражаясь с мельницами или освобождая каторжников, он, хоть и на свой необычный манер, но жил, — очевидно это для тех, кто делит их на жизнь и сцену. «Делать одну вещь вместо другой» и значит играть, представлять, лицедействовать. Но Дон Кихот не делает одну вещь вместо другой, он делает одну и ту же самую вещь неизменно во всех ситуациях, ему непонятна сама такая возможность метафорического перенесения, недаром сравнения ему так неприятны. Химеры его полновесны и материальны, как эти удары о камни, его идеальные образы суть материальные вещи. Сознание Дон Кихота отнюдь не мечтательный «идеализм», в который оно трансформируется в романтических апологиях XIX столетия. Сознание Гейне, вчувствовавшего себя в Дон Кихота, не есть сознание Дон Кихота Сервантеса.

Сознание Дон Кихота — сознание реалиста (в средневековом значении), который верит в реальность общих понятий. Хитроумный идадьго *видит* идеальные вещи. Идеализм Дон Кихота не бежит «вещественности», но весь воплощен в материю самую низкую; мир сознания Дон Кихота и его окружающий мир — одни и те же предметы.

Искусственные безумства в Сьерра-Морене поэтому субъективно для самого Дон Кихота не представляют чего-то другого по отношению к прежним поступкам, не разнятся с ними как сцена, игра. Искусственные безумства продолжают «естественные» как та же самая «жизнь», в той же степени «подлинная», один и тот же порядок, единая общая плоскость. Разграничение уже идет от взгляда со стороны, от структуры нецельного мира. Структура «Дон Кихота», романа Сервантеса, и образована наложением друг на друга и совмещением несовместимых структур в голове героя и вне ее. Герой громоздит одно безумие на другое, возводит его во вторые и третьи степени, реальность запутывается и *выясняется повествованием*, композиция книги Сервантеса есть воплощенный анализ *самой проблемы реальности*, композиция строится на размежеваниях, расчленениях реальности и иллюзии, романа и жизни, разных порядков реальности, ее степеней.

Но все то, что в объективной композиции предстает таким расчлененным и сложным, ступенчатым, в субъективной донкихотовой композиции мира однородно и просто, тождественно, лишено дистанций и переходов, являет сплошной неделимый план.

В этой беседе с Санчо Дон Кихот говорит в обоснование своих искусственных сумасбродств нечто такое, чего мы не могли от него ожидать. Санчо ему открывает правду о Дульсинее Тобосской, но, оказывается, этим не удивишь и не смутишь Дон Кихота. Он очень хорошо знает сам, что все эти Дианы и Галатеи из книг и романсов не женщины из плоти и

крови, но выдуманы поэтами. «Так и с меня совершенно достаточно вообразать и верить» в Дульсинею Тобосскую. Это тот случай, когда герой Сервантеса выходит как будто за собственные пределы, и оказывается, что сам он знает все то, что могут ему сказать, но знает и что-то еще. Дон Кихот внезапно оказывается шире современного рационализма и критицизма, и он даже приближается к знающему автору, но, конечно, не совпадая с ним и оставаясь самим собой. Он знает разницу между воображаемым и действительным, но это равно тому, что он не знает ее; она *несущественна*, и Дон Кихоту *совершенно достаточно* вообразать и верить. Его наивность отстала от современности, но она же такая мудрость, которая знает больше и видит дальше. «Воображаемая» или «действительная» красавица — *все равно* с точки зрения главного вопроса о «реальности». «правде»: «Одним словом, я считаю, что все мои слова — не более и не менее как чистейшая правда...» И Дон Кихот заключает, что если над ним посмеются невежды, то не осудят строгие судьи (I, 25).

Приключение в Сьерра-Морене — это игра, которая смешана с жизнью, тождественна ей, неразличима от жизни, для Дон Кихота столь же реальное бытие. Но интересно, «с точки зрения композиционной», что такого же рода диффузию представляют вставные истории, которыми изобилует первый том «Дон Кихота». Конечно, герой уникален, однако он не совсем одинок еще в первом томе; в объективном, внешнем его сознанию мире его «роману» соответствуют, как бы ему параллельные вставные новеллы. Это истории молодых людей, которые свои жизненные положения сменили на роли: гордая Марсела, которая избрала привольную жизнь без всяких стеснений и, чтобы спастись от любовных преследований, *переделась пастушкой* и отправилась в горы, и ее обожатели, которые надели пастушеские костюмы и удалились в пустынные места вслед за нею. Эти молодые люди *подражают* пасторальному роману, и подражание это того же рода, что у Дон Кихота в Сьерра-Морене; недаром на этих скалах он встретил безумца Карденио, героя одной из вставных историй. Воображение Дон Кихота и вставные новеллы помещаются как бы в одном измерении, соизмеримы друг с другом при несоизмеримости их с окружающей «настоящей» действительностью. Персонажи вставных сюжетов подражают пастушескому роману, разыгрывая его в самой жизни и словно пытаясь по образцам романа разрешить свои жизненные истории. Для них подражание — это следование идеальному образцу в своей собственной жизни, попытка жизнь свою разыграть как роман. Они играют настолько всерьез, что превратившийся из студента в пастуха Хризостом «по-настоящему» умирает от любви к пастушке Марселе, и крестьянин, рассказывающий эту историю, заключает, что так как все рассказанное — «*сушая правда*», то правда и то, что стало известно о смерти Хризостома, — а этого последнего хоронят не только идеально настроенный Дон Кихот, но и прозаические козопасы, так что театр вполне перемешан с жизнью и все совершается в общем для всех участников мире.

Но в общем мире эти эпизоды недаром *вставные*, «обособленные или приспособленные», как скажет о них (уже во второй половине романа, где таких эпизодов не будет) повествователь. То инородные, замкнутые эпизоды, принадлежащие уже иному, не «этому» миру, с точки зрения «этого» мира — театр, маскарад, пастораль, «не жизнь» или искусственная, «ненастоящая» жизнь. Зато будучи исключены из «реальной действительности», несовместимы с ней, эти истории принадлежат, несомненно, тому же миру, что мир сознания Дон Кихота, совмещаются с ним в той же плоскости, — принадлежат *роману сознания* Дон Кихота. Вставные новеллы — словно некая эманация сознания Дон Кихота во внешней действительности и некоторое подтверждение реальности его великой иллюзии. С точки зрения внешнего, «обыкновенного» мира 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. Но им самим эта грань не видна, так же как не существует для Дон Кихота столь явного для окружающих перехода от его мудрости к помешательству. Люди верят, что для того, чтобы иначе разрешить свою жизнь, «идеально», им надо переодеться, сменить оболочку: ими руководит сознание тождества внутреннего и внешнего, сущности и явления, идеи и облика, романа и жизни. Но также и Дон Кихот перешел в свое «романное» существование, когда нарядился в доспехи, о чем рассказано в первой главе. Будто какое-то пугало, он поражает сразу всех своим видом, и его спрашивают, почему он ездит вооруженный по столь мирной стране. Дон Кихот — ряженный, и в этом подобен героям вставных историй. Да и его история тоже вставная для современной действительности, странная, инородная, выпадающая, «ненастоящая».

Поэтому, очевидно, неосновательно существующее в литературе о «Дон Кихоте» пренебрежение ко вставным эпизодам первого тома как некоторым рудиментам, исчезающим и осужденным автором во второй половине книги. В этом пренебрежении сказывается намерение постигнуть смысл великой книги вне ее построения, композиции, или во всяком случае не исходя из ее построения. Говорится при этом, что как искусственный элемент, как вставки, эпизоды эти легко отделяются от основного действия, будучи развлекательной пережиточной частью, от которой еще не свободна первая половина романа. Можно сказать на это, что в композиции Сервантеса такие эпизоды именно как вставки играют органическую и необходимую роль: композиционная вставка есть у Сервантеса значащая идея, и действие Дон Кихота тоже можно понять как вставное действие, которое отделяется самыми первыми внешними чертами своими от «основного действия» современного мира. В самом деле, вставными новеллами полон первый том «Дон Кихота», но их нет во второй половине: такова эволюция внутренней темы романа Сервантеса. Вставные пасторальные романы помещаются рядом с рыцарским романом сознания Дон Кихота на фоне общей для них прозаической «нероманной» действительности. Однако эта по-

следняя тоже стала романом на новый лад, романом принципиально нового типа, так что само отличие этого типа романа («Дон Кихота» — первого европейского большого романа в современном понятии) от прежних «романов», которые уже надо мыслить в кавычках, — само это различие изображено в композиции «Дон Кихота». Предметная основа, действительность дана наряду и вместе с образами ее в сознании людей, существующих в этой действительности. Сознание участников вставных эпизодов — «романов», как и сознание Дон Кихота, не отличает себя от действительности своего существования в мире, хотя оно как раз «далеко», «непохоже» на эту действительность; оно смешивает свое субъективное с объективным, и первый том «Дон Кихота» полон такого смешения. Во второй половине книги оно уже невозможно, но тема игры, маскарада, тема романа в романе Сервантеса не исчезает в его второй половине; как мы увидим, она продолжается по-другому, развивая дальше композицию «Дон Кихота».

Особенно интересным и поражающим фактом является та объективность, с которой даны субъективные образы мира участников вставных эпизодов. Она побудила Томаса Манна сказать о «Дон Кихоте», что «это поистине причудливое произведение, — наивно-грандиозное в своей непосредственности и непревзойденное в своей противоречивости. Я не перестаю недоумевать над вкрапленными в него новеллами, авантюрно-сентиментальными и выдержанными совершенно в стиле и вкусе тех самых изданий, осмеяние которых художник поставил себе задачей, так что читатели вволю могли насладиться в книге тем, от чего автор намерен был их отучить, — весьма приятный вид лечения от вредных привычек. Здесь автор сбивается с роли, как если бы он своими пасторальными новеллами стремился доказать, что то, что под силу его эпохе, под силу и ему, более того, — что он в этом достиг высокого совершенства»⁹.

К этому можно прибавить, что и помимо «Дон Кихота» Сервантес писал «в стиле и вкусе» пасторальных историй, последним его произведением, которое сам он считал своим лучшим, был «Персилес и Сихизмунда», «идеальный» рыцарский роман, а в неосуществленных планах значился второй том «Галатеи». Перекликаются со вставными новеллами «Дон Кихота» (особенно с повестью о безрассудно любопытном) появившиеся в промежутке между первым и вторым томом романа «Назидательные новеллы». Сравнение с ними особенно показательное: то, что в новелле Сервантеса целое, в романе нового типа становится частью, одним из его отношений. В «Дон Кихоте» вставные «романы» не осмеяны вовсе; напротив, в их собственных рамках, они рассказываются всерьез, совершенно в их собственном «стиле и вкусе». Но в составе большого целого они очерчены, ограничены, отчуждены как *вставные*. В романе нового

⁹ Томас Манн. Указ. соч., стр. 196.

типа эти «романы» — не жанры, но образы жанров. В мире романа Сервантеса это — образы исторического сознания, образы образов действительности, которые здесь изображаются вместе и наряду с действительностью. М. В. Алпатов справедливо заметил, что автор «Дон Кихота» «спирался в своем романе на множество разных жанров. Он умел угадывать «свою правду» в высказываниях каждой из сторон... и потому в ткань его повествования вплетаются куски самых различных литературных жанров, и это расширяет его кругозор, дает возможность как бы с разных точек зрения наблюдать жизнь... Дон Кихота на его пути как бы окружают порождения его воображения, точнее — мир в преломлении Амадиса Галльского. Правда, автор не скрывает его иллюзорности и фиктивности, но он не отрицает за этим миром право на существование... На протяжении всего романа мы следуем за Дон Кихотом как бы по узкой меже между миром его фантазии и миром реальным...»¹⁰ Действительно, образы жанрового сознания даны в «Дон Кихоте» в непосредственности и наивности их самосознания, объективно, от собственного «первого лица» такого сознания, не отличающего себя от всей жизни и мира. Это в собственных рамках сознания, образа мира, однако за этими рамками, со стороны, в составе большего целого оно предстает не жизнью, но «жанром», стстранено, поставлено на дистанцию, обращено в предмет рассмотрения, «вещь» своим положением в композиции целого. Такое смещение перспективы в границах и за границами жанрового сознания и вызвало, видимо, замечание Томаса Манна, что, может быть, автор «сбивается с роли». В давней статье В. Шкловский назвал «Дон Кихота» «роман-иконостас, роман-энциклопедия»¹¹; в этих метафорах есть резон, ибо в романе Сервантеса в самом деле энциклопедически охвачена современная жизнь и ее образы в разных сознаниях. Эти сознания наряду с предметной действительностью тоже показаны как «предметы»; образы сопоставлены с их «прообразами», из объективного изображения сознаний — «романов» как субъективных образов мира получается новый роман Сервантеса.

Итак, вставные истории первого тома совершаются во внешней сознанию Дон Кихота действительности и в то же время они составляют как бы часть его образа мира, соизмеримы скорее с ним, чем с действительностью грязных харчевен. Смешивая два мира, вставные истории поддерживают иллюзию тождества идеального и реального, еще несколько не поколебленную в Дон Кихоте первого тома. Ибо, хотя на каждом шагу роман сознания Дон Кихота приходит в несовместимое противоречие с действительными предметами мира, дающими знать о себе герою романа бесчисленными побоями и унижениями всякого рода, — все это не нарушает благостности сознания Дон Кихота, который лишь убеждается каждый

¹⁰ М. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1966, стр. 244.

¹¹ Виктор Шкловский. О теории прозы. Л., 1925, стр. 71.

раз в коварстве и силе волшебников, подменяющих облик вещей. Роман своего сознания Дон Кихот помещает в обыкновенные вещи, и несмотря на множество стычек и потасовок, это сознание продолжает с легкостью отождествлять себя с прозой жизни, не замечая противоречия, которое так очевидно.

Особое положение между идальго и материальной действительностью занимает Санчо: он верит в сказку как в быль и в то же время знает низкую прозу как таковую, знает ее как «свою» действительность. Он то и дело становится бессознательным обличителем донкихотова образа мира, совмещая его буквально с предметной действительностью: например, в поворотной точке сюжета (44—45 главы первого тома), где возникает большая дискуссия вокруг проблемы бритвенного таза или шлема Мамбрина, и все разделяются на партию цирюльника и партию Дон Кихота (участники мистификации), — Санчо один, в середине, совмещает обе позиции и обе точки зрения в самом спорном предмете, который раздваивается в устах Санчо и превращается в «*baciyelmo*» («таз-шлем», «тазовый шлем» в переводе Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, или «тазошлем» в переводе Н. Любимова). Унамуну по этому случаю произносит проникновенный лирический монолог:

«Таз-шлем, таз-шлем, Санчо! Мы не обидим тебя, приняв это название «таза-шлема» за одну из твоих бессмыслиц; нет, это выражение твоей веры. Ты не можешь перейти от того, что тебе показывают твои глаза, от этого таза, который сейчас является яблоком раздора, к тому, что тебе указывает вера в твоего хозяина, превратившего таз в шлем, не застряв в этом «тазе-шлеме». Таковы вы, бесчисленные Санчо, это вы придумали добродетель золотой середины. Нет, друг Санчо, нет, «таз-шлем» не годится. Это или шлем, или таз, смотря по тому, кто с ним имеет дело, или лучше сказать, это сразу и таз и шлем, ибо у него два лица. Нам не надо ничего отнимать у него и не надо ничего прибавлять к нему, чтобы он мог быть только тазом и только шлемом, но то, чем он не может быть, что бы мы у него ни отняли и что бы мы к нему ни прибавили, так это «тазом-шлемом»¹².

Санчо не помещает, как Дон Кихот, один образ мира в другой, так что они сливаются, один исчезает в другом, — Санчо их помещает рядом один с другим, попеременно, и эмпирически отмечает получающиеся от этого несовместимые сочетания. Например, он готов поверить, что Дон Кихот достанет ему королевство, но отсюда логически вытекает, что не только он будет король — это он может представить себе, — но также его жена, Тереса Панса, будет тогда королева, — а это Санчо не в состоянии себе вообразить. Или подкидывание на одеяле на постоялом дворе: Санчо согласен, что замок был очарован, но оговаривает, что подкидывание на

¹² Miguel de Unamuno. Указ. соч., стр. 158.

одеяле было настоящее, так как он испытал его на своих боках. Все было волшебное, кроме подкидывания на одеяле. Это как разрушительное вторжение инородной «реальной» детали в «художественную ткань» произведения искусства: «Нос «реальный», а картина-то испорчена»¹³. Эта острая будущая проблема искусства зафиксирована по-своему в «реальной критике» Санчо как производная от более общей проблемы, которая сознательно выявляется в книге Сервантеса: отношение «жизнь — роман». Хитроумный идалго и его спутник оба мыслят единым планом то, что уже разделилось в сознании всех, но у Санчо картина мира отличается разностильностью: на его общем плане посреди сплошной очарованности «настоящее» подкидывание на одеяле. Подробности низкого плана влепляются, как чеховский «настоящий нос», в самую середину донкихотовой романической «ткани»: такова бессознательная «художественная критика» Санчо¹⁴.

В целом на протяжении большей части первого тома, пока Дон Кихот обманывается и принимает трактиры за замки, между романом в его голове и реальностью вне ее сохраняется равновесие. Но оно нарушается и вся ситуация изменяется, когда его начинают обманывать и инсценированный рыцарский роман «во плоти» начинает со всех сторон окружать Дон Кихота.

Уже в конце первой книги характер действия начинает меняться. Группа лиц во главе со священником задумывает разыграть эпизод из рыцарского романа с тем, чтобы в этом русле вернуть Дон Кихота в его деревню. Участники наряжаются, и это переодевание уже совершенно иного свойства, чем во вставных новеллах. Прекрасная Доротея, которая только что была героиней вставной истории, словно выходит из нее в основное действие и здесь на себя принимает новую роль: в спектакле для Дон Кихота она играет обиженную девицу, которую рыцарь Печального Образа должен спасать. Т. е. она играет себя, ибо в собственной (вставной) истории она была обиженная девица. Но та была смешанная с жизнью игра, жизнь по канве романа, роль, тождественная судьбе че-

¹³ Слова Чехова о том, что будет, если на картине Крамского вырезать нос и вставить живой (А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Л., Академия, 1928, стр. 302).

¹⁴ Не только речи Дон Кихота с чередованием в них разумного смысла и бреда, но стиль его в целом со стороны являет собой вопиющую разностильность, чересполосницу и заплаты. В. Б. Шкловский остроумно заметил о рыцарском костюме героя: «Для современника доспехи Дон Кихота были не только устарелыми, но и противоречивыми: наножья и доспехи рук были металлические — это было древнее тяжелое вооружение, панцирь и щит были кожаными — это было легкое вооружение. Дон Кихот был одет противоречно и производил на современников впечатление, какое на нас произвел бы человек в шубе, соломенной шляпе и босиком» (Виктор Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, стр. 222). Для самого Дон Кихота все это и бритвенный таз на голове составляют монументальное единство стиля.

ловека. Новую роль — обиженную девицу — Доротея только играет, только носит костюм. Тем самым, входя сознательно в эту роль как актер, она выходит из прежней своей бессознательной роли, выходит из смешанной сферы театра и жизни в «настоящую» жизнь, разделившуюся с романом и сценой; иллюзия тождества распадается, вставные новеллы становятся невозможны, романное бытие превращается в маскарад. Подражание, игра в жизни, мотив, так много значащий в действии «Дон Кихота», деградирует от естественной искусственности пасторалей первого тома до «мнимой и поддельной Аркадии», которую Дон Кихот встречает в последних главах повествования (II, 58): молодые богатые люди разыгрывают ее для одной забавы. Этой встречей в конце книги измерен путь Дон Кихота и эволюция соотношения романа его сознания с жизнью кругом него.

В 45 главе первого тома участники инсценировки единогласно свидетельствуют, что бритвенный таз — это шлем Мамбрина, и призраки Дон Кихота в первый раз получают «опытное подтверждение». Образ мира, роман сознания Дон Кихота усилиями мистификаторов материализуется, воплощается¹⁵. Мистификаторы подражают сознанию Дон Кихота, коль скоро оно им стало известно. Но подражание это другого качества, чем подражание самого Дон Кихота в Сьерра-Морене. Подражающие сознательно «делают одну вещь вместо другой», что есть «ложь», на взгляд Дон Кихота. Сначала ради благой цели спасти спятившего идаляго, затем из одного развлечения — мистификация разрастается и занимает всю вторую книгу романа, принимая характер на широкую ногу обставленного спектакля в главах о пребывании Дон Кихота у герцога и губернаторстве Санчо. У герцога «впервые Дон Кихот окончательно убедился и поверил, что он не какой-нибудь мнимый, а самый настоящий странствующий рыцарь, ибо видел, что все обращаются с ним совершенно так же, как, судя по романам, обращались в минувшие века с рыцарями этого звания» (II, 31). В своем сознании он в мире жил как в романе, но теперь из его сознания роман переходит вовне и становится явью, которую подтверждает также опыт других людей. Это, кажется, еще большая степень

¹⁵ Унамуну по-своему (и открыто вопреки Сервантесу) объясняет этот и ему подобные эпизоды второго тома (всю линию мистификации и комедии) проникающей силой донкихотовой веры, которая «кихотизирует» и своих противников и насмешников помимо их воли, заставляя их защищать истину шлема Мамбрина, когда они видят таз. Унамуну подчеркивает, что он в этом «уверен», хотя Сервантес нам этого не говорит (указ. соч., стр. 159). Так же он объясняет сцену в начале второго тома, где Санчо единственный раз выступает «волебником», выдавая первую встречную за Дульсинею: «В то время как он хотел обмануть своего хозяина, он сам был обманут, он явился простым орудием, чтобы реально очаровать Дульсинею» (там же, стр. 204). Унамуну находит мистику там, где в романе мистификация. Он последовательно игнорирует критическое сознание как точку зрения в книге Сервантеса, в структуре ее мысли и ее композиции.

«реальности» того, в реальности чего Дон Кихот не сомневался и прежде, но в чем можно теперь «окончательно убедиться». Нагромождение обмана становится увеличением «подлинности», «проверкой» и «доказательством». Подстроенный роман, воплотившееся сознание Дон Кихота декорацией окружает его как внешняя среда, как практический опыт.

При этом герцог и другие мистифицирующие героя лица второго тома читали первую книгу романа Сервантеса и имеют дело с Дон Кихотом и Санчо как с уже знакомыми литературными персонажами. Самим героям уже в начале второго тома известно, что о них написана книга «и что рассказано в ней все, что происходило между ними двумя «без свидетелей», изумляется Санчо (II, 2). Дон Кихот отвечает, что автор, должно быть, какой-нибудь мудрый волшебник, от которого ничто не укроется. Однако оказывается, что автор назвался и у него мавританское имя. Так поднят дискуссионный вопрос, человеческое или волшебное дело, естественный человеческий или же сверхъестественный дар — сочинение «правдивой истории». На свой лад Дон Кихот прозревает истину, ибо Сидом Ахметом Бен-инхали, рукописью по-арабски только прикрылся волшебник автор, Сервантес. С точки зрения веры в реальность самых невероятных событий и идеальных героев волшебством представляется способность литературного вымысла самой обычной, «реальной» и прозаической жизни, способность автора-романиста присутствовать как бы невидимым третьим при разговоре двух без свидетелей. Удивление Санчо понятно, ибо автор поставил их в самом деле в парадоксальную ситуацию, которую Дон Кихот, однако, как и надо было ожидать, принимает без смущения, так как его и Санчо «история», теперь написанная и напечатанная, для него — не эмпирические «происшествия», как для Санчо, но «приключения», идеальный роман, который, конечно, тождествен жизни, «реален», и нет никакой проблемы в том, что им теперь надо сойти со страниц и пуститься дальше в жизнь персонажами.

В самом деле, идальго и его спутник во второй половине продолжают первую часть в той же плоскости, в той же действительности; но реплика Санчо дает нам понять, что герои и вся история были вымышлены, сотворены волшебником-автором, ибо, если не допускать волшебства, и вправду вещь невозможная то, чему удивляется Санчо. Оба партнера принимают свое странное положение без анализа и только справляются, написана ли история «в точности» и выправляют отдельные факты, а затем пускаются в путь набрать приключений на второй том. Таким образом, изображая героев живущими дальше и в то же время переходящими в жизнь из книги, автор изображает как будто из собственного сознания их, представляющих себе единым тождественным планом повествование и действительность, рассказ и событие. Потому герои живут или о них рассказывают историю — это для них как будто бы то же самое. В этом же духе у Сервантеса изображенный историк то и дело вдруг затруннен какой-то подробностью (в пяти или шести котлах вымыл го-

лову измазанный в твароге Дон Кихот — «относительно количества котлов существует некоторое разногласие» — II, 18), как будто от точности этого факта зависит все дальнейшее повествование, совсем как у Санчо, когда он сбивается в счете коз и рассказ прекращается. Летописное сознание, не знающее гносеологической проблемы, хочет обосновать самые невероятные приключения в мельчайших подробностях.

В «Дневнике писателя» (сентябрь 1877) Достоевский вспомнил один из разговоров Дон Кихота, в котором как раз его поразила несоразмерность дотошной заботы о правде в подробностях при вопиющей невероятности целого.

Любопытно, что в книге Сервантеса нет именно такого разговора, хотя есть разговоры и объяснения, подобные этому. Вот этот эпизод в изложении Достоевского (который синтезировал, «породил» этот эпизод в своем вольном творческом воспоминании). Дон Кихоту пришлось на ум, что рыцарь один не в состоянии (просто физически, «математически») одним ударом рассечь целый ряд противников сразу, как о том рассказано в любимых книгах героя Сервантеса. «И любопытно, что могло поколебать: не нелепость его основного помешательства, не нелепость существования скитающихся для блага человечества рыцарей, не нелепость тех волшебных чудес, которые об них рассказаны в «правдивейших книгах», нет, а самое, напротив, постороннее и второстепенное, совершенно частное обстоятельство. Фантастический человек вдруг *зато* *сковал о реализме!*» Коль скоро неправдоподобно «частное обстоятельство», это ставит все целое под сомнение: «А если уж раз ложь, то и все ложь. Как же спасти истину?»¹⁶

Дон Кихот выходит из затруднения, предлагая поправку на волшебность рассекаемых тел, вероятно, больше похожих на тела слизняков, червей, пауков, чем на наши человеческие тела, так что меч проходит по целому ряду без сопротивления, как по воздуху. Таким образом, правдоподобие целого восстановлено введением такой подробности, «уже вдвое, втрое фантастичнее первой, грубее, нелепее», говорит Достоевский, очень точно почувствовавший основную черту сознания Дон Кихота: нагромождение недоверностей и бессмыслиц *во имя полного реализма*. Этот реализм, можно сказать, «документальный», и Дон Кихот проявляет поистине натуралистическую мелочность в заботе о «верности деталей».

О подложном «Дон Кихоте» Авельянеды Дон Кихот уничтожающе замечает, что если автор напутал в имени жены Санчо Пансы, от него нельзя ждать правды и во всем остальном — вот аргумент очень в духе сознания Дон Кихота (хотя самозванный продолжатель как раз был точен, а сам Сервантес или напутал, или сознательно во второй половине книги переименовал жене Санчо Пансы имя, чем, невольно или вольно, подчеркнул

¹⁶ Полн. собр. соч. Достоевского, т. 11. СПб., Изд. А. Ф. Маркса, 1895, стр. 307.

отличие своего понимания правды от правды эпического сознания). Такое сознание, «наивно эпическое восприятие фабулы»¹⁷ изображает Сервантес, показывая Дон Кихота и Санчо второго тома живущих уже персонажами.

Изображая эту ситуацию как осуществившееся сознание ее участников, изображая, таким образом, это сознание на юмористической дистанции как некий предмет, автор показывает дистанцию между ним и своим собственным литературным сознанием, своим сознанием жизни. Действие во второй половине книги не просто продолжает действие первой части, но из него исходит, как уже из написанного романа. «Первая часть проистекает из книг, прочитанных Дон Кихотом, вторая в свою очередь исходит из первой части»¹⁸. Вторая часть как будто знает свою же первую часть как роман. Получается, что первая часть будто вставлена в свое продолжение. Но эта вставка иного рода, чем пасторали первого тома — в отличие от них, она и не ощущается вовсе как вставка, продолжается то же действие. Сервантес показывает свое повествование на фоне его продолжения «в жизни», которое тоже является миром повествования. Таким способом внутри самого повествования предпринято сопоставление повествования с жизнью и установлено их *подобие*. Люди из мира вне книги Сервантеса приняты в книгу его в тех же самых одеждах, им не нужно переодеваться в специальный костюм, как персонажам вставных историй, как Дон Кихоту для рыцарского романа¹⁹. Но если сознание этих людей, надевших костюм, мыслит свою человеческую судьбу тождественной этой новой своей оболочке, будто ставшей их новым лицом, то для Сервантеса люди в его по-

¹⁷ Л. Пинский. Указ. соч., стр. 312.

¹⁸ Américo Castro. Указ. соч., стр. 151.

¹⁹ По мысли М. М. Бахтина (в неопубликованной работе о теории романа), роман отличает «особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью... (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции)... Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу». Эта характеристика помогает понять особенность композиции «Дон Кихота», сознательного и «самосознательного» европейского романа, открывающего собою «эпоху романа» в литературах Европы.

В своей замечательной работе о структуре «Дон Кихота» А. Кастро подробно исследовал новый способ творчества у Сервантеса, новое, «романное» совмещение поэтического воображения с материалом «незавершенной современности», художественно претворенное изображение современности «без дистанции»: «До Сервантеса было невозможно согласовать воображение с современным опытом героя или автора, не впадая в морализирование или гротесковый фарс». А. Кастро, в частности, пишет о времени в «Дон Кихоте»: до этого романа «нереальное время повествования и современное время писателя были несовместимы» (указ. соч., стр. 138).

Художественная постройка «Дон Кихота» содержит в себе своего рода «теорию романа» — не как отвлеченную систему, но как «живое созерцание», образ. Это другая, несравненно более богатая теория, чем та, которая излагается в специальных теоретико-литературных местах (напр., устами каноника в конце первой книги).

вествовании, одетые «так же», мир книги его и мир за пределами книги — никак не тождественны, но только подобны. Сервантес знает дистанцию между ними — не ту дистанцию, что наглядно выражена в костюме и выделяет «пастушескую Аркадию» среди бытовой действительности, — но Сервантес знает дистанцию между своими подобными образами и миром, между сознанием жизни, повествованием и жизнью, предметом повествования. Сервантес дает почувствовать этот неисчерпаемый никаким повествованием мир, когда подает свою повесть как перевод с арабской рукописи («Неполный, слабый перевод, с живой картины список бледный»²⁰), помещает между своим рассказом и самим событием, которое как бы имело место, разных свидетелей и посредников, когда он рисует на юмористическом расстоянии дотошного летописца, который тщится воспроизвести историю «в точности», не пропустить никакой мелочь и ее документально обосновать: остается все-таки разногласие насчет количества котлов, в которых мыл голову Дон Кихот, а также недостаточно точно известно, на ослах или ослицах ехали крестьянки в начале второго тома.

В одной из последних глав Дон Кихот парадоксально сходится на постоялом дворе с персонажем поддельного продолжения Авельянеды: такая встреча может случиться лишь в донкихотовом мире, в сфере его сознания. Повествование материализуется совершенно в духе сознания Дон Кихота и Санчо. Подложное повествование равно подложной действительности, находящейся где-то близко, раз оттуда явился свидетель.

Действие во второй половине книги уже во многом определяется существованием первой части как повествования, которое всем известно. Все знают, о чем Дон Кихот и оруженосец беседовали вдвоем без свидетелей, и эта мистификация автора становится предпосылкой и фоном других многочисленных мистификаций со стороны окружающих центральную пару лиц. И даже Санчо мистифицирует своего господина, помня, что он «принимает одни вещи за другие» (хотя Дон Кихот, с его точки зрения, как раз никогда не делает этого), и при крайней надобности выдавая первую встречную за Дульсинею. Санчо как бы творит роман, выдумывает эпизод, выступает волшебником, автором. Другие лица второго тома уже сознательно и специально заняты этим искусственным творчеством. Действие принимает характер искусственный, неорганический, в отличие от естественного хода событий первого тома. Тогда естественно существовали, параллельно друг другу, встречаясь и совмещаясь

²⁰ «Но все же мне кажется, что переводить с одного языка на другой, если только это не перевод с царственных языков — греческого или латинского, — то же, что рассматривать фламандские ковры с изнанки: хоть и видишь фигуры, они все же затуманены покрывающими их нитями, и пропадает вся окраска и гладкость лицевой стороны»: мнение Дон Кихота о переводах (II, 62).

в каждом предмете, эмпирический материальный мир и мир сознания Дон Кихота. Этот последний — «роман» — был весь помещен в действительные предметы и в них совпадал с «настоящим» миром, пребывал в равновесии с ним, Дон Кихот не ведал разлада. Однако сейчас он не видит свою Дульсинею, которую Санчо ему представил, а видит простую крестьянку, от которой несет чесноком, — тогда как вонючая Мариторнес в первой части ему тончайше благоухала. Также во втором томе он не принимает уже трактиры за замки. Как ни странно, грязная Мариторнес легко обращалась в принцессу, они легко помещались друг в друга, эти два образа, обладая вместе с тем каждый своим свободным существованием; для Дон Кихота это была естественная и как бы реальная метаморфоза, и он был способен увидеть прекрасную даму, «идею» в такой оболочке, которая всем остальным уже только одна и видна, но которой ведь не равна Мариторнес, служанка в трактире, оболочка эта не есть ее полная «истина». Однако придуманной, искусственной, театральной и мнимой метаморфозы Дон Кихот увидеть не в состоянии, и он сокрушается, что не видел роскошной картины, которую Санчо ему расписал. Из первого тома во второй Дон Кихот переходит как будто в новое состояние мира и начинает видеть его. Не этот ли переход усматривал Блок в эволюции древнего мира и его сознания: «Когда-то в древности явление превращения, «метаморфозы», было известно людям; оно входило в жизнь, которая была еще свежа...; но в те времена, о которых у нас идет речь, метаморфоза давно уже «вышла из жизни»; о ней стало «трудно думать»; она стала метафорой, достоянием литературы»²¹. Роман сознания Дон Кихота равен жизни его и не в метафорическом, а в прямом и буквальном физическом смысле есть видение; Дон Кихот, как мы помним, вообще не знает метафорических переносов, не понимает и очень не любит сравнений. Теперь эволюция видения Дон Кихота означает разлад, нарушение бывшего равновесия, тождества, роман «выходит из жизни» и отделяется от нее²².

²¹ Александр Блок. Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1962, стр. 69.

²² Некоторые исследователи «Дон Кихота» считают главной композиционной проблемой различие между первой и второй частями романа. Кнуд Тогебю, автор книги «Композиция романа «Дон Кихот», пишет о «композиции романа, которая основана главным образом на противоположности между двумя частями» (Knud Tøgeby. La composition du roman «Don Quixote». Copenhagen, 1957, p. 12). Тогебю следует испанскому сервантисту Х. Касальдуэро, который даже считал, что надо говорить не о двух частях, а о двух романах. Нам кажется неубедительным такое противопоставление: оно исходит из слишком внешнего описания структуры частей «Дон Кихота». Радикальное отличие второй части от первой Тогебю объясняет негодованием, которое вызвало у Сервантеса продолжение Авельянеды, грубым образом имитировавшее схему первого тома: поэтому «Сервантес дал своей книге форму, радикально отличную не только от ложного «Дон Кихота», но также и от собственной первой книги» (p. 36; при этом Тогебю должен допустить, что Сервантес познакомился с Авельянедой еще

Дон Кихот начинает «правильно» видеть как раз с того времени, как его окружает ложная видимость, его прежнее видение, реализованное искусственным способом, мистификация вместо *правды*. Его «роман» воплощается в эмпирический «факт», невероятная рыцарская материя предстает «во плоти»: довольно грубая работа, как то явление Дульси-неи (в спектакле у герцога), говорящей низким неженственным голосом и площадным языком (II, 35). Мистификаторы отнимают у Дон Кихота творчество, подставляя «в готовом виде» грубую видимость того, что творило его воображение.

Но грубо воспроизводя, подражая сознанию Дон Кихота, декорация воспроизводит только поверхностное и внешнее в этом сознании, лишь оболочку. Образ мира, *структура* сознания Дон Кихота совсем не содержится в декорации. Напротив, это сознание словно освобождается от своей эмпирической оболочки (рыцарские приключения), переходящей в инсценировку во вне, и Дон Кихот второй половины особенно дальновиден, мудр и широк. Он вдруг говорит герцогине на вопрос о Дульсине Тобосской, что одному богу известно, существует ли она на свете, «воображаемое ли она существо или не воображаемое; в такого рода вещах не следует доискиваться до самого дна». И дальше он говорит: «Я не придумал и не породил своей дамы, хоть я ее себе и представляю такой, какой полагается быть женщине, украшенной всеми добродетелями...» (II, 32). Роман Дон Кихота реален если не явно, то виртуально (в скрытом виде, потенциально), как говорит он в той же беседе с герцогом. Губернаторство Санчо — осуществление «виртуальной» реальности, некая реальность более глубокого порядка, чем эмпирический Санчо, явившаяся непредвиденно из шутки, игры, маскарада. «Живя на свете, каждый день узнаешь что-нибудь новое: шутки превращаются в серьезные вещи, а насмешники сами оказываются осмеянными», — так, пораженный непредусмотренным результатом, заключает один из участников этой забавы. Все оборачивается своей противоположностью: шутники и актеры думали, что они только разыгрывают сознание спятившего идадьго, не имеющее ничего общего с реальностью; но логика воплощения, осуществления явила реальность другого порядка, чем эмпирический опыт. Помимо и вопреки их намерению игра обернулась реальностью по своей

до начала работы над своей второй частью и маскировал это знакомство до 59-й главы, где впервые упоминается о самозванном продолжателе).

Такой разрыв структуры романа Сервантеса на две совершенно разные структуры, повторяем, основан на слишком внешних наблюдениях. Очевидное композиционное различие двух частей (иное соотношение романа сознания Дон Кихота с окружающим миром) — результат органического внутреннего развития единой структуры, «донкихотовой ситуации»: как мы видели, новая ситуация, характерная для второго тома, возникает уже естественно в недрах первого тома (чередование безумия и мудрости у странствующего рыцаря в горах Сьерра-Морены, изменение характера действия начиная с инсценировки, придуманной священником, чтобы вернуть героя домой).

внутренней логике, роман Дон Кихота осуществился действительно, он оказался правдой: стоило только попробовать, построить эксперимент, и рамки «опыта» оказались тесны для реальности²³.

Итак, «Дон Кихот» не просто изображает определенную реальность, но в этой книге исследуется сама проблема реальности. Над нею бьются все лица романа, не только центральная пара; стоит раскрыть почти наугад, и кто-то клянется правдой, взывает к истине, к очевидности. Ибо истина очевидна, поэтому популярен такой аргумент в опровержение донкихотовых бредней, что все это столь же далеко от правды, как ложь от истины; однако рыцарь Печального Образа им может ответить то же. Санчо также, когда единственный раз выступает «волшебником» и превращает для Дон Кихота простую женщину в Дульсинею, аргументирует тем, что «так нетрудно обнаружить правду»; и Дон Кихот хотя и не видит, но верит. Очевидность столько же аргумент противников Дон Кихота, сколь его собственный аргумент. Однако не только различные маскарады, но и действие в обычных костюмах показывает, какова цена очевидности в определении истины: ибо, если костюмы скрывают ее, то, с другой стороны, что-то новое истинное мы узнаем о Санчо, когда его обрядили в костюм губернатора. Книга Сервантеса, собственно, посвящена тому, как запуталось соотношение видимости и правды. Санчо в одном таком запутанном случае заключает, что один бог знает всю правду; значит, обнаружился в мире разрыв между тем, что «видит свет» и что «знает бог». Дон Кихот ведет такой любопытный диалог во время кукольного представления: мальчик, который комментирует представляемую историю из старинных романсов, не без умысла вплетает в свой комментарий инородные замечания в актуальном практическом духе, создавая временную чересполосицу и стилистический разнбой. Дон Кихоту не нравится это.

«Малыш, эй малыш! — закричал тут Дон Кихот, — излагайте вашу историю по прямой линии и не залезайте вы в эти кривые и пересекающие, ибо для того, чтобы вывести истину на свет божий, потребны бывают и проверки и даже перепроверки.

А маэсе Педро из-за сцены тоже сказал:

— Мальчик, не болтай лишнего, а делай, как велит тебе этот сеньор, — так-то будет вернее; тни все на один лад и не занимайся контрапунктом, а то, знаешь, где тонко, там и рвется» (II, 26).

Сам Дон Кихот неизменно действует по прямой линии и тянет все на единый лад; его бьют, а он за то же опять, «опыты жизни» не идут ему впрок; и там, где сторонний взгляд замечает «кривые и пересекающие»

²³ Ср. экспериментальную ситуацию во вставной новелле о безрассудно любопытном (а также в «Назидательных новеллах»): играющие быстро запутываются, и то, что было задано как условие игры, становится правдой, выведенной на свет в результате игры.

(срывы из рассудительности в безумие, полосы бреда, пересекающего разумную речь), там для него субъективно — одна и та же сплошная и непрерывная линия. Но в реплике мальчику Дон Кихот, как это нередко случается с ним у Сервантеса, больше самого себя: он знает сложное современное состояние, нуждающееся в проверке и перепроверке, чтобы вывести истину на свет божий. Простая и однородная субъективная донкихотова композиция мира оспаривает объективную композицию, разнородную, расчлененную, которая требует «контрапункта».

Композиция книги Сервантеса — «проверка и перепроверка», анализ проблемы реальности; но при этом картина мира являет нам ясное и незапутанное целое. В построении осуществлен «контрапункт» эмпирического «реального» мира и романа сознания Дон Кихота, его образа мира.

Тот и другой одновременно даны и тождественны по материалу. Даны действительные предметы «как факт» и образы этих предметов в разных сознаниях, прежде всего в сознании Дон Кихота, — образы предметов тоже как своего рода предметы. Изображены «реальная жизнь» и также сознание жизни, образы жизни, «романы». Эти замкнутые сознания, не отличающие себя от жизни, не знающие своих границ, отождествляющие себя со всем бытием, даны объективно, во всей их наивности, внутри которой мы пребываем, пока читаем вставную новеллу, и в то же время они ограничены в композиции, даны как некие вещи, как «исторический факт». Томас Манн, мы помним, по этому случаю говорил о наивно-грандиозном в своей непосредственности и непревзойденном в своей противоречивости произведении. Флобер писал Луизе Коле: «Самое изумительное в *Дон Кихоте* — это отсутствие искусственности и та непрерывная смесь иллюзии с реальностью, которая делает книгу такой смешной и такой поэтичной. Какими карликами кажутся в сравнении с Сервантесом другие. Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» Эта запись понятна лучше, если помнить, что Флобер в эти самые дни пишет «Госпожу Бовари», где в судьбе героини так много значит «смесь иллюзии с реальностью». Но жизнь в иллюзии не выводит Эмму Бовари за границы изображенной и единственно здесь возможной реальности, которой она всецело принадлежит со своей иллюзией вместе. В этой «смеси» поэтому нет того поэтически-грандиозного, что находил Флобер у Сервантеса, называя себя (т. е. свое произведение) «маленьким» перед ним. «Смесь иллюзии с реальностью» в романе Флобера не увеличивает духовное пространство романа, «мир», не означает, как у Сервантеса, что реальность ширится и растет. «Эти книги буквально подавляют, — говорит Флобер здесь же рядом в письме о Рабле и Сервантесе. — По мере того, как всматриваешься в них, они вырастают подобно пирамидам и в конце концов начинают пугать»²⁴.

²⁴ Г. Флобер. Письма 1831—1854. М., 1933, стр. 281.

Замкнутое сознание, жизненное и литературное, прежнего типа «роман», не отличающий себя от мира, мыслящий себя единственным целым, Сервантес обводит рамой как «часть», как картину, включая в свой новый роман, который, будучи «целым миром», отличается себя от мира и знает, что целое больше романа. Вот почему как раз такое повествование, которое принципиально иначе, чем предыдущий «роман», соотносится с обыденной, «прозаической», частной жизнью, максимально приближено к ней, является действием «в тех же костюмах» — как раз оно знает себя особенно хорошо как повествование, не равное «самой жизни», и строит дистанцию с помощью разных литературных приемов. Замкнутые сознания — «романы» включены на правах отдельных предметов мира в новый роман Сервантеса, незамкнутое сознание. Композиция «Дон Кихота», выясняющая проблему реальности, расчлененная и ступенчатая, аналитическая («проверки и перепроверки», вставные новеллы и основное повествование, «кривые и пересекающие», разделы сознания и действительности, иллюзии и правды), что отвечает организации современного мира, ибо Сервантес не разделяет, конечно, иллюзии Дон Кихота и знает ясно о нетождественном отношении сущности и явления, понятия и предмета, повествования и действительности. Сервантес изображает мир, где настоящее отношение спутано, скрыто, неявно. Но Сервантес знает равно о поверхностности и бедности эмпирического образа мира, действительности британного таза и ветряных мельниц, действительности вещей, о ее ограниченной правде; это частичная правда, не равная правде и миру книги Сервантеса. Чем больше во второй половине книги выясняется иллюзорность смещения романа и жизни и роман сознания Дон Кихота отчуждается в эмпирический мир декорацией и чем больше, таким образом, эмпирический мир оказывается против героя прав, тем в то же самое время меньше у этого мира и его мировоззрения, позитивизма, остается права на монопольную истину; тем больший вес получают реплики Дон Кихота, подобные, например, обращенной к трезвому современно мыслящему канонику, отрицающему реальность идеальных героев. «В таком случае, — сказал Дон Кихот, — я со своей стороны полагаю, что очарованным и лишенным разума являетесь вы сами...» (I, 49)²⁵. После того, как иллюзии Дон Кихота развенчаны и его костюмированный роман разоблачен, остается «голая правда» как царство вещей, лишенных, однако, своей «идеи». Мир Сервантеса являет свои разделенные относительные истины, и целое этого мира (романа) есть «контрапункт». Роман Сервантеса есть «контрапункт» одной и другой правды (а не опро-

²⁵ В статье о Блоке Б. М. Энгельгардт назвал тургеневского Базарова «Дон Кихотом позитивизма, который принимал великанов за мельницы»: своеобразное донкихотство позитивизма, донкихотство наоборот («Об Александре Блоке». Пб., 1921, стр. 14).

вержение одною из них другой), критического сознания нового времени и «онтологического» сознания странствующего рыцаря.

«Дон Кихот» — это особый роман, стоящий в *начале* литературного цикла, в начале «эры романа» в Европе: роман структурно «самосознательный», с особым синкретным художественно-теоретическим характером, обширным, «космическим» планом и сложно расчлененным составом; этот «первый» роман как бы «больше» («шире») следующих за ним более «типичных» романов. Именно это различие чувствовал так непосредственно и остро Флобер, когда восклицал: «Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» «Дон Кихот» — это «очень большая» книга, и вовсе не потому, что в ней очень много страниц. Флобера, как и позднее Томаса Манна, поражал именно внутренний объем этой книги. Она, как писал Флобер, вырастает «подобно пирамиде», по мере того как всматриваешься в нее.

Н. М. Лю б и м о в

СЕРВАНТЕС — МАСТЕР СЛОВА

(Наблюдения переводчика)

В прологе к первой части «Дон Кихота» Сервантес устами своего воображаемого друга дает самому себе совет:

«Ваше дело — подражать природе, ибо чем искуснее автор ей подражает, тем ближе к совершенству его писания».

Подражать природе на языке Сервантеса означало честно, правдиво воссоздавать жизнь, ничего в ней не приукрашивая, не перекрашивая и не подкрашивая, но и не искажая. Реализм Сервантеса — реализм прозорливый, мужественный, реализм, глядящий на жизнь не сквозь закопченное стекло, объемлющий мир сочувственным и всепонимающим взором, пусть часто с грустной и даже горестной, но неизменно доброй улыбкой. Это не приземистый натурализм, который устает в одну точку, который за деревьями разрозненных и случайных явлений не видит ветвистого, густолиственного, благоуханного, шумного леса жизни. Это — реализм, и, как любил выражаться Достоевский, реализм в «высшем смысле».]

Светлое мировоззрение Сервантеса выстрадано им, ибо он прошел суровую школу жизни; оно выковано и закалено на огне превратностей и невзгод, и тем особенно ценно и потому особенно прочно. Оно, это мировоззрение, породило особый вид юмора — сервантесовского юмора, юмора отнюдь не без лукавинки, но не злого, не глумливого и не грубого. Если искать аналогии смеху Сервантеса в русской литературе, то это смех автора «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорились...». Это юмор, предпочитающий откровенным непристойностям ничуть не менее, а пожалуй даже, более смешные фигуры умолчания. Это юмор человека, который умеет смешить, оставаясь серьезным, смешить без тени улыбки. Это юмор, сквозящий во всем, — и в описаниях, и в повествовании, и в диалоге, и в значащих фамилиях и прозвищах.]

В первом своем романе «Галатея», романе пасторальном, Сервантес отдал дань тогдашней литературной моде. Но вот что знаменательно: уже тогда реалисту Сервантесу было тесно, было душно в этом условном, в этом манерном жанре. В пастушескую идиллию, прорвав жанровые заперуды, хлынула живая жизнь с ее невыдуманными опасностями, тревогами и страстями. И вот, окаменелые формы пасторального романа взрывает изнутри вставная реалистическая повесть о беззаветной дружбе, о чистой и стойкой любви. В этой же вставной повести звучит жаркая любовь к родине и не менее жаркая ненависть к захватчикам и поработителям. Однако пастухи в «Галатее» — это именно идиллические «пастушкí» и «пасту́шки», а «Дон Кихот» заселен простолюдинами, и это уже люди с кровью в жилах, каждый со своим особенным внешним и внутренним обликом.

Еще в своей писательской молодости Сервантес отдавал себе ясный отчет, какие богатейшие возможности заложены в его родном языке, — надо лишь зорко вглядываться в эти словесные россыпи, надо лишь бесстрашно и дерзновенно употреблять и расставлять слова. В обращении к «любознательным читателям», которое Сервантес предпослал «Галатее», он прямо говорит, что поэты, в широком смысле этого понятия, должны пользоваться «для прекрасных своих и возвышенных целей» всеми таящимися в родном языке красотоми, что кастильский язык — это «плодородное поле, по которому они могут свободно передвигаться», наслаждаясь его «легкостью и нежностью, важностью и великолепием...».

Этот стилевой принцип Сервантесу с наибольшей последовательностью удалось провести в «Дон Кихоте».

При анализе образа самого Дон Кихота необходимо учитывать особую его сложность, его многоликость. И она, эта многоликость, отражается в лексике ламанчского идаляго, в его речевой характеристике.

Дон Кихот подражает героям рыцарских романов — и это как раз и есть то отсталое, то комичное, что заключено в его образе, то, что осмеивает в нем Сервантес. Отсюда напыщенность, временами появляющаяся в его речи, преимущественно в начале книги, — напыщенность, пародирующая слог рыцарских романов:

«Когда-нибудь увидит свет правдивая повесть о моих славных деяниях, и тот ученый муж, который станет их описывать, дойдя до первого моего и столь раннего выезда, вне всякого сомнения начнет свой рассказ так: «Златокудрый Феб только еще распускал по лицу широкой и просторной земли светлые нити своих роскошных волос, а пестрые птички нежной и сладкой гармонией арфоподобных 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 равнине».

Вместе с тем Дон Кихот — проводник идей автора, мыслитель-гуманист. Отсюда — высокая поэзия, звучащая в тех именно его речах, которые составляют идейные узловые пункты романа. (Я имею в виду прежде всего речи Дон Кихота о золотом веке и о войне и мире.)

Вместе с тем Дон Кихот — простой смертный, мелкопоместный идалго, «старосветский помещик», живущий в тесном общении с народом. Народная языковая стихия порой врывается в язык Дон Кихота во всей сочности и даже резкости своих оборотов и выражений. И здесь опять-таки сказался реализм Сервантеса, его умение *подражать природе*. Сервантес ничуть не хуже Шекспира знал, что в жизни патетического «сплошняка» не бывает, как не бывает и «сплошняка» озорного. Речь живых людей, как бы напряженно ни жили они умственными и духовными интересами, в зависимости от обстоятельств звучит в разных тональностях и в разных регистрах: и в регистре всплеск страсти и взлетов мысли, и в регистре балагурства и смачной ругани, и в самом обыкновенном, обиходном, наиболее часто звучащем в жизни, разговорном, «среднем» регистре.

Этого мало: речь Дон Кихота, почти не расстающегося с Санчо Пансой, постепенно, однако заметно, если можно так выразиться — «санчофицируется».

С другой стороны, основу языка Санчо, воплощающего народную мудрость, составляют пословицы и поговорки, присловья и прибаутки, и все же речь его мало-помалу «кихотизируется». Происходит взаимопроникновение двух речевых начал. В этом признается и сам Санчо Панса:

«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 и с вами общался, было для него обработкой, благодаря чему я надеюсь обильный принести урожай, и урожай этот не сойдет и не уклонится с тропинки благого воспитания, которое милость ваша проложила на высохшей ниве моего понятия.

Посмеялся Дон Кихот велеречию Санчо, однако ж не мог не признать, что тот в самом деле подает надежды, ибо своей манерой выражаться частенько приводил его в изумление...».

Роман Сервантеса многоголосен: тут и язык крестьян, и язык тогдашней «интеллигенции», и язык духовенства, и язык знати, и студенческий жаргон и даже «блатная музыка», звучащая в XXII главе первой части, где Дон Кихот беседует с каторжниками.)

[В романе Сервантеса все сложно, все многообразно. Один и тот же прием выполняет у писателя различные функции.]

[Взять хотя бы архаику.] Сервантес прибегает и к архаизмам лексическим, и к архаизмам синтаксическим; не чурается он и архаизмов орфо-

графических. Одни и те же слова, в зависимости от контекста, бытового, «сниженного», или, напротив, «возвышенного», велеречивого, меняют нить у него свое фонетическое обличье. Так, мы встречаем в «Дон Кихоте» два написания глагола «делать»: старинное *facet* и современное для Сервантеса *hacer*. Так, мы встречаем в «Дон Кихоте» два написания слова «красота»: *fermosura* и *hermosura*.

Архаика в «Дон Кихоте» — это, во-первых, архаика пародийная, архаика в чистом, беспримесном виде. Слог рыцарских романов пародируют и сам автор и его герои. «...Всемогущие небеса, при помощи звезд божественно возвышающие вашу божественность, соделывают вас достойною тех достоинств, коих удостоилось ваше величие», — так Сервантес осмеивает слог Фелисьяно де Сильва.

Во-вторых, это контрастное сочетание «высокой» лексики с «низкими» предметами. Комический сюжет в таких случаях Сервантес трактует нарочито возвышенно, чем достигается добавочный комический эффект. Подобного рода контрастами расшита вся словесная ткань «Дон Кихота».

У больших художников «холостого хода» не бывает — каждый прием связан у них с замыслом произведения. Так и эта стиливая черта связана у Сервантеса с мироощущением главного героя, мысленно преобразующего действительность, претворяющего низменное в возвышенное: цирюльничий таз оборачивается для него шлемом Мамбрин, пахнущая чесноком деревенская девка Альдонса преобразается для него в Дульсинею, стадо баранов превращается силой его фантазии в полчище врагов.

Наконец, архаизмы возникают у Сервантеса там, где философская его мысль парит особенно высоко. Вспомним хотя бы речь о золотом веке. Это явление характерно далеко не только для Сервантеса. Так, в русской литературе архаизмы культивировались как раз теми прозаиками и поэтами, у которых гражданский пафос определял собой их стиливой принцип. Я имею в виду Радищева и его последователей. Я имею в виду поэтов-декабристов и близких им по духу поэтов, противопоставлявших глаженному, вылощенному, как паркет великосветских гостиных, языку эпигонов Карамзина. Я имею в виду наконец Пушкина, неизменно прибегавшего к архаизмам как к необходимому языковому подспорью, едва лишь он обращался к жанру философской или политической оды.

Менендес и Пелайо точно определил слог «Дон Кихота» как «величавое и полнозвучное словесное изобилие». Это изобилие, равно как и протяженность периодов, опять-таки роднит Сервантеса с Гоголем.

Для сервантесовского синтаксиса характерны богато разветвленные периоды, которые не смеет прерывать переводчик:

«Между тем на деревьях уже защебетали хоры птичек радужного оперения; в своих многоголосых и веселых песнях они величали и приветствовали прохладную зарю, чей прекрасный лик уже показался во вратах и окнах востока и которая уже начала отряхивать со своих волос бесчисленное множество влажных перлов, и омытые приятно этою влагою

травы были словно покрыты и осыпаны тончайшим белым бисером; ивы источали сладостную манну, смеялись родники, журчали ручьи, ликовали дубравы, и в самый дорогой свой наряд убрались луга на заре».

Долгота сервантесовских периодов — не причуда художника. Этот прием нужен был Сервантесу для того, чтобы у читателя создалось цельное впечатление, чтобы читатель сразу охватил взглядом картину, рисуемую автором, или же доказываемую им мысль.

Любопытное и поучительное обстоятельство: как только Сервантес сходил с им же самим избранного пути, откуда ему так далеко было видно, на уже в его пору глухие тропинки омертвевавших жаров — пасторальной новеллы, новеллы о благородном разбойнике, то безжизненность жанров тотчас сказывается и на его языке. Язык Сервантеса в этих вставных новеллах теряет народную сочность и меткость. Здесь он, оторванный от народных корней, вянет и блекнет; он мало выразителен в своей условности, он без надобности перенасыщен архаизмами; обороты речи приобретают книжную витиеватость, игра слов подчас становится вымученной. И если не только испанский, но и иноземный читатель с увлечением читает *весь* роман Сервантеса — от корки до корки, если он с трепетом следит не только за исходом приключения Дон Кихота со львом, но и за причудливым скрещением жизненных путей Люсинды, Доротеи, Фернандо и Карденьо, но и за безрассудным испытанием, какому подвергает Ансельмо жену свою Камиллу и друга своего Лотарио, то это чудо творит сердцеведческий гений Сервантеса, вдохнувший «душу живу» в мертвые формы, удерживающий новое вино в старых мехах.

Войти в мир светлых идей и благородных чувств Сервантеса, перевоплотиться в его героев, таких разных, таких непохожих друг на друга, попытаться заставить их говорить на другом языке, но так, чтобы они не утратили национального своеобразия, попытаться воспроизвести все это многоголосье, попытаться воспроизвести голос самого Сервантеса, явственно звучащий не только в «Дон Кихоте», но и в «Галатее», но и в «Странствиях Персилеса и Сихизмунды», — это мучительное, но и великое счастье.

II

А. А. Елистратова

ГЕНРИ ФИЛЬДИНГ И «ДОН КИХОТ»

В многовековой истории странствований «Дон Кихота» по большим дорогам и тропинкам мировой литературы летопись его встреч с английской литературой XVIII в. образует одну из первых ярких глав.

Центральное и важнейшее место в этой главе принадлежит по праву Фильдингу. Великий английский реалист-просветитель всю жизнь вдохновлялся примером Сервантеса¹. В 21 год, студентом Лейденского университета, он набрасывает первые сцены своей будущей комедии «Дон Кихот в Англии»; следует «Дон Кихоту» в своих зрелых «комических эпопеях»; и в последних, написанных уже незадолго до смерти, критикопублицистических статьях «Ковент-гарденского журнала» снова возвращается к истолкованию творческого опыта Сервантеса.

Если, по замечанию известного английского критика времен романтизма Вильяма Хэзлита, к началу XIX столетия Сервантес «мог счи-

¹ Эта проблема затронута отчасти в статье Э. Понса (E. Pons, Fielding, Swift and Cervantes (De Don Quixote in England à Joseph Andrews). — «Studia neophilologica. A Journal of Germanic and Romanic Philology», vol. XV, № 3, 1942—1943), где автор рассматривает по преимуществу раннюю комедию Фильдинга «Дон Кихот в Англии» и «Приключения Джозефа Эндруса и его друга мистера Абраама Адамса». К сожалению, Понс не задается ни вопросом о жанровых особенностях романа Сервантеса, ни соответственно вопросом о роли «Дон Кихота» в становлении *реалистического* романа в Англии. Поэтому, несмотря на отдельные интересные наблюдения, вся статья в целом кажется довольно поверхностной. Так, Понс, совершенно отвлекаясь от специфических художественных особенностей фильдинговской драматургии с присущей ей шутиливой иронической условностью, упрекает автора «Дон Кихота в Англии» в недостаточной логичности, «иллюзорности» и фрагментарности этой комедии. Высоко оценивая «Приключения Джозефа Эндруса», Понс, однако, ничего не говорит о *социальной широте* этой «комической эпопеи», для которой Фильдинг нашел великолепный прецедент в «Дон Кихоте» Сервантеса.

таться натурализовавшимся» в Англии², то это было в значительной мере заслугой Фильдинга. Он первым, отойдя от плоского подражания испанскому оригиналу, открыл в «Дон Кихоте» те художественные и идейные аспекты, которыми шедевр Сервантеса оказался жизненно важен и близок англичанам XVIII в. А это открытие вместе с тем знаменовало собой и начало нового, необычайного плодотворного этапа в развитии английского реалистического романа. По стопам Фильдинга последовали другие замечательные английские писатели эпохи Просвещения (достаточно назвать Смоллета, Гольдсмита и Стерна), также вдохновлявшиеся опытом Сервантеса.

В книге «Английский роман эпохи Просвещения» мною была предпринята попытка подробнее охарактеризовать роль «Дон Кихота» в становлении этого ведущего жанра английской литературы XVIII в. и показать столкновение различных точек зрения на эпопею Сервантеса, которое привело к появлению прямо противоположных вариаций на тему «английского донкихотства» в творчестве английских романистов того времени³.

В настоящей статье автор предполагает сосредоточиться по преимуществу на творческом восприятии и истолковании «Дон Кихота» Генри Фильдингом.

«Дон Кихот» стал известен в Англии еще при жизни Сервантеса. Первая часть его вышла в английском переводе Томаса Шельтона в 1612 г.⁴; но признаки знакомства с романом Сервантеса появляются в английской литературе и ранее. Так, например, предположительно относимая к 1610 г. пародийная комедия Бомонта и Флетчера «Рыцарь Пламенеющего Пестика» («The Knight of the Burning Pestle») переносит на английскую почву, применительно к буржуазному быту и нравам, над которыми иронизируют авторы, исходную ситуацию «Дон Кихота». Новым Дон Кихотом, «Рыцарем Пламенеющего Пестика» выступает здесь подручный бакалейщика, также начитавшийся рыцарских романов и усвоивший их причудливые вымыслы и выпендренный язык. Комедия Бомонта и Флетчера, однако, резко отличается от «Дон Кихота» своей однозначностью: высмеивая рыцарственные претензии своего мещанского «героя», драматурги и не помышляют о том, чтобы сохранить в его облике внутреннее достоинство и благородство Ламанчского рыцаря. Столь же односторонне истолкован «Дон Кихот» и в другом, еще более остро-полемичном памятнике английской литературы XVII столетия, возникшем под его непосредственным воздействием, — в сатирической поэме Сэмюэля Батлера «Гудибрас» («Hudibras», 1663—1678).

² William Hazlitt. Lectures on the English Comic Writers. London, 1913, p. 107.

³ А. А. Елистратова. Английский роман эпохи Просвещения. М., изд-во «Наука», 1966, стр. 84—99 и др.

⁴ В 1687 г. «Дон Кихота» перевел на английский язык Джон Филиппс (Philips), племянник Мильтона.

Сам Батлер не раз ссылался на «Дон Кихота» в тексте поэмы. Но высмеиваемые английским сатириком «герои» — провинциальный судья, самодовольный педант-пресвитерианец сэр Гудибрас и его наушник, крючоктвор Ральф — не обладают ни в малейшей степени человеческим обаянием Дон Кихота и Санчо Пансы, а те передраги, в которые попадают эти ханжи-пуритане, возомнив себя непогрешимыми блюстителями законности и морали, изображены автором с нескрываемым злобным удовлетворением. В поэме, изданной в первые годы Реставрации, Батлер сводит счеты с поверженными противниками — буржуазными партиями пресвитерианцев и индипендентов; у Сервантеса он заимствует лишь внешнюю сюжетную схему и отдельные комические ситуации, которые переосмысляет в соответствии с задачами своего антипуританского политического пасквиля.

В XVIII в. восприятие «Дон Кихота» в Англии становится гораздо более многообразным и глубоким, хотя перелом этот происходит не сразу. На протяжении века Просвещения «Дон Кихот» был четыре раза издан в Англии в испанском оригинале и был представлен множеством переводов⁵. Общее число этих переводных изданий — не менее 24-х, что свидетельствует об исключительном интересе тогдашней читающей Англии к роману Сервантеса. Характерно при этом, что наибольшая часть этих изданий (16 из 24-х) приходится на середину и конец века, с 1742 по 1799 г., — обстоятельство, к которому мы еще вернемся ниже.

К «Дон Кихоту» в Англии XVIII в. обращаются не только романисты (хотя именно в этом жанре литературы английского Просвещения особенно плодотворно сказалось влияние Сервантеса), но и сочинители хлестких памфлетов на злобу дня, и мастера журнального очерка-эссе, и драматурги различных направлений.

Томас д'Эрфи, один из последышей фривольной комедии Реставрации, выкроил из романа Сервантеса трилогию «Комическая история Дон Кихота» («The Comical History of Don Quixote», ч. 1 и 2, 1694; ч. 3, 1695), которая отличалась такой непристойностью, что автор был привлечен к суду. Джон Гэй, вошедший в историю своей сатирической «Оперой нищих», дважды обращался к Сервантесу. Его драматическая пастораль «Диона» («Dione», 1720) была написана по мотивам истории гордой пастушки Марселлы, а посмертно поставленный на сцене фарс «Репетиция в Готэме» («The Rehearsal at Gotham», 1754) имел своим отправным

⁵ Помимо перепечаток старого перевода Шельтона (Shelton, 1706 и 1725 гг.) английские читатели получили новый перевод Питера Мотте (Motteux, 1700—1712 гг., переиздания в 1719, 1725, 1733, 1743, 1757, 1766 гг.), выполненное Эдвардом Уордом (Ward) переложение «Дон Кихота» «гудибрастическим стихом», на манер поэмы Батлера (1711—1712), перевод Чарльза Джарвиса (Jarvis, 1742 г., переиздания в 1749, 1756, 1766 гг.), перевод, опубликованный романистом Т. Смоллетом в 1755 г. (переиздания в 1761, 1765, 1782, 1792, 1793, 1796 и 1799 гг.), и перевод Чарльза Генри Уильмота (Wilmot) в 1774 г.

пунктом похождения старого «приятеля» Дон Кихота Хинеса де Пасамонте, странствующего раешника, ловкого плута и беглого каторжника. Много позже, в период увлечения сентиментализмом и «готикой» Джордж Кольмен-младший положил в основу своей мелодрамы, написанной белым стихом, «Жители гор» («The Mountaineers», 1793) рассказ безумца Карденьо, «Оборванца Жалкого Образа», встреченного Дон Кихотом в ущельях Сьерра-Морены. . .

Все эти инсценировки или переделки «Дон Кихота» захватывали в лучшем случае лишь отдельные клочки, вырванные из огромного полотна Сервантеса. Как заметил в «Истории английской драмы» Оллардайс Никол, «с таким же успехом можно было бы вознамериться драматизировать «Тристрама Шенди», как переделать в комедию роман Сервантеса»⁶.

Из всех многочисленных произведений английской драматургии XVIII в., вдохновленных «Дон Кихотом», самым значительным была, конечно, комедия Фильдинга «Дон Кихот в Англии» («Don Quixote in England», 1734)⁷. Пьеса эта замечательна прежде всего тем, что образы Дон Кихота и Санчо Пансы «вписаны» здесь в реальный мир провинциальной ганноверской Англии с ее тупыми и пьяными сквайрами, пронырами-законниками, всеобщим взяточничеством и лихоимством, особенно процветающими во время постыдной комедии парламентских выборов. И при этом, — что не менее важно, — и Дон Кихот, и его оруженосец, сохраняя все свои комические приметы, истолкованы все же Фильдингом уже не просто как смехотворно-нелепые, но и как достойные сочувствия герои.

Эта резкая перемена акцентов в трактовке Дон Кихота и донкихотства становится особенно очевидной, если сопоставить комедию Фильдинга с теми истолкованиями романа Сервантеса, какие были свойственны литературе раннего Просвещения в Англии.

В журнальных очерках Дефо, Аддисона, Стиля можно встретить немало ссылок на «Дон Кихота». Но роман Сервантеса трактуется этими писателями, как правило, узко-рассудочно. В истории идаляго из Ламанчи они видят только смешную пародию на непомерные претензии средневекового рыцарства, а в образе самого Дон Кихота выделяют только смехотворные, нелепые с точки зрения буржуазного здравого смысла черты. Неудивительно поэтому, что в большинстве случаев ссылки на «Дон Кихота» возникают под их пером по частным, мелким поводам; грандиозная фигура, созданная Сервантесом, низводится до уровня

⁶ Allardyce Nicoll. A History of English Drama: 1660—1700. Cambridge, 1955, p. 277.

⁷ См. интересную характеристику этой комедии Фильдинга в статье М. П. Алексеева «Сатирический театр Фильдинга» (Генри Фильдинг. Комедии. М., 1954, стр. XLVI—LIY).



УИЛЬЯМ ХОГАРТ.
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К XVI ГЛАВЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ „ДОН КИХОТА“.
Гравюра на меди. Лондон, 1742.

повседневной прозы, а обобщающее понятие «донкихотства» становится синонимом безответственного бахвальства. Так, например, Дефо сравнил с Дон Кихотом хвастливого испанского гастролера, устроителя боя быков в Медвежьем Садке в Мерибоне, а в другом случае объявил сражение Дон Кихота с ветряными мельницами прообразом авантюристической политики испанского милитаризма. В одном из очерков Дефо, помещенном в «Журнале Миста» («Mist's Journal») 19 марта 1720 г., появился даже Дон Кихот в юбке — некая донья Арина Кихота, усердно занятая поисками мужа⁸.

«Болтун» (№ 31), публикуя шуточную историю дуэлей и дуэлянтов, вставил в нее иронический дифирамб, обращенный к Дон Кихоту. В другом очерке («Болтун», № 219) Стиль писал: «Говорят, что «История Дон Кихота» убила дух рыцарства среди испанцев; я думаю, можно с гораздо большим основанием утверждать, что в Англии насмешники нанесли такой же вред удовольствиям дружеской беседы». В столь же одностороннем плане толковал «Дон Кихота» и «Зритель» Аддисона, приводя роман Сервантеса в пример бурлеска (№ 249).

Совсем по-другому интерпретирует «Дон Кихота» Фильдинг в своей комедии. Сохраняя за Дон Кихотом и Санчо Пансой их провербальные комические черты — фантастические «безумства» рыцаря, лукавое простодушие словоохотливого оруженосца, — Фильдинг выдвигает на первый план *сатирическую социальную* мысль, уловленную им в эпосе Сервантеса и примененную к английской жизни XVIII в.

Для того, чтобы так понять Сервантеса, необходимы были не только особая проницательность и редкий талант, какими обладал Фильдинг. Для этого нужны были и определенные общественно-исторические предпосылки. Новое творческое истолкование шедевра Сервантеса, которому положил начало «Дон Кихот в Англии», стало возможным лишь в ту пору, когда резко обнаружились противоречия в социально-политической жизни Англии, а соответственно обострились и противоречия в самом английском Просвещении.

До тех пор, пока в английской просветительской мысли преобладала добродушная уверенность в том, что Англия, покончившая после «славной революции» с суевериями и смутами, близка к тому, чтобы вступить

⁸ Примечательно, однако, что когда один из первых критиков «Робинзона Крузо» недоброжелательно отзывался о «донкихотстве» Робинзона (подразумевая, очевидно, под этим невсерьезность описанных им приключений), Дефо заявил, что счел бы это сопоставление весьма лестным для себя, если бы его книга имела хоть что-нибудь общее с романом Сервантеса: «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» (Daniel Defoe. *Serious Reflections during the life and surprising Adventures of Robinson Crusoe*. London, 1899, p. X).

в золотой «век разума», сатирическая ирония Сервантеса не могла найти достойного отклика в английской литературе. Положение изменилось, когда возникли первые серьезные сомнения в разумности существующих в Англии порядков. Сатирическая ирония Сервантеса, в свете которой житейская мудрость оборачивается так часто себялюбием и подлостью, а рыцарственное безумие оказывается высшим, хотя и бессильным, благородством, была творчески воспринята Фильдингом именно в то время, когда он сам взял на себя в своем роде донкихотскую роль и ополчился со сцены театра против правительства Георга II, против всесильного министра сэра Роберта Уолпола, против всеобщей коррупции в политике и против социальной несправедливости.

Можно догадываться, что именно этот сатирический накал сплавил воедино те разрозненные сцены, из которых состоял первоначальный набросок комедии, начатой Фильдингом еще на студенческой скамье, в 1728 г., и оставленной затем на целых пять лет. В предисловии к печатному изданию комедии Фильдинг лукаво предоставляет читателю «возможность отличить части, возникшие в этом сезоне, от других, написанных в более ранние годы»⁹. Вряд ли мы ошибемся, если выскажем предположение, что позднее других пером Фильдинга-сатирика были написаны, в частности, сцены предвыборного ажиотажа в провинциальном городишке, где происходит действие. Именитые граждане с мэром во главе более всего опасаются того, что правительственный кандидат не будет иметь на выборах «достойного» соперника. Ведь в этом случае их барыш от предвыборной кампании катастрофически уменьшится; зато в случае конкуренции соперничающих кандидатов можно рассчитывать на хорошую поживу. А потому Дон Кихоту, не взирая на его безденежье и странное поведение, хотят тоже предложить баллотироваться в парламент. «Если другая партия честь честью выложит наличные, ему можно и в долг поверить. Выбрать мы его все равно не выберем, а денешки свои получим». — «А что он сумасшедший, неважно, раз он не в Бедламе»¹⁰. Сатирическая характеристика английской общественной жизни, особенно резко выраженная в этих сценах, подкрепляется множеством язвительных суждений Дон Кихота и Санчо об английских нравах и обычаях, Фильдинг умело пользуется приемом своеобразного «остранения»: его заезжие путешественники — испанцы, сошедшие со страниц Сервантеса, смотрят на Англию со стороны и подмечают в ней много такого, чего по привычке не видят сами англичане.

Многие реплики Дон Кихота и Санчо уже намечают темы и ситуации позднейших зрелых произведений Фильдинга. Презрительная характеристика истого английского сквайра как первого пса в своей усадьбе будет

⁹ Генри Фильдинг. Избр. произведения, т. 1. М., 1954, стр. 126.

¹⁰ Там же, стр. 140.

развернута впоследствии в образе сквайра Вестерна в «Истории Тома Джонса, найденыша». Горькая констатация несправедливости закона, — «Коли бедняк украдет у дворянина пять шиллингов — в тюрьму его! Знатный же безнаказанно ограбит тысячу бедняков и останется в собственном доме»¹¹, — впоследствии ляжет в основу многих решающих поворотов сюжета и в «Приключениях Джозефа Эндруса» и в «Истории Тома Джонса, найденыша». Пророческим оказывается и упоминание о рыцаре Большой Мошны как главном противнике славного Дон Кихота. Обличение несправедливой наживы, собственнического своекорыстия и себялюбия как важнейших общественных и частных пороков, угрожающих благоденствию его страны, станет доминантой зрелого творчества Фильдинга.

Последнее слово в комедии остается за Дон Кихотом. Как ни нелепы его рыцарские бредни, он оказывается у Фильдинга и благороднее, и разумнее подавляющего большинства «здравомыслящих» английских обывателей, с которыми его сводит судьба¹². Именно он наставляет на ум упрямого, тупоголового помещика сэра Томаса Лавленда и способствует счастливому браку Доротеи Лавленд с небогатым, но преданным ей Фейрлавом. Он выводит на свежую воду плутни крючкотвора-адвоката Брифа, высмеивает педанта-доктора Дренча, помогает спровадить со сцены наглого грубияна, сквайра Баджера, который претендовал на руку Доротеи... В ответ на вопрос сэра Томаса: «Что привело вас в Англию, благородный дон?» герой Фильдинга восклицает: «Мне говорили, что здесь бесчисленное множество чудищ, и я не обманулся в своих ожиданиях»¹³. «Ха, ха, ха! Как бы этот рыцарь в конце концов не доказал, что все мы безумнее его!» — восклицает сэр Томас Лавленд; и Фейрлав заключает пьесу ответной саркастической репликой: «Быть может, это не так уж трудно, сэр Томас»¹⁴.

Комедия «Дон Кихот в Англии» была важной вехой на пути творческого освоения наследия Сервантеса в Англии. Но пьесе была присуща известная двойственность: хотя Фильдинг гораздо глубже и вернее постиг значение образов Дон Кихота и Санчо Пансы, чем его предшественники, фигуры эти были более или менее искусственно введены им в круг английских действующих лиц и событий. Правда, Фильдинг-драматург, всегда умевший мастерски использовать все возможности театральной условности, эксцентрически обнажаемой перед зрителями, сумел и на этот раз эффектно обыграть гротескное вторжение «инородных» литературных персонажей в столь достоверный, плотный и весомый английский быт.

¹¹ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 131.

¹² Любопытно замечание Понса, считающего, что Дон Кихот Фильдинга «исповедует символ веры философа XVIII в., скорее даже ученика Свифта, чем Мандевилья» (указ. соч., стр. 315).

¹³ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 168.

¹⁴ Там же, стр. 170.

Но подобная «экстраваганца» (если применить к «Дон Кихоту в Англии» то жанровое определение, какое изобрел для своих поздних пьес Шоу) могла быть создана лишь однажды. Да и то — как видно из авторского предисловия к пьесе — сам Фильдинг был не вполне удовлетворен своим экспериментом. Недаром он называет «не чем иным, как донкихотством», свою попытку «воспроизвести характеры, столь блестяще обрисованные неподражаемым Сервантесом». Примечателен и следующий абзац предисловия, где Фильдинг объясняет несовершенство первоначального наброска комедии «недостатком житейского опыта и слабым знанием света». «Я понял, — пишет драматург, — что перенести действие в новую обстановку и дать моему рыцарю возможность проявиться в ней иначе, чем в романе, гораздо труднее, нежели я воображал. Человеческая природа всюду одинакова, а привычки и обычаи разных наций не настолько изменяют ее, чтобы Дон Кихот в Англии заметно отличался от Дон Кихота в Испании»¹⁵.

Работа над «Дон Кихотом в Англии», как видно, поставила перед Фильдингом такие творческие и эстетические вопросы, которые не могли быть сняты даже успешной постановкой окончательного варианта пьесы. Фильдинг формулирует здесь эти проблемы в типичной просветительно-рационалистической форме. Его основной тезис, согласно которому «человеческая природа всюду одинакова», выглядит сухой и бледной абстракцией в свете того блестящего художественного решения проблемы «натурализации» Сервантеса в Англии, какое он нашел восемь лет спустя, в своей «Истории приключений Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса» («The History of the Adventures of Joseph Andreus and of his Friend Mr. Abraham Adams», 1742). На титульном листе этой «Истории», как программная декларация, значился подзаголовок: «Написано в манере Сервантеса, автора Дон Кихота».

«Приключения Джозефа Эндруса» закрепили многое, еще ранее достигнутое Фильдингом в «Дон Кихоте в Англии»¹⁶. И вместе с тем они знаменовали собой принципиально новый, решающий этап освоения художественного опыта «Дон Кихота» английским просветительским реализмом. Новизна найденного Фильдингом решения самой проблемы — как писать по-английски, об англичанах и для англичан «в манере Сервантеса», — была, можно сказать это не впадая в преувеличение, вместе с тем и мерой зрелости нового жанра реалистического социально-бытового романа, рождавшегося в литературе английского Просвещения.

¹⁵ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 125.

¹⁶ Характерно, что в предисловии к этой книге Фильдинг, сочувственно отзываясь о бурлеске как литературном жанре вообще, тем не менее решительно настаивает на том, что его «история» принципиально отличается от бурлеска. Если вспомнить, что «Зритель» Аддисона видел в «Дон Кихоте» именно классический образец бурлеска, то станет совершенно очевидно, под каким новым углом зрения рассматривает Фильдинг эпопею Сервантеса.

Преемственная связь с «Дон Кихотом» Сервантеса обнаруживается здесь у Фильдинга в двух главных пунктах — в определении самого жанра его произведения и в замысле и изображении характера главного героя — пастора Абраама Адамса.

Понятие «Истории», которым пользуется Фильдинг и в этой своей книге, и в позднейшей «Истории Тома Джонса, найденыша», употребляется им на равных правах с другим определением — «комическая эпопея в прозе» (которое также выдвигается уже в предисловии к «Истории приключений Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса», а позднее обосновывается в «Истории Тома Джонса, найденыша»). Для Фильдинга это понятие «истории» применительно к его книгам полно глубокого смысла. Он противопоставляет свои «истории» всевозможным жизнеописаниям и «апологиям» (начиная с назидательного жизнеописания Памелы Ричардсона и кончая весьма фривольной автобиографической «Апологией» своего театрального противника Колли Сиббера). Более того, он утверждает, что его «истории», хотя и повествуют о жизни простых людей, превосходят по своей значительности и обобщающей силе сочинения иных профессиональных историографов: ведь он описывает «не людей, а нравы, не индивидуума, а вид»¹⁷. Пример «Дон Кихота» приводится Фильдингом в качестве классической иллюстрации этой мысли. Книга о подвигах прославленного Дон Кихота в гораздо большей степени заслуживает именоваться историей, чем сочинения ученого иезуита Марианы, историка Испании, — утверждает Фильдинг. Ведь хроника Марианы замкнута в границах известного времени и известной страны, тогда как летопись деяний Дон Кихота есть история всего цивилизованного мира! Этот парадокс был провозглашен не только шутки ради, но и всерьез.

Эпопея Сервантеса привлекает Фильдинга широтой охвата жизни, взятой в самых различных ее проявлениях, и философской глубиной гуманистических идей, воплощенных в образах ее главных героев. Очень интересные критические суждения о «Дон Кихоте», высказанные Фильдингом в его последнем повременном издании, «Ковент-гарденском журнале», 24 марта 1752 г. Разбирая только что вышедший нравоучительный роман своей соотечественницы Шарлотты Леннокс «Дон Кихот-девица» («The Female Quixote») и одобряя его за «правильность» построения, верность «обыденной жизни» и назидательную мораль, Фильдинг, однако, выделяет и неповторимые преимущества, которые возвышают эпопею Сервантеса над сочинением его английской подражательницы. Он готов признать, что многое в похождениях Дон Кихота и экстравагантно, и невероятно; они так «бессвязны» и «разрозненны», что их «порядок вы можете менять как угодно без всякого ущерба для целого». Более того, сочинение

¹⁷ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 589.

Сервантеса само во многих случаях весьма близко к тем самым рыцарским романам, которые оно осмеивает: таковы истории Карденьо и Доротеи, Фердинанда и Люсинды, и т. д. Но зато Фильдинга восхищает оригинальность замысла «Дон Кихота» и гражданский дух его создателя, «стремившегося не только к развлечению, но и к просвещению и перевоспитанию своих соотечественников, и с этой целью направившего острие своей насмешки против пагубного заблуждения, которое в ту пору получило повсеместное распространение в Испании и едва не превратило цивилизованный народ в нацию головорезов». По-просветительски толкуя эпопею Сервантеса как антирыцарское произведение, Фильдинг, однако, и здесь (как и в своей комедии «Дон Кихот в Англии») видит в характере идалго из Ламанчи черты возвышенные и привлекательные. Сервантес, отмечает английский писатель, позаботился о том, чтобы вопреки всем безумствам героя сохранить за ним сочувствие читателя. А потому Дон Кихот изображен в романе как человек «наделенный разумом и большими природными дарованиями, и во всех случаях, за единственным исключением, — весьма здравым суждением, а также, — что еще более привлекательно в нем, — как человек большой невинности, честности и благородства и величайшей доброты»¹⁸.

Эти критические замечания Фильдинга о романе Сервантеса проливают свет и на ту внутреннюю связь, которая, как провозгласил десятилетиями ранее английский писатель, существовала между его «Историей приключений Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса» и историей хитроумного идалго Дон Кихота Ламанчского.

Фильдинг, должно быть, глубоко усвоил столь часто высказываемые в «Дон Кихоте» и в шутку, и всерьез мысли об особенностях этой «великой истории» (как именуется она в заглавии XXIV главы второго тома). Как и Сервантес, он исходит из того, что «вся сила истории в ее правдивости, а не в сухих перечислениях», и потому присваивает и себе право опустить «мелочи», которые «к главному предмету никакого отношения не имеют»¹⁹, а вместе с тем иной раз, подобно автору «Дон Кихота», позволяет себе останавливать внимание читателей на «безделицах, столь же несуразных, сколь и необходимых для правильного понимания... этой истории»²⁰.

У Сервантеса Фильдинг воспринял и тон, и манеру «исторического» повествования, где автор не только не пытается скрыться со сцены (как, например, делали, каждый по-своему, и Дефо, и Ричардсон), но, напротив, вступает в прямую беседу с читателем, причем не только поясняет изла-

¹⁸ H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. 1. New Haven, Yale Univ. Press, 1915, p. 279—282.

¹⁹ Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч. в пяти томах, т. 2. М., 1961, стр. 148.

²⁰ Там же, стр. 203.

гаемые им происшествия, но рассуждает и о возникновении и судьбе самой своей книги. Авторские отступления и комментарии (занимающие иной раз целые главы в «Истории приключений Джозефа Эндруса», а позднее, в «Истории Тома Джонса, найденыша», открывающие каждую из восемнадцати книг, из которых состоит эта «комическая эпопея») по своему духу и стилю непосредственно восходят к «Дон Кихоту» (напомним, в частности, авторский «Пролог» к первой части романа и «Пролог к читателю», предпосланный второй части). Непринужденно-шутливый тон этих прямых обращений автора к читателям (хотя речь шла в них нередко об очень важных вещах) способствовал созданию своеобразной эмоциональной атмосферы, присущей всему повествованию²¹. Ироническая рефлексия, столь характерная для всей истории Дон Кихота Ламанчского, усиливалась и оттенялась постоянным присутствием автора — шутника, в чьих шутках столько мудрости, горечи и скорби. Фильдинг как создатель своих «комических эпопей» следует этой традиции Сервантеса, причем (в особенности в «Истории Тома Джонса», самом зрелом своем произведении) усиливает «учительную» функцию своих шутливых бесед с читателями в соответствии с задачами просветительского реализма.

«Откровенно говоря, сеньор бакалавр, я полагаю, что для того, чтобы писать истории или вообще какие бы то ни было книги, потребны верность суждения и зрелость мысли. Отпускать шутки и писать остроумные

²¹ Это относится и к шутливым наименованиям глав романа; следуя примеру Сервантеса, Фильдинг широко пользуется своим правом интриговать воображение читателей заманчивыми, многообещающими заглавиями, возбуждать — а иной раз и обманывать их любопытство загадочными недомолвками, подшучивать над своими героями и над собственным сочинением.

А с другой стороны, — опять-таки следуя примеру Сервантеса, — Фильдинг вводит в юмористическое повествование своих «комических эпопей» вставные новеллы иного плана. Такова, например, «История Леоноры, или Несчастная прелестница» в «Истории приключений Джозефа Эндруса» или история Горного Отшельника в «Истории Тома Джонса, найденыша». Правда, в отличие от вставных новелл «Дон Кихота», гораздо более разнообразных и богатых по своему психологическому и эмоциональному содержанию, эти вставные рассказы в книгах Фильдинга имеют довольно откровенно выраженную дидактическую цель. Они призваны как бы оттенить по контрасту лейтмотив основного повествования и поставить перед читателем своего рода философско-этическую альтернативу. Так, пример Леоноры — избалованной светской красавицы, пренебрегшей достойным женихом ради более блистательного поклонника и поплатившейся за это горьким разочарованием и одиночеством, — подчеркивает преимущества бесхитроного, верного и бескорыстного чувства, которому следуют Джозеф и Фанни, наперекор всем суетным искушениям. История Горного Отшельника, бегущего от людей и исповедующего философию озлобленного человеконенавистничества, образует живой контраст истории Тома Джонса, повесы и вертопраха, грехи которого искупаются, однако, его неизменной отзывчивостью и готовностью прийти на помощь ближним. Сервантесу эта нарочитая дидактическая «симметрия», характерная для рационалистического просветительского реализма Фильдинга, показалась бы, вероятно, сухой и предвзятой. Фильдинг, со своей стороны, как помним, находил многие вставные новеллы «Дон Кихота» слишком экстравагантными и невероятными.

вещи есть свойство умов великих: самое умное лицо в комедии — это шут, ибо кто желает сойти за дурачка, тот не должен быть таковым. История есть нечто священное, ибо ей надлежит быть правдивою, а где правда, там и бог, ибо бог и есть правда, и все же находятся люди, которые пекут книги как олады»²². Так рассуждает Дон Кихот во второй части эпопеи Сервантеса; и если сопоставить эти суждения с теми, которые высказывает Фильдинг и в «Джозефе Эндрусе», и особенно последовательно и пространно — в вводных главах «Истории Тома Джонса, найденныша», преемственная связь фильдинговской эстетики с эстетикой Сервантеса окажется очевидной. «Право же, истину можно говорить и с улыбкой на лице»²³, — восклицает Фильдинг в главе, насмешливо озаглавленной «Корка для критиков». Он убежден, что должен был сам смеяться, чтобы заставить от души рассмеяться читателей, — за исключением разве только «тех случаев, когда, вместо того, чтобы смеяться вместе со мной, читатель смеялся надо мной»²⁴. И вместе с тем, он настаивает, подобно Сервантесу, что творец «прозаико-комико-эпического сочинения» должен быть мудрецом, мыслителем и знатоком людей, — и притом людей «всех состояний — от министра на его приеме до тюремщика в должном отделении; от герцогини на рауте до трактирщицы за стойкой»²⁵. В главе «О тех, кому позволительно и кому непозволительно писать истории, подобные этой» он противопоставляет свою «комическую эпопею» — рою «глупых и нелепых романов»: ведь в ней все «действующие лица заимствованы из такого авторитетного источника, как великая книга самой Природы»²⁶.

К Сервантесу восходит и глубокая «философичность» фильдинговского повествования, по-видимости столь беспечно-шутливого и забавного, а в действительности затрагивающего коренные вопросы жизни и устремляющегося «по всем закоулкам, по всему извилистому лабиринту природы» с тем, чтобы постичь «тайны, недоступные взору профанов». Наряду с Сервантесом учителем Фильдинга в этом отношении был, конечно, и Рабле, а также и более желчный и мрачный Свифт²⁷. Но по своим жанро-

²² Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч., т. 2, стр. 35.

²³ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 2, стр. 445.

²⁴ Там же, стр. 379.

²⁵ Там же, стр. 541.

²⁶ Там же, стр. 376.

²⁷ В первой главе 13-й книги «Истории Тома Джонса, найденныша» Фильдинг призывает к себе на помощь гения-вдохновителя Аристофана, Лукиана, Сервантеса, Рабле, Шекспира, Свифта, Мариво, чтобы «наполнить его страницы юмором» и «научить людей лишь беззлобно смеяться над чужими и униженно сокрушаться над собственными безрассудствами» (Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 2, стр. 541). Позднее, в «Ковент-гарденском журнале» 1752 г. Фильдинг, успевший к этому времени прийти от бодрого, жизнеутверждающего оптимизма «комических эпопей» к мрачному скептицизму «Амелии» (где религия признана уздой, необходимой для «человеческой природы»), отрекается от некоторых из прежних своих учителей. Он отвергает

вым признакам «истории» или «комические эпопеи» Фильдинга были все-таки наиболее близки именно к «Дон Кихоту».

Близость эта проявлялась и в смелости, с какой и великий гуманист испанского Возрождения, и английский просветитель черпают свои образы и ситуации в самой гуще современной жизни, не боясь запятнать грязью житейской прозы свои высокие идеалы, пренебрегая обвинениями в «низменности» и с легкостью переходя от возвышенного — к смешному и наоборот, в соответствии с логикой самой действительности.

И если Сервантес не падает даже самых знатных особ Испании, показывая, как пошлы и ничтожны их помыслы и забавы по сравнению с величием духа нищего идаляго из Ламанчи²⁸, которого они хотят сделать своим шутом, то Фильдинг точно так же ставит своего английского Дон Кихота XVIII в., захудалого деревенского священника Абраама Адамса неизмеримо выше и леди Буби, наглой и развратной помещицы из его прихода, и всех толстосумов-дельцов, крючкотворов-законников, неправедных судей и самодуров-сквайров, которые осмеливаются измываться над ним.

Пастору Адамсу приходится терпеть ничуть не меньше невзгод, чем его великому испанскому предшественнику. Его травят собаками, как зайца; окунают, потехи ради, в чан с водой; берут под арест, как опасного злоумышленника и шпиона, повинного в государственной измене; он оставляет на всех придорожных кустах клочья своей жалкой, ветхой и

здесь и Аристофана, и Рабле: ведь «их намерения заключались в том, чтобы изгнать из мира своими насмешками всякую строгость, скромность, приличие, добродетель и серьезность» (H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. I, p. 194).

Однако он и здесь сохраняет верность Сервантесу, причисляя его вместе с Лукианом и Свифтом к «великому триумvirату» писателей, заслуживающих «высочайшего уважения не только за остроумие и юмор, которыми они были наделены так щедро, но и за то, что все они стремились употребить все силы своего остроумия и юмора для изобличения и искоренения тех безумств и пороков, которые преобладали в отечестве каждого из них» (там же).

В романе «Амелия» («Amelia», 1751), своем последнем сумрачном произведении, где уже гораздо меньше от Сервантеса, чем в «комических эпопеях» 40-х годов, Фильдинг все же не может расстаться с автором «Дон Кихота». Его герой — легкомысленный, но образованный и начитанный капитан Вильям Бут, взятый под арест за долги, вступает в литературную беседу со своим товарищем по заключению, незадачливым писакой, которого пристав отреккомендовал ему как «достопамятного сочинителя». Сочинитель оказывается отъявленным невеждой, что и обнаруживается тотчас же, едва только Бут начинает излагать ему свои взгляды на Свифта, Сервантеса, Лукиана и Рабле («Амелия», кн. VIII, гл. V).

²⁸ Ссылаясь по своему обыкновению на Сиду Ахмета Бен-инхали, Сервантес саркастически прерывает описание издевательств герцога и герцогини над Дон Кихотом и Санчо Пансой следующим замечанием: «И еще Сид Ахмет говорит вот что: он-де стоит на том, что шутники были так же безумны, как и те, над кем они шутки шутили, ибо страсть, с какою герцог и герцогиня предавались вышучиванию двух сумасбродов, показывала, что у них самих не все дома» (Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч., т. 2, стр. 568—569).

грязной рясы. Ему случается и растянуться в зловонной жиже свиарника, среди хрюкающих боровов, и быть привязанным к столбику собственной кровати; а что касается ругани и тумачов, которые обрушиваются на него на протяжении романа, то им поистине нет числа.

И вместе с тем этот незадачливый старый чудак может по праву считаться героем написанной Фильдингом «истории» — и героем не в переносном, а в собственном, высоком смысле слова. Сам автор особенно гордился созданием именно этого образа. «Что касается фигуры Адамса, самой примечательной в этой книге, то подобной, мне думается, не встретишь ни в одной из ныне существующих книг, — писал Фильдинг в своем предисловии. — Она задумана как образец совершенной простоты; и доброта его сердца, расположив к нему всех хороших людей, оправдает меня, надеюсь, в глазах джентльменов духовного звания, к которым, когда они достойны своего священного сана, никто, быть может, не питает большего почтения, чем я. Поэтому, невзирая на низменные приключения, в конх участвует мой герой, они мне простят, что я его сделал священником: никакая другая профессия не доставила бы ему так много случаев проявить свои высокие достоинства»²⁹.

Общественное положение пастора Адамса в своем роде не так уж разнится с положением неимущего идадьго из Ламанчи. Пастор Адамс горячо принимает к сердцу свои обязанности духовного пастыря, наставника и заступника своих прихожан; но в доме сквайра Буби («Болвана») его никогда не пускают дальше господской кухни. На 23 фунта в год он должен прокормить, одеть и обуть все свое многочисленное семейство; дети его не могут получить образования и в будущем им придется идти в услужение. Безденежье — вечная беда Адамса; он слишком хорошо знает горький вкус бедности и так же, как и рыцарь Печального Образа, может судить не по наслышке о нуждах простого народа.

А проблема бедности и богатства — и притом богатства «неправедного!» — играет в «Истории приключений Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса» огромную роль.

Рядом со своим английским Дон Кихотом — Адамсом Фильдинг ставит в качестве спутника, слуги и друга Джозефа Эндруса — молодого

²⁹ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 444. Социальная типичность фигуры Адамса косвенным образом подтверждается тем, что аналогичные персонажи будут и в дальнейшем появляться на страницах английского просветительского романа. Таков будет старый бессребренник пастор Примроз в «Векфильдском священнике» Гольдсмита, жертва происков жестокого и распутного помещика, разоренный, брошенный в тюрьму и лишь по счастливой случайности не умерший на соломе в зловонной камере. Таков будет и непрактичный добряк пастор Йорик (каким он предстает в «Тристраме Шенди» Стерна), друг бедняков, сбитый со света тупыми и жадными церковниками, которые не могли простить ему слишком вольных шуток и острого ума. Их общий отдаленный литературный предок — Дон Кихот, а ближайший собрат — пастор Адамс; но краски этих портретов взяты из самой английской жизни.

лакея, выгнанного из барского дома за то, что он не пожелал стать фаворитом своей овдовевшей госпожи. К ним присоединяется и невеста Джозефа, Фанни Гудвил, безродная служанка с фермы; и злоключения этой тройцы составляют главное содержание романа.

Джозеф Эндрус не может претендовать на роль английского Санчо Пансы (недаром Фильдинг в цитированном выше разборе романа Леннокс «Дон Кихот-девица», восхищаясь преданностью и простодушием оруженосца Дон Кихота, объявил образ Санчо совершенно неповторимым³⁰). Джозеф и Фанни вносят в «комическую эпопею» Фильдинга поэзию молодости, физического и нравственного здоровья, и «естественности», столь милой сердцу просветителей. В какой-то мере судьба этих влюбленных, преодолевающих все соблазны роскоши и тиранию власть имущих, перекликается с историей прекрасной Китерини и Басильо Бедного, сумевших соединиться браком наперекор планам Камачо Богатого. Но здесь может идти речь только об очень отдаленной аналогии.

Зато характер пастора Адамса задуман и выполнен так, что не оставляет сомнений насчет того, каким кровным духовным родством он связан с Дон Кихотом Сервантеса. Он не помешался на рыцарских романах. Но, как и Дон Кихот, он воодушевлен высокими идеалами гуманизма, которые для него воплощаются не в легендах о подвигах небывалых рыцарей, а в убеждении в том, что все люди должны жить по законам братской любви и заботиться не о приумножении мирских сокровищ, а о том, чтобы возвысить душу добрыми делами на благо ближним. Священник по воспитанию и профессии, Адамс, — как и его создатель Фильдинг, — верный сын века Просвещения, и неограниченное доверие к «человеческой природе» для него — такой же конек, как для Дон Кихота — непререкаемый кодекс куртуазных рыцарских доблестей. Горькая правда, которую преподносит Фильдинг читателям своей «комической эпопеи», заключается в том, что наивный просветительский гуманизм пастора Адамса, хотя и облечен в слова и формы узаконенной, общепринятой религии, на самом деле так же расходится с реальной общественной практикой, нравами и обычаями «христианнейшей» Англии, как безнадежно расходился рыцарский кодекс гуманиста Дон Кихота с реальной практикой Испании Сервантеса.

Именно таков идейный подтекст множества трагикомических передраг, в которые попадает на протяжении фильдинговской «истории» и пастор Адамс, а вместе с ним — и его доверчивые молодые спутники.

Адамс, как и Дон Кихот, не лишен забавного тщеславия, хотя его «мания», естественно, носит иной характер, чем рыцарственное самоослепление героя Сервантеса. Его оружие, которое он считает столь же непо-

³⁰ Санчо Панса, по словам Фильдинга, — «такое мастерское юмористическое создание, равного которому мы никогда не видели и не увидим» (H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. 1, p. 280).

бедным, как Дон Кихот свое копье, — это разумное увещание. Полный уверенности в том, что убедительные резоны — лучшее средство наставить каждого на путь истины и добродетели, он дорожит своими рукописными церковными проповедями как величайшим сокровищем. Он убежден, что в Лондоне ему дадут за них большие деньги и крайне озадачен, когда трактирщик Тау-Бауз отказывается ссудить ему хотя бы три гинеи под этот ценный залог. Добрейший из всех резонеров, какие появлялись на свет в рационалистическом осмнадцатом столетии, он упорствует наперекор всем горьким урокам опыта в своем самообольщении. «В самом деле, если была у доброго этого человека какая-либо навязчивая идея — или, как говорится в просторечии, блажь, — то заключалась она вот в чем: он почитал школьного учителя величайшей фигурой в мире, а себя величайшим из школьных учителей, и сам Александр Великий во главе своего войска не сбил бы его с этих позиций»³¹.

Посрамляя наивную самоуверенность своего простодушного героя, Фильдинг делает это любя. И как ни худо приходится зачастую Адамсу, слишком понадеявшемуся на неопровержимость своих аргументов, сочувствие автора и читателей неизменно остается на его стороне. Во множестве разнообразных эпизодов, живописующих злключения пастора Адамса, раскрывается одна и та же ироническая ситуация: фильдинговский добряк-резонер и его антагонисты, люди практического здравого смысла, — жадные трактирщики, кулак-пастор Траллибер, помещица леди Буби, ее управитель, делега-толстосум Питер Паунс и другие — пользуются, по-видимому, одними и теми же словами, но, как выясняется, говорят на разных языках. Их попытки «разумно» договориться друг с другом приводят поэтому всегда лишь к одному неизбежному результату — ссоре и полному разрыву, который дорого обходится бедняге Адамсу.

Русский перевод не вполне передает весь юмор основанного на взаимном непонимании диалога Адамса и Траллибера, к которому его собрат пришел, чтобы попросить займы четырнадцать шиллингов для уплаты по трактирному счету. Адамс со свойственной ему велеречивостью, изложив свою просьбу, добавляет, что, по его убеждению, Траллибер «с радостью воспользуется случаем скопить себе сокровища в лучшем месте, нежели наша земная юдоль». Траллибер (по-началу вообразивший, что Адамс — заезжий торговец, явившийся к нему, чтобы купить свиней), с трудом совладав со своим злобным изумлением, раздраженно отвечает: «Мне думается, сэр, я и сам не хуже всякого другого знаю, где мне копить мое скромное сокровище; я, слава богу, хоть и не так богат, как некоторые, но зато вполне довольствуюсь тем, что имею... Копить сокровища! Что в том, где копятя сокровища человека, — лишь бы сердце его было

³¹ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 625.

в священном писании!..» Адамс, растроганный до слез, жмет руку Траллиберу, уже поверив, что встретил поистине великодушного христианина. Но на его просьбу — вручить ему деньги без промедления — Траллибер кричит в ярости: «Уж не хочешь ли ты меня ограбить?» и оба служителя церкви расстаются в великом гневе, причем Траллибер, выгоняя своего обтрепанного собрата за дверь, восклицает, что не желает больше «оставаться под одной кровлей с вольнодумцем, который говорит так дерзостно о вере и о священном писании»³².

А «любопытный диалог, имевший место между мистером Абраамом Адамсом и мистером Питером Паунсом» («Хапугой»)? Фильдинг считает его настолько примечательным, что выделяет его в особую главу, которой заключает третью книгу своей «истории». И здесь вся юмористическая «соль» заключена в том, что, пользуясь одинаковыми словами, собеседники, сидящие рядом, оказываются далеки друг от друга как антиподы. Самодовольный Паунс предложил подвезти Адамса до дому в своей коляске, «желая иметь около себя кого-нибудь, пред кем он мог похвалиться своим величием». Но, хотя «это одолжение было принято Адамсом с бесчисленными поклонами и изъявлениями признательности», разговор их не клеится. Адамс заводит было речь о прекрасной погоде и красивых видах. «Виды — вздор», — отрезает Паунс; «...спросить меня, так мне не доставляют удовольствия виды ни на какую землю, кроме как вид на мою собственную». Слово за слово Адамс сводит разговор на свою любимую тему: «Богатство без милосердия ничего не стоит: оно только тем приносит добро, кто делает добро другим». Но тут-то коса и находит на камень: «У нас с вами, — сказал Питер, — разные понятия о милосердии. Признаться, в том смысле, как оно обычно употребляется, я это слово недолюбливаю; по-моему, милосердие нам, джентльменам, не к лицу...» «Сэр, — сказал Адамс, — я определяю милосердие как великодушную склонность давать облегчение страждущим». «Такое определение, — ответил Питер, — мне, пожалуй, по вкусу: милосердие, как вы сказали, склонность, да... и состоит не столько в деяниях, как в наклонности к ним. Но, увы, мистер Адамс, кого разумеет под страждущими? Поверьте мне, люди страдают по большей части от воображаемых горестей». И лицемер Паунс, заведя очи горé, начинает хвалить преимущества, какими пользуются бедняки в Англии: на каждом лугу можно набрать превосходной травы на салат, в каждом ручье — утолить жажду... А налог в пользу бедных, — да что говорить, беднякам живется так хорошо, что он сам, уверяет Паунс, готов стать иждивенцем своего прихода.

Но стоит Адамсу поверить утверждениям своего прижимистого собеседника, что он вовсе не так богат, как кажется, и едва сводит концы

³² Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 570—572.

с концами, как Паунс уже мнит себя оскорбленным и раздражается гневной тирадой; ему наплевать и начхать на то, что думает о его состоянии Адамс: «Я не обидею оттого, что вы меня почтете бедняком или попробуете расславить по всей округе, будто я беднее, чем я есть. Я хорошо знаю, как склонны люди к зависти; но я, благодарение богу, выше их». Распаленный злобой, Паунс уже корит своего попутчика его разорванной рясой и сетует на свой «порок благодущия», — ведь ни один человек в его положении не стал бы сажать с собой в коляску таких «обтрепанных господ»... Но тут Адамс с возгласом: «Сэр, я ни в грош не ставлю вашу коляску» выскакивает на ходу из экипажа и продолжает свой путь пешком, нажив себе в Питере Паунсе еще одного врага³³.

Столкновение Адамса с разъяренной помещицей леди Буби замыкает цепь этих трагикомических недоразумений и стычек. Своевольная, властная леди Буби не желает знать на своей земле иных законов, кроме своего произвола; а в данном случае, кроме обычного упрямства, в ней говорит еще и оскорбленное женское самолюбие: ей стало известно, что Адамс не только сопровождал Джозефу Эндрусу и Фанни Гудвил, вернувшимся в родные места, но намеревается и сочетать их законным браком. Ослепленная страстью к отвергнувшему ее «милости» Джозефу, вне себя от ревности и злобы, она требует отменить свадьбу. Все доводы Адамса напрасны. Но он все же стоит на своем: «Сударыня, я подчинился бы вашей милости во всем, что законно; но, право же, если люди бедны, это не основание против их брака. Бог не допустил бы такого закона. Бедным и так выпадает достаточно скудная доля в этом мире; было бы поистине жестоко отказывать им в простейших правах и в невинных радостях, какие природа предоставляет всякой живой твари».

Но, в ответ на эти простодушные возражения, миледи в ярости обвиняет злополучного пастора в том, что он позволил себе «оскорблять ее слух своими распутными речами» и грозит выгнать его со службы, — «и тогда, пожалуйста, идите собираться вместе с первой красавицей в приходе» (так саркастически именует она ненавистную ей Фанни Гудвил)³⁴. Старый чудака остается тверд в своем намерении обвенчать молодую пару. Но ему пришлось бы жестоко поплатиться за это... — если бы не счастливое стечение обстоятельств, по воле автора, не придало действию совершенно неожиданный оборот. Джозеф находит своего отца в лице почтенного землевладельца Вильсона; выясняется и происхождение Фанни, которая оказывается не больше не меньше как сестрой ричардсовской Памелы. Леди Буби, уже готовившаяся с помощью своего адвоката, крючковтора и сутяги Скаута, засадить в тюрьму молодых людей и пустить по миру старого пастора, вынуждена отступить. «Комическая

³³ Там же, стр. 657—660.

³⁴ Там же, стр. 665.

эпопея», как ей и подобает, заканчивается счастливо³⁵, — но не прежде, чем читатель успел убедиться в суровой реальности тех жизненных испытаний, опасностей и жертв, которые выпадали на долю старика Адамса благодаря его беспримерному донкихотскому человеколюбию и ревностной защите справедливости.

Различие между «Дон Кихотом Ламанчским» и «Историей приключений Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса» не сводится, конечно, к несхожести их развязок. Алонсо Кихано Добрый умирает, признав свое поражение, раскаиваясь в своем «недомыслии» и отрекаясь от своих рыцарских «бредней»; и торжествующая обывательская пошлость, в лице трех его «друзей» — бакалавра Самсона Карраско, цирюльника и священника — провожает его в могилу. Три дня мучается на смертном одре Дон Кихот; «впрочем, это отнюдь не мешало племяннице кушать, а ключнице прикладываться к стаканчику, да и Санчо Панса себя не забывал: надобно признаться, что мысль о наследстве всегда умаляет и рассеивает ту невольную скорбь, которую вызывает в душе у наследников умирающий»³⁶. Какой контраст с финалом «истории» Фильдинга, где пастор Адамс, с подобающей торжественностью сочетав браком своих любимцев, дает себе волю на свадебном пиру и выказывает «отменный аппетит, поразив и превзойдя им всех присутствующих», а напоследок, «крепко зарядившись элем и пудингом»³⁷, позволяет себе столь игривые шутки по адресу новобрачных, что его «историк» находит нужным особо упомянуть о них!

Это различие развязок соответствует принципиальному различию и общего замысла обоих произведений, и жизненной философии, в них воплощенной. Гротескный образ Дон Кихота возвышается до подлинно трагического величия, так как в нем воплощена трагедия гуманизма Возрождения, сознающего разрыв своих идеалов с действительностью. Речь Дон Кихота о золотом веке, его хвала свободе — все это уже не бредни чудака, помешавшегося на чтении рыцарских романов, а высший взлет передовой общественной мысли Ренессанса, которая, однако, сознавая неосуществимость собственных утопических мечтаний, здесь же осмеивает самое себя. Ироническая диалектика «высокого» и «низкого» сознания в «Дон Кихоте», проявляющаяся и в неразлучном соседстве двух «вечных спутников» — Кихота и Санчо Пансы, и в непрерывном столкновении

³⁵ Образ пастора Адамса был так дорог Фильдингу, что писатель снова вернулся к нему семь лет спустя в «Истории Тома Джонса, найденныша». Хотя Адамс и не принимает участия в действии этой «комической эпопеи», на последних ее страницах, рассказав о счастливой свадьбе Тома Джонса и Софьи, Фильдинг упоминает, что почтенный Олверти взял к себе в дом Абраама Адамса, «которого Софья чрезвычайно полюбила и которому намерена поручить воспитание своих детей» (Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 2, стр. 788).

³⁶ Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч., т. 2, стр. 598.

³⁷ Г. Фильдинг. Избр. произведения, т. 1, стр. 720—721.

благородной, но безумной экзальтации — с трезвой, но низменной житейской прозой, представляет собой философско-эстетический итог бурной исторической эпохи Возрождения, пришедшей к своему концу.

В иных условиях создавалась «комическая эпопея» Фильдинга. В ней уже дает себя знать начало «самокритики» английского Просвещения. Проверая себя реальным опытом английской общественной и частной жизни, просветительский гуманизм в лице Фильдинга уже сознает, как трудно совместить отвлеченный идеал человека, гармонически сочетающего в себе разум и доброе сердце, с себялюбивыми доводами практического здравого смысла, которыми руководствуется подавляющее большинство людей. Образ Адамса, этого Дон Кихота просветительского гуманизма, возникает в эпопее Фильдинга как живой укор нарождающемуся веку буржуазной прозы. Хищническое своекорыстие в самых разнообразных его личинах — главный враг, противостоящий Адамсу на протяжении всей книги. Но как ни смехотворны и унизительны многие и многие частные поражения, которые терпит герой Фильдинга в борьбе с этим врагом, он и не думает признать себя побежденным. Несовпадение идеальных построений просветительской этики с реальной практикой буржуазного общества, формировавшегося в Англии, угадывается писателем еще далеко не во всей своей полноте. А потому «донкихотство» просветительского гуманизма, воплощенное впервые в образе пастора Адамса, и не заключает в себе ровно ничего трагического. Смесь трогательного и забавного, воплощенная в этой фигуре, может быть гротескна; но в этом гротеске нет того мучительного, щемящего сердце надрыва, который характерен для Сервантеса.

Ощущение непроходимой, зияющей пропасти между идеалами просветительского гуманизма и реальной общественной действительностью Англии выразится в английской литературе много позже, на рубеже XVIII—XIX вв. Тогда на авансцену английского романа выступают такие трагические, гонимые всем миром фигуры как одинокий плебей-правдолюбец Калейб Вильямс (в одноименном романе Годвина) или (в другом, фантастическом романе того же автора) мрачный скиталец Сент-Леон, убедившийся в том, что его магическая власть над силами природы роковым образом отлучает его от людей. Но здесь уже не будет места юмору, и трагедия просветительской мысли, сознающей свою утопическую отчужденность от действительного хода социально-исторического развития, не будет озарена ни единым проблеском улыбки. Калейб Вильямс и Сент-Леон — каждый по-своему — могут быть названы людьми странными, необычными, исключительными. Но ни тот, ни другой уже не может считаться чудаком.

А между тем целое тридцатилетие в истории английского просветительского романа — блестящее тридцатилетие, открывающееся фильдинговской «Историей приключений Джозефа Эндруса и его друга, мистера Абраама Адамса», включающее в себя и «Историю Тома Джонса, найде-

ныша», и сатирико-бытовые романы молодого Смоллета, и «Тристрама Шенди» Стерна, и «Векфильдского священника» Гольдсмита, и, наконец, «Экспедицию Хамфри Клинкера» позднего Смоллета, — характеризуется именно тем, что *чужак* становится главным, наиболее ярким, живым и привлекательным героем, какого могут найти в своей стране и в свою эпоху писатели-реалисты. (И именно в этот период, с начала 1740-х годов резко возрастает и читательский интерес к «Дон Кихоту» Сервантеса, что видно по умножению числа переводов и их переизданий).

Чудаки-«юмористы» (humourists) появлялись, конечно, и ранее в английской литературе. Бен Джонсон (на которого Фильдинг сочувственно ссылался в предисловии к «Джозефу Эндрусу») разработал целую теорию «юморов» — индивидуальных комических идиосинкразий — как основы комедийных характеров. Соответственно с этим одна из его комедий так и называлась: «Each Man in his Humour» («Всяк в своем нраве»). Но в отношении Бен Джонсона к этим комическим идиосинкразиям не сказывалось ни малейшей сердечности. Нелепая разноголосица, возникающая из столкновения разнородных, но всегда себялюбивых причуд или маний, которыми руководствуются его персонажи, вызывает в драматурге злую усмешку: он относится к своим «юмористам»-самодурам как сатирик, который рад случаю совлечь еще одну личину с всепоглощающего эгоизма.

По-иному, тепло и любовно, был обрисован на страницах журнала «Зритель» Аддисоном, Стилем и их сотрудниками тот персонаж, которого нередко называют «первым чудаком» в английской литературе XVIII в. — старый провинциал-помещик сэр Роджер де Коверли, еще помнящий времена Реставрации и выглядящий в Англии королевы Анны как живой памятник невозвратимой старины. Его старомодные манеры, суеверия, полнейшая неискuschenность в практических делах, младенческая доверчивость и добродушие придают облику почтенного баронета такую колоритность и выразительность, какими не обладал никто другой из нескольких членов Клуба Зрителя, описанных на страницах одноименного журнала. Но в образе сэра Роджера де Коверли не было внутреннего драматизма. Этот обломок прошлого мирно доживал свой век в новой, деловой и коммерческой Англии; в его чудачествах напрасно было бы искать какую-то общую идею.

Эта общая идея «чужачества» как определенного отношения к миру впервые появляется в английском романе эпохи Просвещения именно в творчестве Фильдинга, начиная с созданного им образа английского Дон Кихота XVIII в. — старого бессребреника Абраама Адамса.

Демократическая основа этого образа несомненна, как несомненен и социально-критический подтекст всей истории похождения этого английского Дон Кихота. Пусть сам Адамс и не помышляет бунтовать против властей предрежащих; пусть он смиренно отвешивает поклоны перед разъяренной леди Буби даже тогда, когда наотрез отказывается выполнить ее деспотический приказ. Важно то, что Фильдинг, следуя «манере Сер-

вантеса», провел в своей «комической эпопее» определенную демаркационную линию через все слои английского общества. И по одну сторону черты оказались неимущие бедняки и их друг и заступник, такой же оборванный и голодный старый чудак пастор Адамс, с его наивной верой в природную доброту человека и в спасительную силу разумного увещания. А на другой стороне выстроились и столичные хлыщи, и светские дамы, и провинциальные сквайры, и дельцы новой, буржуазной складки вроде Питера Паунса, и даже ... ричардсоновская Памела, оказавшаяся теперь, в пародийном изображении Фильдинга, законченным воплощением обывательского ханжества и сословной спеси³⁸.

Ирония, с какой Фильдинг изображает тщетные попытки своего английского Дон Кихота — Адамса исправить мир своими проповедями и увещаниями, как уже было отмечено выше, еще умеряется добродушным юмором. Но «комическая эпопея» Фильдинга, как ни благополучен ее финал, не вселяет в читателей никаких иллюзий насчет возможностей перевоспитания леди Буби, Траллибера, Питера Паунса и им подобных персонажей. Учительный пыл пастора Адамса остается наивным «донкихотством», чудачеством. Но именно это чудачество и делает его в изображении писателя настоящим Человеком.

Эта идея, подхваченная и развитая затем по-разному и в разных направлениях преемниками Фильдинга — Смоллетом, Гольдсмитом, Стерном, — надолго определяет общий характер английского реалистического романа. Наиболее яркими и привлекательными его героями оказываются люди, отклоняющиеся от общепризнанных норм практического здравого смысла и деловой хватки (которые уже открыто или молчаливо, между строк, берутся под подозрение, как неразлучные с собственническим эгоизмом и своекорыстием). С точки зрения Стерна истинным человеком сможет уже считаться только тот, у кого будет свой «конек», — эта английская домашняя разновидность прославленного Росинанта из эпопей Сервантеса. И даже много позже, уже в XIX в., Теккерей опознает нового Дон Кихота в облике диккенсовского мистера Пиквика, и сам создаст родственный ему образ в лице своего старого добряка-неудачника, полковника Ньюкома.

Когда Фильдинг, силы которого были подточены смертельной болезнью, попытался в последний раз вмешаться как публицист в общественную жизнь своей страны и, взявшись за издание «Ковент-гарденского

³⁸ Характерно, что если Сервантес в «Дон Кихоте» подсмеивался над рыцарскими романами (хотя к этому, конечно, отнюдь не сводилось истинное значение его эпопеи), то Фильдинг сделал отправным пунктом своей «истории» именно полемику с «Памелой» Ричардсона, в которой уловил оттенок столь ненавистного ему буржуазного фарисейства. Сатирическая «перелицовка» благолепного образа Памелы, так же, как и выдвижение в качестве истинного, хотя и комического героя невзрачного, нелепого, неудачливого, но благородного в самых своих неудачах Адамса знаменовали собой размежевание направлений — своего рода раскол в английском просветительском романе.

журнала», провозгласил себя шутя «Цензором нравов» Англии, его литературные и политические противники не нашли в полемике с ним более действенного оружия, чем сравнение его с Дон Кихотом. После того, как писатель был вынужден прекратить издание «Ковент-гарденского журнала», в газете «Старая Англия» 2 декабря 1752 г. появился злобный и грубый пародийный «некролог», посвященный «Алексу», т. е. сэру Александру Дрокансеру (под этим псевдонимом Фильдинг издавал свой журнал). Уподобляя сочинителя «Ковент-гарденского журнала» новому Дон Кихоту, анонимный публицист издевательски рассказывал о том, как герой его некролога обзавелся ослом вместо Росинанта, как отправился он на нем «в поиски приключений, полагаясь и для удобств и для самозащиты единственно на свои костыли»³⁹, и как «он сам произвел себя в рыцари ради этой славной цели и наименовал себя «Цензором Великобритании»⁴⁰. Далее описывалось, как Фильдинг-Кихот падал в грязь со своего осла на потеху толпы, как обломал он свой костыль о деревянного льва (очевидно, эмблему британской государственности) и как, наконец, обескураженный неудачами, затосковав, он покончил с собой. Так незадолго до смерти Фильдинга враги его нарушили юмористическую тональность его «подражаний» Сервантесу печальным диссонансом этого эпилога.

Но когда, через несколько лет после смерти Фильдинга, его младший современник Смоллет, враждовавший с ним при его жизни, пожелал воздать должное заслугам великого писателя в своей «Истории Англии», он также счел нужным вспомнить о Сервантесе. «Гений Сервантеса переселился в романы Фильдинга, изображавшего характеры людей и осмеивавшего их безумства с равной силой, юмором и пристойностью»⁴¹, — так определил Смоллет роль Фильдинга в развитии английской литературы своего времени.

³⁹ Это был грубый намек на немощность тяжело больного Фильдинга, который действительно не мог в эту пору обходиться без костылей.

⁴⁰ H. Fielding. The Covent-Garden Journal, vol. 1, p. 92.

⁴¹ T. Smollett. The History of England. From the Revolution to the Death of George the Second. In 5 vols, vol. V, London, 1788, p. 299.

А. Н. Николюкин

СЕРВАНТЕС В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В период формирования американской национальной литературы в конце XVIII и первые десятилетия XIX в., помимо родственной ей по языку английской литературы, значительное воздействие оказали на нее две литературные тенденции — раблезианская и сервантесовская. Первая несла с собой интерес к гротеску и фантастическому преображению действительности. Вторая, имевшая более длительную историю в литературе США, использовалась обычно в целях социальной сатиры.

Особое значение наследия Сервантеса для американской литературы определяется тем, что оно с наибольшей глубиной было воспринято в эпоху расцвета романтической литературы США. Индивидуалистический протест романтиков оказался сродни стремлению к добру испанского рыцаря Печального Образа. Именно так осмыслили проблематику книги Сервантеса романтики. Сервантесовский рыцарь и его оруженосец вошли в американскую литературу в один из самых острых периодов ее развития.

После завершения войны за независимость американское общество находилось в состоянии глубокого брожения. Социальные задачи американской революции не были решены в интересах народа — тех фермеров и ремесленников, которые составляли большинство армии Вашингтона, и это вызывало растущее недовольство. Восстание Даниеля Шейса (1786—1787) и подъем широкого демократического движения в стране в годы французской революции свидетельствовали о незавершенности социальной революции в Америке. Начавшиеся в XIX в. восстания рабов на южных плантациях и образование первых рабочих партий в Филадельфии и Нью-Йорке (1828—1829) открывали собой новую эпоху социальной борьбы, завершающуюся Гражданской войной.

На фоне всех этих событий, потрясавших общественную жизнь США, обращение к сервантесовской традиции и прежде всего к «Дон Кихоту» означало, вольно или невольно, желание сатирического переосмысления явлений американской жизни.

Так, уже в романе Хью Брекенриджа «Современное рыцарство», печатавшемся на протяжении двух десятков лет с 1792 по 1815 г., дана сатирическая картина американского общества. Два главных героя книги — современные Дон Кихот и Санчо Панса — капитан Джон Фарраго и его слуга-ирландец Тиг О'Риган.

Приключения странствующего философа Фарраго и его неграмотного слуги дают пищу для размышлений о пороках, процветающих в молодой американской республике, о злоупотреблениях и несправедливостях, допускаемых государственной властью. В речах капитана Фарраго нередко слышится взволнованный голос самого автора, прошедшего школу социально-политической борьбы в годы американской революции.

Книгу Брекенриджа долгое время считали завуалированной сатирой на демократию вообще. Ошибочность такого толкования была вскрыта В. Л. Паррингтоном, который первым дал исторически верную оценку демократизма Хью Брекенриджа: «Стойкий и убежденный демократ, он не был склонен закрывать глаза на неприглядные факты, подобно тем, кто боялся, что эти факты разрушат их веру. Когда Брекенридж рассматривал бурные события, происходившие в Америке в период трудного процесса ее демократизации, он видел зло не менее ясно, чем мелькавшую впереди надежду, и ему доставляло удовольствие подвергать это зло сатирическому осмеянию в манере «Дон-Кихота». «Современное рыцарство» оказалось чем-то вроде загадки для позднейших исследователей, не сумевших избавиться от старых предрассудков федералистской критики»¹.

Однако соотношение героев у Брекенриджа обратно сервантесовскому: слуга наделен чертами донкихотства, а его господин — здравым чувством и трезвостью суждений. Брекенридж, как затем Ирвинг в «Истории Нью-Йорка», высмеивал не только аристократов-федералистов, но и буржуазных демократов, обращаясь к Сервантесу как к образцу рыцарской справедливости. Поэтому идеалом капитана Фарраго, этого американского губернатора острова Баратарии, является просвещенное республиканское правительство, противостоящее как старой аристократии, так и новой «тирании толпы» — буржуазной демократии. Именно такое значение вкладывал писатель в понятие «современное рыцарство», стремясь переосмыслить сервантесовскую дилемму справедливости и общественного зла.

Роман Брекенриджа, родоначальника американского сатирического романа — прямое подражание творческой манере Сервантеса. История

¹ В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. 1. М., 1962, стр. 472.

проникновения «Дон-Кихота» в Америку восходит к более ранним временам.

Хотя первый полный английский перевод «Дон Кихота» появился в год высадки первых поселенцев, прибывших на корабле «Мэйфлауэр» в Америку (1620), в семнадцатом веке роман Сервантеса оставался неизвестен в Новом Свете. Только после перевода, сделанного в 1700 г. Питером Мотто, «Дон Кихот» начали повсеместно читать сначала в Англии, а затем и в английских колониях в Америке.

Через столетие в Массачусетсе появился роман Табиты Тенни «Женское донкихотство» (1801), продолжающий линию английских женских Дон Кихотов, популярных в XVIII в. («Женский Кихот» Шарлотты Леннокс, 1752)².

Широкая известность романа Сервантеса в Америке наступает в годы американской революции. В 1766 г. в театре Филадельфии был поставлен «Дон Кихот в Англии» Фильдинга, а в 1780 г. первый национальный поэт Америки Филипп Френо включил в свою пьесу «Шпион» песенку «Английский Дон Кихот 1778 года», перепечатававшуюся затем в сборниках его стихов 1786 и 1809 гг. Это пародийная песня о верноподданном английском офицере, отправляющемся подавлять «американский мятеж». Книга Сервантеса полюбилась Френо еще во время учебы в Принстонском колледже, и неслучайно имя рыцаря Печального Образа встречается во многих стихах периода американской революции. Он использовал сервантесовский образ для острых политических пародий, направленных против американских лоялистов и их английских единомышленников.

Упоминания о Дон Кихоте, встречающиеся во многих стихотворениях и поэмах Френо 70—80-х годов, свидетельствуют, что роман Сервантеса был хорошо известен американскому читателю.

Охотно пользовался образностью «Дон Кихота» Томас Пейн. В своей книге «Права человека» (1791) он высмеивает утверждение Эдмунда Берка, что французская революция разрушила «век рыцарства» Дон Кихота. «Его богатое воображение, — пишет Пейн, — создало целый мир ветряных мельниц, и он скорбит, что нет Дон Кихота, который мог бы с ними сразиться»³.

Особой популярностью пользовался роман Сервантеса у романтиков. Купер и Лонгфелло, Готорн и Мелвилл, Эмерсон и Торо не прошли мимо наследия великого испанского писателя. Особенно близки сервантесовские мотивы были молодому Вашингтону Ирвингу.

Хотя упоминания о Дон Кихоте встречаются уже в первом юмористическом произведении Ирвинга — очерках «Салмаганди» (1807),

² Подробнее об английских вариациях на тему «Дон Кихота» см. в книге А. А. Елистратовой «Английский роман эпохи Просвещения». М., изд-во «Наука», 1966, стр. 84—99.

³ Томас Пейн. Избранные сочинения. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 188.

написанных совместно с Дж. Полдингом, подлинно художественное восприятие наследия Сервантеса видим мы в сатирической «Истории Нью-Йорка» Ирвинга, появившейся в 1809 г.

Ирвинг не пошел по пути Брекенриджа, по пути создания американской аналогии «Дон Кихота». В «Истории Нью-Йорка» он романтически поэтизировал американскую старину, когда Нью-Йорк был еще голландской колонией и назывался Новым Амстердамом.

В своей героикомической хронике о первоначальной истории Нью-Йорка Ирвинг пародирует рационалистические традиции классицизма. Семь книг «Истории», написанной от имени ученого историка Никербокера, изобилуют литературными параллелями и аналогиями. В целях трагестирования Ирвинг обращается к гомеровскому и артуровскому циклам, к Греции и Риму, с которыми сопоставляется героикомическая история голландской колонии Новый Амстердам. Цитаты и намеки на Рабле, Сервантеса, Шекспира, Свифта, Фильдинга, Стерна Томаса Пейна и других писателей теснятся на протяжении всего цветистого повествования Никербокера. Эти многочисленные «источники» труда Никербокера воспринимаются как романтическая ирония, как пародирование псевдоученых трактатов его времени.

Ирвинг как бы реализует те «советы авторам», которые были высказаны бессмертным автором «Дон Кихота» в Прологе: «Авторы уснащают свои книги, хотя бы даже и светские, принадлежащие к повествовательному роду, изречениями Аристотеля, Платона и всего сонма философов, чем приводят в восторг читателей и благодаря чему эти самые авторы сходят за людей начитанных, образованных и красноречивых»⁴.

Один из главных героев книги — голландский губернатор Питер Твердоголовый — нарисован в донкихотовской манере. Героикокомический рассказ о его славных победах над шведами (книга VI), кодекс семи рыцарских добродетелей, который он читал, наконец, его оруженосец — трубач Антони Ван-Корлеар — все это создает своеобразный американский колорит ирвинговского Дон Кихота и убеждает нас, что если не Никербокер или достославный губернатор Питер Твердоголовый, то хотя бы Ирвинг был внимательным читателем библиотеки рыцарских романов Дон Кихота.

Пускаясь в одно из своих излюбленных философских отступлений (начало главы 5 в VI книге) Никербокер, уподобляясь в этом отношении Стерну, заводит с читателем задушевную беседу о вещах, не имеющих прямого отношения к рассказу, и сравнивает себя с Дон Кихотом, сражавшимся только с великими рыцарями, представляя мелочные дразги, грязные и кляузные ссоры «какому-нибудь будущему Санчо Пансе, преданному оруженосцу историка». Реминисценции романа Сервантеса — ветряные

⁴ Мигель де Сервантес Сааведра. Собр. соч. в пяти томах, т. 1. М., 1961, стр. 41.



ФРАНСИСКО ГОЙЯ. ДОН КИХОТ.

Рисунок кистью. Лондон, Британский музей.

мельницы, сравниваемые с могучими великанами, кодекс Санчо Пансы, библиотека рыцарских романов Дон Кихота — постоянно возникают на страницах «Истории». Выезд Питера Твердоголового и его трубача Антони Ван-Корлеара на переговоры с советом Новой Англии нарисован в расчете на сервантесовские аллюзии: «Смотрите, как они величественно выезжают из ворот города, словно закованный в броню герой былых времен со своим верным оруженосцем, следующим за ним по пятам, а народ провожает их взглядами и выкрикивает бесчисленные прощальные пожелания, сопровождая их громкими ура». В каждом городе, через который проезжал Питер со своим оруженосцем, этот прославившийся своей педантичностью рыцарь приказывал храброму и верному Антони протрубить приветствие. А когда он видел старые одежды, которыми жители затыкали разбитые окна, и гирлянды сушеных яблок и персиков, украшавших фасады их домов, то принимал их, как новый Дон Кихот, за праздничное убранство в честь своего прибытия, «подобно тому как во времена рыцарства было в обычае приветствовать прославленных героев, вывешивая богатые ковры и пышные украшения».

Сервантес вызывал интерес Ирвинга и в последующие годы. В 1825 г. он собирался даже написать биографию великого испанского писателя.

К. Н. Державин в своей книге о Сервантесе приводит отрывок из «Писем об Испании» (1847—1848) В. П. Боткина, в котором рассказывается о популярности Дон Кихота среди испанских крестьян. «Простой народ даже верит действительному существованию Дон Кихота. «Слышали ли вы о Дон Кихоте?» — спросил я в одной деревне мужика. «Да, сеньор, он был манчего и очень храбрый кабальеро!» — «Давно ли он жил?» — «Давно: больше тысячи лет»⁵.

Допуская возможность совпадений, даже того, что два путешественника по Испании могли беседовать с одним и тем же крестьянином, следует все же отметить, что рассказ Боткина является перефразировкой соответствующего места из очерка «Путешествие», открывающего сборник рассказов и очерков «Альгамбра» (1832) Вашингтона Ирвинга⁶.

Академик М. П. Алексеев в своих «Очерках истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв.» отмечает, что «Альгамбра» Ирвинга была не только хорошо известна Боткину, но у современников даже существовало ошибочное мнение, что «Письма об Испании» — свободный перевод книги Ирвинга⁷.

Интерес к Испании, ее истории и литературе, был характерен для многих американских писателей и историков эпохи романтизма, — Ирвинга, Лонгфелло, историка Испании Вильяма Прескотта и Джорджа Тикнора,

⁵ К. Н. Державин. Сервантес. Жизнь и творчество. М., 1958, стр. 198.

⁶ Washington Irving. The Complete Works in One Volume. Paris, 1843, p. 1186.

⁷ М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, стр. 186.

автора трехтомной «Истории испанской литературы» (1849; русский перевод Н. И. Стороженко, 1883—1891). В испанской тематике было нечто весьма притягательное для американских романтиков. В их глазах старая Испания была континентальным антиподом Англии, чем-то, возможно, напоминавшим им старую колониальную Америку, еще лишенную пороков нового, буржуазного общества.

Генри Уодсворт Лонгфелло еще в детстве в библиотеке отца зачитывался «Дон Кихотом», а свою романтическую драму «Испанский студент» (1843) построил на сюжете, заимствованном из новеллы Сервантеса «Цыганочка». Один из выдающихся поэтов американского романтизма, Вильям Келлен Брайент, незадолго до смерти посвятил Сервантесу свое стихотворение. Однако для Лонгфелло и Брайента испанский писатель был не столько великим мастером-реалистом, сколько источником испанских пословиц и поговорок. Фольклорное начало Сервантеса особенно привлекало Лонгфелло. В своем романе «Кавана» (1849) он постоянно обращается к народной мудрости «Дон Кихота».

Сервантес вызывал пристальный интерес и другого американского романтика — Натаниела Готорна. Существует даже мнение, что его знаменитый рассказ «Молодой Браун» (1835) написан в какой-то мере под воздействием «Беседы собак» Сервантеса⁸. Знакомству Готорна с рассказами Сервантеса содействовал историк испанской литературы Дж. Тикнор. По совету Готорна, его сестра переводила рассказы Сервантеса на английский язык.

Великий американский писатель Герман Мелвилл называет Дон Кихота среди трех наиболее оригинальных образов мировой литературы (Гамлет, Дон Кихот и Сатана Мильтона)⁹. Образ Сервантеса и его бессмертного героя возникает на страницах рассказов и романов Мелвилла. В «Моби Дике» в главе «Рыцари и оруженосцы» Мелвилл прославляет руку, написавшую «Дон Кихота», — «чеканные листы чистейшего золота».

Иллюзорный мир Дон Кихота — это протест против испанской действительности. Донкихотство героев Мелвилла — Таджи в «Марди», Ахава в «Моби Дике» и Пьера в одноименном романе — это отрицание американской буржуазной действительности. Мысль о творческой близости Сервантеса и Мелвилла выражена в оставшемся неопубликованным при жизни писателя стихотворении «Ветхий человек» («The Rusty Man»). Уподобляясь Дон Кихоту, престарелый поэт, забытый буржуазной Америкой, находит в рыцарских романах заповедь:

Будь рыцарем бедных:
Умри, но будь честен.

⁸ F. N. Cherry. Sources of Hawthorne's «Young Goodman Brown». — «American Literature», 1934, January, vol. 5, N 4, p. 342—348.

⁹ Herman Melville. The Confidence-Man. His Masquerade. N. Y., 1955, p. 277.

И он следует этому совету, хотя вокруг мир полон «процветающими бакалейщиками с отвратительными рожами»¹⁰.

Наиболее активное восприятие образности «Дон Кихота» наблюдается в романтической литературе США. Сервантес стал как бы «собственностью» романтиков. Характерно, что обращение американских реалистов к «Дон Кихоту» происходит в тех произведениях, где с наибольшей силой сказывается романтическая линия в развитии критического реализма.

Среди немногих книг, которые любил перечитывать Марк Твен, был «Дон Кихот». Он обращался к Сервантесу как к реалисту, противопоставляя его «романтическому обману» Вальтера Скотта и Фенимора Купера. «Любопытный пример доброго или злого воздействия одной книги виден во влиянии «Дон-Кихота» и влиянии «Айвенго», — писал Марк Твен. — Первая смела с лица земли восхищение средневековой рыцарской чепухой, а вторая — воскресила это восхищение. Что же касается нашего Юга, то тут благотворное влияние Сервантеса — только мертвая буква, настолько его подточили губительные сочинения Вальтера Скотта»¹¹.

В борьбе против романтической школы, которую вел Марк Твен, Сервантес был для него знаменосцем реализма, выступавшим против «ядовитого» воздействия книг английских и американских романтиков, которые Твен отождествлял до известной степени с рыцарской литературой, сведшей с ума бедного идадьго из Ламанчи¹².

Твен создал своего «Дон Кихота» в романе «Янки при дворе короля Артура». Герой книги Твена, как и Дон Кихот, живет в вымышленном мире грез. Как и у Сервантеса, у Твена под видом сатиры на рыцарство и условности рыцарской этики времен древнеанглийского короля Артура дана пародийная картина современного общества. Практичный янки Твена пытается модернизировать старое общество, которое Дон Кихот пытался, напротив, уберечь.

Творчество Марка Твена подтверждает общую закономерность романтического восприятия наследия Сервантеса в американской литературе. Будучи убежденным противником литературного романтизма, Твен тем не менее отдал дань романтизму в ряде лучших своих произведений — «Приключениях Гекельберри Финна» и особенно в «Приключениях Тома Сойера». Как раз в этих книгах постоянно ощущается творческое воздействие автора «Дон Кихота». Диалоги Тома и Гека иногда буквально совпадают с беседами Дон Кихота с Санчо. Художественная тональность от-

¹⁰ Herman Melville. Collected Poems. Ed. by H. P. Vincent. Chicago, 1947, p. 377.

¹¹ Марк Твен. Собр. соч., т. 4. М., 1960, стр. 541.

¹² Интересные материалы об отношении Марка Твена к Сервантесу собраны в статье О. Мура «Марк Твен и «Дон Кихот»» (PMLA, 1922, June, vol. 37, № 2), в которой, однако, отсутствует анализ социального смысла сервантесовской традиции у Твена.

дельных глав книги о Геке Финне заключена в противопоставлении восторженно-романтическому мировосприятию Тома Сойера, зачитывавшегося, подобно Дон Кихоту, приключенческими книгами, трезвого взгляда на вещи его приятеля Гека Финна. Недаром в подтверждение своих слов о «караване богатых арабов и испанских купцов с двумя сотнями слонов, шестью сотнями верблюдов и тысячей вьючных мулов, нагруженных алмазами», которые он собирается захватить, Том Сойер ссылается на «книжку, которая называется «Дон Кихот».

Американский писатель-реалист Вильям Дин Гоуэлс оставил яркое описание того, как мальчиком на ферме в Огайо он был захвачен историей похождений хитроумного идадьго. «Я считаю, — продолжает Гоуэлс, — что свободный и простой замысел романа, когда событие следует за событием без сковывающих рамок интриги и все естественно вытекает из характеров и условий, есть высшая форма художественного произведения. И я думаю, что если у нас когда-нибудь будет великий американский роман, он должен быть создан в этом широком и благородном плане»¹³.

Гоуэлс считает, что Сервантес помог ему понять американских писателей, обращавшихся в своем творчестве к испанской теме, особенно Ирвинга. «Конечно, я не думаю, — продолжает Гоуэлс, — что очарование Ирвинга обязано своим происхождением главным образом Сервантесу и другим испанским писателям, неизвестным мне, или что он сложился под их влиянием в той же мере как под воздействием Гольдсмита. Я хочу лишь сказать, что чтение Сервантеса сыграло большую роль в моей симпатии к Ирвингу. Позже я понял это, как понял и то, что остается в Ирвинге ирвинговским — его природный, хотя в некоторой мере и незлобивый юмор, его прирожденное, хотя в некотором отношении и нарочитое изящество»¹⁴.

Наследие Сервантеса получает в современной американской критике нередко искаженную интерпретацию. Особенно модно в новейшем американском литературоведении становится мифологизирование, отрывающее «Дон Кихота» и те американские произведения, которые с ним сопоставляются, от реальной историко-литературной почвы. Так, небезызвестный американский критик Гарри Левин пишет: «Бесплодная земля Ламанчи находится вне времени и пространства. Она удивительно похожа на «Бесплодную землю» Т. С. Элиота»¹⁵. Субъективные параллели и выводы, к которым приходит буржуазная американская критика, обращающаяся к наследию великого испанского писателя, свидетельствуют о неспособности американской компаративистики научно осветить проблему Сервантеса и мировой литературы.

¹³ W. D. Howells. *My Literary Passions. Criticism and Fiction*. N. Y., 1910, p. 21.

¹⁴ Там же, стр. 23.

¹⁵ Harry Levin. *Contexts of Criticism*. Cambridge, 1957, p. 100.

А. Д. Михайлов

СЕРВАНТЕС И МЕРИМЕ

Мы жалеем Дон Кихота и восхищаемся им, так как образ его порождает в нас немало мыслей, общих у нас с ним.

Проспер Мериме

1

Два увлечения владели Проспером Мериме на протяжении почти всей его сознательной жизни. Одним из этих увлечений был возникший очень рано — еще в 20-е годы — и год от года растущий интерес к русской литературе, к Пушкину. Другим — постоянный интерес к Испании, к ее литературе, к Сервантесу. Случилось так, что первым печатным произведением Мериме стала серия его статей об испанской драматургии (1824), последним, что вышло из-под пера писателя, была его большая статья «Жизнь и творчество Сервантеса» (1869). Таким образом, этюды по испанистике начинают и завершают творческий путь Мериме, как бы обрамляя его. Это, конечно, совпадение, но совпадение весьма многозначительное.

Русские работы Мериме уже хорошо изучены. Они занимают два тома в незавершенном Полном собрании сочинений писателя, вышедшем под редакцией Пьера Траара и Эдуарда Шампиона¹; им посвящены многочисленные статьи и исследования как французских, так и русских ученых, которые здесь нет нужды перечислять.

«Испанизм» Мериме во всем своем объеме не стал еще предметом обстоятельного исследования. Предполагавшиеся тома, посвященные «испан-

¹ P. Mérimée. Etudes de littérature russe. Texte établi et annoté avec une introduction par Henri Mongault, 2 v. Paris, 1931.

ским этюдам» Мериме, в Полном собрании сочинений так и не были выпущены. Большинство работ писателя на испанские темы либо не переизданы², либо не поставлены в связь с его остальными работами, так или иначе касающимися Испании³. Испанистические увлечения Мериме не сопоставлены с аналогичными интересами его современников, как таких близких ему по духу, как Стендаль, так и таких далеких, как Виктор Гюго или Шатобриан.

Интерес к Испании, запечатлевшийся в столь большом количестве произведений Мериме, не мог, однако, не привлечь пристального внимания ученых. К этой теме постоянно возвращается Пьер Траар в своем содержательном и исключительно подробном очерке жизни и творчества Мериме⁴. Э. Мартиненш освещает этот вопрос несколько с другой стороны, останавливаясь лишь на произведениях Мериме, написанных в испанском духе, прежде всего на «Театре Клары Гасуль»⁵.

В настоящее время, после опубликования Пьером Жоссераном 429 писем Мериме к графине Монтихо⁶ и особенно после завершения Морисом Партюрье семнадцатитомного издания переписки писателя⁷, его испанские увлечения могут быть прослежены более подробно и точно, чем прежде. Их изучение имеет двоякий смысл. Во-первых, это расширит наше представление о мировой славе Сервантеса, о воздействии испанской литературы на литературу Франции, во-вторых, прояснит творческую историю многих важнейших произведений Мериме.

Настоящая статья — лишь первый опыт в этой области. Испанская литература, как это видно из заглавия работы, ограничивается нами творчеством Сервантеса. Вопрос о воздействии произведений великого испанского писателя на литературу Франции в первой половине XIX в., уже получивший некоторое освещение в научной печати, нами не рассматривается, ибо это увело бы слишком далеко от интересующей нас узкой темы. Наша задача — лишь выявить основные моменты соприкосновения Мериме с книгами Сервантеса и показать, как эти творческие контакты отразились в произведениях французского писателя.

² Статьи Мериме «Об испанской литературе» (1851) и «Жизнь и творчество Сервантеса» (1869) впервые прокомментированы нами в т. 5 Собрания сочинений Мериме (М., 1963). Серия статей писателя «Драматическое искусство в Испании» (1824) перепечатана вместе с «Театром Клары Гасуль» в соответствующем томе издания Траара—Шампиона (P. Mérimée. *Premiers essais* (1823—1824). *Théâtre de Clara Gazul* (1825—1830). Texte établi et annoté par Pierre Trahard. Paris, 1927, p. 11—31), что говорит о нечеткости композиционных принципов этого издания.

³ См., напр., предисловие в кн.: P. Mérimée. *Histoire de Don Pèdre I^{er}, roi de Castille*. Introduction et notes de Gabriel Laplane. Paris, 1961.

⁴ P. Trahard. *La jeunesse de Prosper Mérimée*, t. 1—2. Paris, 1925; Prosper Mérimée de 1834 à 1853. Paris, 1928; *La vieillesse de Prosper Mérimée*. Paris, 1930.

⁵ E. Martinenche. *L'Espagne et le romantisme français*. Paris, 1922.

⁶ P. Mérimée. *Lettres à la comtesse de Montijo*. Paris, 1930.

⁷ P. Mérimée. *Correspondance générale*, établie et annotée par Maurice Parturier. Paris—Toulouse. 1941—1964. 17 v.

Литература Испании сыграла в формировании французской культуры весьма заметную роль. Причем на разных этапах развития культуры Франции воздействие Испании то ослаблялось, то усиливалось, и литература Иберийского полуострова воспринималась своим северным соседом не целиком, а каждый раз разными элементами. Можно выделить два эпизода, две вершинные точки испанского влияния во Франции (мы оставляем в стороне сложное взаимодействие двух культур в эпоху средневековья). Одна приходится на XVII столетие, когда испанская драматургия оказала мощное воздействие на развитие французского театра, а испанский роман, и в том числе «Дон Кихот» Сервантеса, — на эволюцию французского реально-бытового романа⁸, на становление романа социального⁹, которому предстоял такой могучий расцвет в следующем веке. Другим кульминационным пунктом французской «испаномании» был период романтизма (первая треть XIX в.).

Интерес к Испании во французских литературных кругах в первой трети XIX столетия во многом был связан с двумя военно-политическими столкновениями Франции и Испании: одним — в период наполеоновских войн, другим — полтора десятилетия спустя, когда французский экспедиционный корпус под командованием герцога Ангулемского был двинут через Пиренеи на помощь Фердинанду VII. Маленький отсталый народ показал, что может сделать взрыв патриотизма и стремление к свободе.

После наполеоновских экспедиций появилось немало книг и статей, рассказывающих об этих походах и пытавшихся осмыслить неудачу французов и понять подлинный характер этого народа. В ряду этих публикаций всеобщее внимание привлекла статья Шатобриана «Об Испании», напечатанная в «Консерватере» в феврале 1820 г. Развивающая мысль о врожденной религиозности испанцев, эта статья как бы подготавливала карательный поход герцога Ангулемского.

Экспедиция 1823 г. нашла, между прочим, старательного летописца в лице Абея Гюго, брата поэта, выпустившего свое двухтомное описание похода уже в 1824 г.¹⁰ Появились и другие книги, написанные с тех же роялистских позиций.

⁸ См.: E. Martinenche. La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine. Paris, 1900; M. Bardon. Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, 2 vol. Paris, 1931. См. также: L. Claretie. Lesage romancier. Paris, 1890, p. 148—161; J. Cazenave. Le roman hispano-mauresque en France. — «Revue de littérature comparée», 1925, p. 594—640; F. Vazinet. Molière, Florian et la littérature espagnole. Paris, 1909; L. Strong. Bibliography of Franco Spanish Literary Relations. N. Y., 1930 и мн. др.

⁹ Этот вопрос затронут в статье Р. М. Самарина в сб. «Семнадцатый век и проблемы истории всемирной литературы» (готовится к печати в изд-ве «Наука»).

¹⁰ A. Hugo. Histoire de la campagne d'Espagne en 1823. Paris, 1824.



ОНОРЕ ДОМЪЕ. ДОН КИХОТ И САНЧО.
Дерево, масло. Мюнхен, Новая Пинакотека.

Уже в 10-е годы в Париже было издано несколько книг, в той или иной мере посвященных испанской литературе. Мимо этих работ не прошел ни один литератор периода романтизма. Вначале эти работы были исключительно переводные. В 1812 г. вышел перевод известной книги немецкого испаниста профессора Геттингенского университета Ф.-А. Бутервека «История испанской литературы». Предисловие к переводу написал Филипп Альбер Стапфер. Этот факт чрезвычайно важен для нашей темы, ибо Филипп Альбер Стапфер был отцом близкого друга молодого Мериме Альбера Стапфера (1802—1892). Мериме познакомился с семьей Стапферов, очевидно, через Стендаля, не позже осени 1822 г.

Стапфер-старший (1766—1840) прожил достаточно долгую жизнь; он был протестантским пастором в Берне, затем крупным общественным деятелем Швейцарской республики, наконец полномочным представителем Швейцарии во Франции. С 1803 г. он удалился от дел и постоянно жил в Париже. В его салоне, одном из многочисленных романтических кружков, бывали многие единомышленники Стендаля — Этьен Делеклюз¹¹, О. Сотле, Б. Констан, В. Кузен, Ж.-Ж. Ампер и др. Воспитателем детей Стапфера-старшего был молодой Ф. Гизо¹². Стапфер был восторженным поклонником испанской литературы и языка. Совершенно несомненно, что молодой Мериме внимательно прочел книгу немецкого профессора, которую Стапфер десять лет назад снабдил своим предисловием. Едва ли мы ошибемся, если скажем, что Стапфер-старший, вообще атмосфера его салона, оказали известное влияние на развитие испанистических интересов Мериме, в частности его интереса к Сервантесу.

В работе Ф.-А. Бутервека главное внимание было уделено театру, несколько меньшее — рыцарским романам. Хотя ученый немец был явным сторонником классицистической эстетики (он не без сожаления замечает, что образ Дон Кихота создан не по классическим канонам), романтические веяния чувствуются и в его книге. Прежде всего — в его отношении к испанским романсам и к театру «золотого века», который будет вызывать столь большой интерес у французских романтиков¹³.

Испанская драматургия как наиболее характерное выражение испанского национального характера и наиболее типичный жанр испанской литературы также оказалась в центре внимания другой немецкой книги, переведенной во Франции через два года после работы Бутервека и хорошо знакомой французским романтикам. Это был знаменитый «Курс драматической литературы» Августа Шлегеля. Именно благодаря ему испанская литература стала считаться наиболее чистым выражением романтического

¹¹ См.: E.-J. Delécluz c. Souvenirs de soixante années. Paris, 1862, p. 116—123.

¹² См.: Ch.-H. Pouthas. La Jeunesse de Guizot. Paris, 1936, p. 170—199.

¹³ См.: E. Martinenche. Указ. соч., стр. 42—48. Участие Стапфера-старшего во французском издании книги Бутервека не обращало еще на себя внимания исследователей жизни и творчества Мериме.

духа. Крупнейшими представителями литературы Испании Шлегель называет Сервантеса, Лопе де Вегу и Кальдерона, видя в последнем провозвестника романтизма.

Среди книг, формировавших взгляды французских романтиков, и в частности их взгляды на испанскую литературу, нельзя также не назвать известную работу С. де Сисмонди «О литературе Южной Европы» (1813), в которой Испании посвящены почти целиком третий и четвертый тома. Отметим, что Сисмонди резко выступил против распространеннейшего мнения о «католическом духе», якобы неизменно присущем литературе Испании; Сисмонди писал: «Мы уже довольно много говорили об этих якобы христианских пьесах, составляющих большую часть испанского театра, и в частности о пьесах Кальдерона. Обойти их молчанием нельзя, в то время как один из известнейших немецких критиков приложил все силы к тому, чтобы доказать, что пьесы эти суть самое совершенное из того, что смог создать человеческий разум, вдохновленный самым восторженным и самым чистым благочестием. Создается даже такое впечатление, что согласно литературной моде все представляют себе Испанию как страну самого чистого христианства. Если в каком-либо художественном произведении, скажем, в романе или поэме, — французской, английской, немецкой, — захотят изобразить монаха, миссионера, вдохновленного высоким милосердием или самым горячим рвением, его непременно найдут в Испании. Чем больше изучаешь историю испанской литературы, тем больше находишь в ней идей, чуждых христианству»¹⁴.

Эти книги, на которых воспитывался молодой Мериме (мы имеем в виду работы Бутервека, Шлегеля и Сисмонди), быть может, кое в чем и сходные между собой, находились на разных полюсах европейской испанистики тех лет. Ее характеристику находим у академика М. П. Алексеева: «Французская революционно-романтическая литература, проповедовавшая романтизм как синоним свободомыслия, увлекалась героической борьбой испанского народа в прошлом и настоящем, извлекая из забвения исторические и легендарные эпизоды, характеризующие свободолобие испанцев и их преданность национальной и личной чести. Немецкий реакционный романтизм, напротив, оживлял испанские предания феодальных времен, увлекаясь мистикой католической легенды и живописностью нравов глухого испанского средневековья. Испания немецких и французских романтиков — это две различные страны, наделенные суммой особых признаков. То же можно сказать и об испанской литературе, весьма различно воспринятой передовой Францией и отсталой Германией тех лет»¹⁵.

¹⁴ S. de Sismondi. De la littérature du Midi de l'Europe, t. IV. Paris, 1813, p. 178.

¹⁵ М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, стр. 140.

Мериме искал иную Испанию, лишенную романтической идеализации. Он нашел ее в произведениях испанских писателей, прежде всего у Сервантеса. У своих современников он найти ее не мог.

Между тем в это время испанская тема все более широко проникала в литературу. В 10-е и 20-е годы XIX в. во Франции появляется ряд подражаний, переделок и переводов из испанской поэзии и драмы. В 1814 г. барон Огюст Франсуа Крезе де Лессер (1771—1839) выпустил свои подражания испанским романсам о Сиде, переизданные в 1823 и 1836 гг. В 1821 г. Абель Гюго прочел в Париже курс истории испанской литературы, а еще через год выпустил свои «Исторические романсы, переведенные с испанского»¹⁶. Обе эти книги, подготовившие «Ориенталии» Виктора Гюго (1829), были достаточно популярны в свое время. Еще большее значение для формирования литературных взглядов романтиков, для их оценки испанской культуры и появления такого краеугольного камня романтической эстетики, как понятие «местного колорита», имели книги Эмиля Дешана, в частности его «Французские и зарубежные этюды» (1828).

Испаномания захватила в 20-е годы широкие литературные круги Франции. Причины этих увлечений понятны. Для многих романтиков Испания была наиболее близкой страной, пронизанной экзотикой, тем местом, где Европа смыкалась с красочным, загадочным арабским Востоком. В этом отношении очень типична небольшая поэма Альфреда де Виньи «Долорида» (напечатана в октябре 1823 г.), которую иногда сближают с ранними произведениями Мериме на испанские темы. В этой поэме в чисто романтическом духе описывается кровавый эпизод из жизни страстной чувственной испанки. У Виньи есть и романтические закаты над Гвадалквивиром, и серенады под балконом, мантильи и гитары, маленькие ножки и сладострастные позы. Но все это не имело ничего общего с подлинной Испанией. Напрасно Огюст Дюпуи видит в «Долориде» Виньи прообраз «Театра Клары Гасуль» и «Кармен»¹⁷.

Наиболее популярной была среди французских романтиков драматическая литература (и это особенно важно для нашей темы). Достаточно сослаться на знаменитое Предисловие к «Кромвелю» Виктора Гюго и на оба выпуска памфлета Стендаля «Расин и Шекспир». Оставим в стороне эти теоретические манифесты новой школы, отметим лишь, что Мериме также начал с драматургии, — со своего «Кромвеля», который до нас не дошел¹⁸, и с серии статей в «Глоб», этом органе умеренного романтизма, посвященных испанскому театру.

¹⁶ A. Hugo. Romances historiques traduites de l'espagnol. Paris, 1822.

¹⁷ Au. Dupouy. Carmen de Mérimée. Paris, 1930, p. 19—20.

¹⁸ См.: P. Trahard. Jeunesse, t. I, p. 141—145; E. Delécluse. Указ. соч., стр. 223—224.



КАМИЛЬ КОРО. ДОН КИХОТ-И САНЧО ПАНСА.
Декоративное панно. Холст, масло. Цинциннати, Музей.

Испанская драматургия была довольно широко известна в кругах романтиков. Во многом — благодаря как старому изданию Ленгэ (Linguet)¹⁹, так и новым переводам, включенным в монументальнейшее двадцатипяти-томное издание «Шедевры зарубежного театра»²⁰, шесть томов которого были отведены театру Испании. Мериме не раз пользовался этой книгой²¹.

Укажем еще на одну работу об Испании, которую хорошо знал Мериме и которая несомненно помогла ему в изучении этой страны. Мы имеем в виду книгу Александра де Лаборда «Живописное и историческое путешествие по Испании»²². Александр Луи Жозеф де Лаборд (1773—1842) был видным испанистом своего времени, и книга его, изданная популярнейшим парижским «либрером» Дидо, имела твердый успех²³. Мы не можем сказать, был ли Мериме знаком с ее автором уже в первой половине 20-х годов, но несколько позже, 1 июля 1830 г., он встречается в Бордо сына А. де Лаборда, Леона, как доброго знакомого, а вскоре завязывает длительную и трудную любовную связь с дочерью А. де Лаборда Валентиной Делессер (1806—1894)²⁴. Если все другие книги об Испании, с которыми познакомился в юности Мериме, были либо курсами истории испанской литературы, либо переводами произведений испанских писателей, то книга Александра де Лаборда написана была совсем иначе, совсем в ином жанре: это были путевые заметки, автор которых обращал внимание на многие исторические легенды и предания, описывал виды городов, их историю, не забывал и чисто бытовые реалии, которые были просто находкой для Мериме, искавшего «местный колорит».

Итак, интерес к родине Сервантеса и ее литературе возник у Мериме в атмосфере повального увлечения Испанией в романтических кругах. Но будущий писатель не поддался романтической идеализации Испании, он противопоставил этой идеализации свое понимание страны, ее народа, ее культуры.

3

Чтение молодым Мериме книг об Испании подкреплялось спорами в салонах — у Стапферов, Делеклюза, Виоле Ле Дюка, г-жи Паста. Интерес Мериме к родине Сервантеса развивался на первых порах под влиянием

¹⁹ «Théâtre espagnol, traduit en prose par Linguet». 4 v. Paris, 1770. Это издание было очень популярно, хотя и подвергалось резкой критике за слишком большую вольность в переводах. Сразу же по выходе издание Ленгэ было переведено на немецкий язык (см.: М. П. Алексеев. Указ. соч., стр. 80).

²⁰ «Collection des chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers». Paris, 1822—1823.

²¹ О заимствованиях Мериме из этого издания см.: P. Trahard. Jeunesse, t. II, p. 376—377.

²² Voyage pittoresque et historique de l'Espagne», 2 v. Paris, 1820.

²³ См. о нем: «Boletín de la Real Academia de la Historia», t. CXIII, cuaderno II, oct.—dec., 1943, p. 259—329.

²⁴ См.: P. Trahard. Mérimée de 1834 à 1853, p. 260; ср.: P. Mérimée. Corr. gén., t. II, p. vii.

этих романтических споров. Вскоре, однако, в изучении Испании Мериме пошел своим путем.

С творчеством Сервантеса будущий писатель встретился уже в раннем детстве, прочтя «Дон Кихота» в популярном в то время переложении Клари де Флориана²⁵. У нас нет подробного рассказа Мериме о своем первом впечатлении от романа Сервантеса²⁶, но, несомненно, это была одна из его самых любимых детских книг.

В студенческие годы Мериме легко выучил испанский язык и прочел Сервантеса по-испански, причем не ограничился одним «Дон Кихотом», а познакомился также с «Назидательными новеллами», комедиями и интермедиями, быть может, даже с «Галатеей» и «Персилесом». Одновременно Мериме читал книги современников Сервантеса, произведения испанских писателей XVII и XVIII вв. Эти его испанистические интересы скоро принесли реальные плоды: в ноябре 1824 г. «Глоб» печатает серию статей Мериме «Драматическое искусство в Испании». Это было первое выступление Мериме в печати²⁷.

Отметим прежде всего хорошую начитанность Мериме, его знакомство не только с классическими произведениями испанской литературы — с драматургией и романом «золотого века», — но и с творчеством испанских писателей XVIII столетия, которое было веком упадка, эпигонства и наивных художественных исканий. Мериме внимательно прочел не только соответствующие тома «Шедевров зарубежного театра», но и ряд произведений в подлиннике (например, пьесы Никасьо Альвареса Сьенфуэгоса), не говоря уже о том, что он читал, конечно, по-испански и Сервантеса, и Лопе де Вегу, и Кальдерона. Неплохо знал Мериме и постановку театрального дела в Испании, что говорит о некотором знакомстве и с журнальной литературой.

Пьер Траар не случайно называет эту серию статей Мериме его манифестом²⁸. Это действительно было изложением драматургических и — шире — литературных принципов писателя. Принципы эти удачно суммировал П. Траар в первом томе своей работы о молодости Мериме: «Поиски правды в искусстве и правдивости на сцене, простота диалогов и стиля (что являлось идеалом скорее Мериме, чем Гюго), соблюдение верности истории и нравам (что в XVII в. и было местным колоритом, что и

²⁵ Об испанских работах Флориана см.: М. П. Алексеев. Указ. соч., стр. 76—78 (здесь же приведена литература).

²⁶ Интересно привести признание Стендаля в «Жизни Анри Брюлара» (Stendhal. Œuvres intimes. Paris, 1955, p. 113—114): «Я был очень угрюм, очень зол в ту пору, когда вдруг в прекрасной библиотеке Клэ нашел «Дон Кихота» на французском языке... Я смеялся до упаду над «Дон Кихотом»... Находка этой книги явилась, может быть, величайшим событием моей жизни».

²⁷ О принадлежности этих статей перу Мериме см.: A. Morel-Fatio. Mérimée et Calderon. — RHLF, 1920, p. 64—65; ср.: P. Trahard. Jeunesse, t. I, p. 146—148.

²⁸ P. Trahard. Jeunesse, t. I, p. 156.

будет местным колоритом в понимании Мериме и только его одного), наконец, ненависть к напыщенности (что несколько удивляет в 1824 г. и что оправданно лишь в устах Мериме, Жакмона и Стендаля)»²⁹.

Не приходится удивляться, что в этих статьях, посвященных испанскому театру на рубеже двух веков, таким его мастерам, как драматурги Сьенфуэго, Моратин и Комелья, или как актер Майкес, заходит речь и о классическом периоде в истории театра Испании. Характерно, что Мериме отдает предпочтение именно испанской, а не английской драматургии (напомним, что Шекспир был кумиром французских романтиков почти всех направлений — от Гюго до Стендаля). Хотя Мериме в эти годы не раз цитировал великого английского драматурга и, несомненно, хорошо его знал и любил³⁰, при всей своей англomanии, внушенной как домашним воспитанием, так и кружком Стендаля — Делеклюза, он искал иной опоры своему «романтизму». Он нашел ее у писателей Испании, у Сервантеса. Характерно такое его заявление: «Испанский театр послужил образцом для всех других. Англичане, немцы, французы разрабатывали ту же самую жилу, и я убежден, что на сцене не бывает ни одного положения, которого нельзя было бы найти в испанских комедиях XVI и XVII столетий»³¹. Мериме считает даже, что образ Креспо из «Саламейского алькальда» Кальдерона превосходит «все характеры, созданные Шекспиром»³².

Но отношение Мериме к испанскому театру противоречиво: он восхищается шедеврами и порицает драматическую систему. Он пишет, что в этих пьесах «много событий, мало разговоров, часто есть воображение и удачные мысли», в то же время он считает, что в них редко встречаются «последовательное развитие действия»³³, и хорошо обрисованные характеры»³⁴.

Более всего Мериме не любил напыщенный, замысловатый язык испанской комедиографии классического периода, далекий, по его мнению, от

²⁹ P. Trahard. Jeunesse, t. I, p. 155—156.

³⁰ Значительно позже, 7 сентября 1846 г., Мериме признавался в письме к известному ученому-эллинисту Жану Франсуа Буассонаду: «Я был автором заметочки, напечатанной в «Глоб» или где-то еще лет 15 назад, в которой я доказывал, что Эсхил был самым значительным трагиком мира и что между ним и Шекспиром нет никакой разницы. Я сравнивал «Эвмениды» с «Гамлетом» и находил, что одна и та же муза вдохновляла обоих поэтов. Предпочтение, которое я отдавал Эсхилу, объяснялось тем, что тогда я был романтиком (около 1830 г.) и думал, что Эсхил наименее классик из всех древних» (Corr. gén., t. IV, p. 525).

³¹ П. Мериме. Собр. соч., т. 5. М., 1963, стр. 107.

³² Там же.

³³ В предисловии к своей пьесе «Инес Мендо, или Победенный предрассудок» Мериме указал на тот же недостаток испанской драматургии — на стремительность действия, непоследовательность в его развитии и т. д. См.: П. Мериме. Собр. соч., т. 3, стр. 107.

³⁴ П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 107.

реализма, от жизненной правды, от задач правдивого раскрытия человеческих характеров и нравов изображаемой эпохи. «Большим недостатком испанской драматургии, — писал Мериме, — является ее нелепый стиль. Зрители тех времен требовали, чтобы им тешили ум и сердце. Правда, они хотели и трогательных положений и хорошо задуманного плана, но сверх того также и стиля, уснащенного остротами, неожиданными фигурами и игрой слов. Они любили сквозь слезы умиления разгадывать каламбур, и чем закрученнее, жеманнее, а главное, непонятнее были стихи, тем больше им рукоплескали»³⁵.

Имя Сервантеса возникает в этих статьях Мериме не часто — не ему и не его последователям было посвящено первое печатное произведение писателя. Тем не менее мы можем составить достаточно четкое представление об отношении Мериме к автору «Дон Кихота», о том месте, которое он отводил Сервантесу в истории испанской литературы. Признавая, что Сервантес иногда злоупотреблял напыщенным и изысканным стилем испанской драматургии³⁶ (например, в «Нумансии»), Мериме, однако, противопоставляет искусство Сервантеса искусству испанских комедиографов, стиль которых он удачно высмеивал. Мериме ценил в великом писателе Испании его реализм.

В полной мере свое отношение к Сервантесу Мериме высказал через два года, в предисловии к новому переводу «Дон Кихота». Но до этого он выпустил свою первую книгу — «Театр Клары Гасуль», писать которую он начал еще в 1823 г.³⁷

Было бы ошибкой видеть в этой остроумной и веселой книге пародию на произведения испанской драматургии XVII в. Сборник отразил литературную борьбу 20-х годов и пародировал Мериме испаноманию французских романтиков. Столь же мало оснований видеть в «Театре Клары Гасуль» подражание произведениям писателей Испании, хотя рецензент «Журавль де Деба» нашел у автора «достоинства Лопе и Кальдерона»³⁸. П. Траар полагал³⁹, что, нарушая классицистический закон о трех единствах, Мериме вдохновлялся примером Сервантеса и Лопе де Веги. Это утверждение, вполне вероятное само по себе, ничем, однако, нельзя подтвердить. Отдельные черточки в обрисовке персонажей, отдельные сюжетные ходы, отдельные выражения Мериме нашел и у Сервантеса, и

³⁵ Там же, стр. 107—108.

³⁶ Осуждение этого напыщенного стиля встречаем также в предисловии к пьесе Мериме «Инес Мендо, или Победенный предрассудок» (см.: П. Мериме. Собр. соч., т. 3, стр. 107).

³⁷ См. его письмо Жозефу Ленге от 21 сентября 1823 г. (П. Мериме. Собр. соч., т. 6, стр. 7). См. также: «Journal de Delécluze, 1824—1828. Texte publié avec une Introduction et des Notes par Robert Baschet». Paris, 1948, p. 151, 152—156, 169—170, 176—177. 220—221.

³⁸ «Journal des Débats», 4 juillet 1825, p. 3.

³⁹ P. Trahard. Jeunesse, t. I, p. 178.

у Лопе, и у Тирсо де Молины, и у Аларкона; тем не менее нам представляется неоправданным мнение П. Траара, который, перечислив весьма небольшое число отдельных совпадений, приходит к такому выводу: «Можно было бы учетверить количество подобных заимствований; вряд ли стоит делать это, чтобы доказать, что в каждой комедии испанский элемент взят у авторов старых комедий — любовь к родине и к свободе в «Испандях в Дании», религиозный фанатизм в «Женщине-дьяволе», необузданные страсти в «Африканской любви», сила дворянских предрассудков и сила чести в «Инес Мендо», любовное соперничество двух инквизиторов в «Небе и аде». В ткани пьесы проглядывает то Сервантес, то Кальдерон, то Тирсо де Молина»⁴⁰.

Комедию Мериме «Африканская любовь» П. Траар сопоставляет с пьесой Сервантеса «Доблестный испанец», однако героиня последней Арлаха лишь отдаленно напоминает Мохану Мериме, что же касается сюжетов этих двух произведений, то между ними совсем нет ничего общего: в пьесе Сервантеса рассказывается об осаде маврами испанского города Орана, на фоне которой разворачиваются приключения дона Фернандо во вражеском лагере, куда его привела любовь прекрасной мавританки Арлахи и ревность благородного мавра Алимуселя. Но главное в пьесе — не эта любовь и не эта ревность, а сцены осады, сражений и яростных поединков, главное — доблесть дона Фернандо, спасающего родной город. Как видим, сближение «Африканской любви» Мериме и «Доблестного испанца» Сервантеса явно искусственно.

В остальных комедиях, составивших сборник Мериме, воздействия творчества автора «Дон Кихота» обнаружить не удастся даже такому дошному исследователю, как Пьер Траар. Между тем, работая над книгой, Мериме должен был не раз задумываться над произведениями Сервантеса. «Дон Кихот», «Назидательные новеллы», «Восемь комедий и восемь интермедий» не только помогли Мериме узнать и полюбить Испанию. Значение этих книг в его творческой судьбе было более весомым. Мериме начал свой путь в пору первых серьезных выступлений представителей прогрессивного романтизма, другом которых он был, но преданным единомышленником не стал. «Театр Клары Гасуль» таил в себе большую разрушительную силу — разрушительную не только для эстетики классицизма, но и для романтизма. Тонкой иронией по отношению к романтической мелодраме пронизаны почти все пьесы сборника (это еще очевидней в примыкающей к «Театру Клары Гасуль» пьесе Мериме «Семейство Карвахал»). Как справедливо заметила В. А. Дынник, первое значительное произведение Мериме «служило целям борьбы за новое, реалистическое искусство, против литературных староверов, эпигонов французского

⁴⁰ P. Trahard. Jeunesse, t. I, p. 197.



ГЕРМАН ПОЛЬ
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К IX ГЛАВЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ „ДОН КИХОТА“.
Гравюра на дереве. Мастрихт, 1930, т. 3.

классицизма»⁴¹. Именно за реалистическое искусство. И в этой борьбе, в своих реалистических поисках Мериме, несомненно, опирался на Сервантеса, захваченный мощной реалистической стихией его произведений.

Чрезвычайно симптоматично одно беглое замечание Стендаля в его известной рецензии на «Театр Клары Гасуль» в «London Magazine» (июль 1825 г.): «После романов Сервантеса нет ни одного произведения, которое давало бы такое точное представление о нравах этой страны, как «Небо и ад»⁴². Это смелое и многозначительное для нас сопоставление было сделано Стендалем, быть может, как результат личных бесед с Мериме; оно могло быть подсказано Стендалю и присущим ему тонким эстетическим чутьем. Но в том и в другом случае это сближение произведений Мериме и Сервантеса как произведений правдивых, реалистических, воссоздающих верную картину действительности, говорит и о значении первой книги Мериме для своей эпохи, и о той реалистической традиции, восходящей к Сервантесу, на которую Мериме опирался. Это подтверждается следующими работами писателя, в частности его предисловием к новому переводу «Дон Кихота».

Этому изданию, появившемуся в январе 1826 г., предшествовал напечатанный в виде листовки проспект, автором которого также был Мериме. Короткий «Диалог», написанный с присущим Мериме изяществом и легкостью, редко привлекал внимание исследователей, между тем он является своеобразным литературным манифестом писателя и отражает его взгляды не только на роман Сервантеса, но и на литературную борьбу 20-х годов во Франции⁴³. За спорами классиков с романтиками в «Диалоге» вырисо-

⁴¹ В. Дынин. Проспер Мериме (1803—1870). — В кн.: П. Мериме. Собр. соч., т. 1, стр. 12—13.

⁴² Стендаль. Собр. соч., т. 7. М., 1959, стр. 220.

⁴³ Этот проспект чрезвычайно редок; он перепечатан М. Турне в издании, которое само давно уже приобрело библиографическую редкость, — «Age du romantisme», 5^e livraison. Paris, 1887, p. 6. Приводим перевод этой интересной миниатюры Мериме:

ДИАЛОГ

Графиня, Шевалье.

Графиня. Согласитесь, что за странная затея выпускать в конце января, как подарок к Новому году, эту книжку для детей — новое издание «Дон Кихота»!

Шевалье. Так вы считаете, что «Дон Кихот» подходит только детям?

Графиня. Разумеется. Кто же читает его по выходе из пансиона?

Шевалье. Это значит, сударыня, что вы читали его в пансионе, что вы с тех пор его не перечитывали и основательно его подзабыли.

Графиня. О нет. Ветряные мельницы, лвы, сырные головы и тысяча других столь же необычайных приключений порядком меня насмешили, когда мне было десять лет.

Шевалье. А разве это не говорит в пользу книги? В двадцать лет вы помните то, что читали в десять. Так скажите же мне ради бога, а что вы запомнили из

ываается основное требование, предъявляемое Мериме любому литературному произведению, — это требование правдиво воспроизводить нравы эпохи (то, что теперь мы назвали бы «типическими обстоятельствами») и глубоко раскрывать индивидуализированные, но в то же время в достаточной степени обобщенные человеческие характеры. Все это Мериме стремился применить в своем творчестве и все это он нашел у Сервантеса.

Его статья об авторе «Дон Кихота», служащая предисловием к переводу Филло де Сен-Мартена⁴⁴, мало оригинальна. Значительно позже Мериме признавался, что плохо знал научную литературу и не занимался специальными разысканиями. Да и задачи стояли перед ним совсем другие: статья о Сервантесе стала по сути дела еще одним манифестом писателя. Опираясь на Сервантеса, Мериме отстаивает реалистические принципы искусства. Именно с этих позиций он оценивает такие произведения испанского писателя, как его пасторальный роман «Галатея»⁴⁵ и его

других книг, прочитанных после «Дон Кихота»? Например, из романов г-на А., из трагедий г-на Б., из стихов г-на В.?

Графиня. Верно. Трудно сказать о них что-либо путное. Но причем тут «Дон Кихот»?

Шевалье. А притом, что во всех этих забавных вещах, так хорошо вам запомнившихся, есть нечто особенное, чего нет в других книгах. А затем позвольте спросить у вас, сударыня, за что собственно вы цените ту или иную книгу?

Графиня. Но... да за многое, просто трудно все это перечислить. Во-первых, она должна быть забавной.

Шевалье. Прекрасно! Считает ли кто-нибудь «Дон Кихота» скучным? Нет. А где вы найдете лучшее изображение испанских нравов, чем в романе Сервантеса? Где вы найдете более верное изображение национального характера? Просто когда вам было десять лет, вы не обратили внимания на все достоинства этой книги.

Графиня. Постойте-ка, я припоминаю, что до вашего любимого романа я читала «Гонзало Кордовского» и была от него в восторге, но перечитав его теперь, я нашла его довольно пошлым. Ну что же, я с удовольствием прочту еще раз «Дон Кихота», коль скоро в нем правдиво изображены нравы.

Шевалье. А как вы относитесь к правдивому изображению характеров?

Графиня. О, в этом основное достоинство любого романа.

Шевалье. Превосходно! А что вы скажете о Санчо, о священнике, о бакалавре, о дуэнье Родригес?

Графиня. Дуэнья Родригес! Как хорошо, что вы о ней напомнили! У нас в пансионе была классная дама, ну просто вылитая дуэнья Родригес!

Шевалье. Сервантес умел создавать портреты, не правда ли? Что касается тона и стиля, иногда забавного, иногда серьезного, то он вас не пугает. Вы ведь не походите на наших академиков или на того чудака, что, отправившись охотиться на кроликов, не станет стрелять в зайца.

Графиня. Нет, конечно. Я совсем не классик.

Шевалье. А если бы вы были им, я бы вам сказал: любите «Дон Кихота», ибо так велит г-н Лагарп. Вам же я посоветую: перечитайте его, перечитайте и оцените теперь, когда вам не десять, а двадцать шесть лет.

⁴⁴ Эта статья перепечатана в книге: P. Mérimée. Portraits historiques et littéraires. Paris. 1874, p. 1—54.

⁴⁵ P. Mérimée. Указ. изд., стр. 11—13.

комедии⁴⁶. В них — и в романе и в комедиях — Мериме видит отступление от жизненной правды, которая пронизывает «Дон Кихота» и «Назидательные новеллы», составляя главное достоинство этих книг.

В этой статье Мериме более подробно, чем в предыдущих работах, раскрывает свою концепцию реализма в драматическом произведении. Он отрицает целесообразность использования в драме стиха, лишаящего, по его мнению, пьесу правдоподобия. Те же соображения заставляют писателя резко выступить и против классицистических «единств».

Подобно тому, как Стендаль в «Расине и Шекспире» боролся с эпигонским классицизмом, опираясь на пример великого английского драматурга, так и его друг Мериме три года спустя отстаивал принципы нового искусства, опираясь на Сервантеса. П. Траар полагал, что этим, собственно, исчерпывается значение предисловия Мериме к «Дон Кихоту»⁴⁷. Думается, однако, эта статья о Сервантесе для самого Мериме далеко выходила за рамки простой поддержки его друзей-романтиков. Во-первых, это была статья о любимом писателе. Но также и об учителе. На примере его литературных шедевров и, что еще важнее, его неудач (такowymi Мериме считал прежде всего пьесы Сервантеса), французский писатель шел к созданию своего творческого метода. Уроки Сервантеса отразились уже в раннем творчестве Мериме — в его драматургии, но еще в большей степени — в его первых новеллах.

Как нам кажется, Мериме научился у Сервантеса — научился не сразу, но начал учиться уже с первых своих шагов в литературе, — помимо правдивости характеров и исторически достоверного воспроизведения нравов эпохи, поискам естественности в неестественном, правдивого в невероятном, простого в непостижимом.

Через весь роман о рыцаре Печального Образа проходит, бесконечно варьируясь и видоизменяясь, один и тот же сюжетный прием — снижение, приземление героического, возвышенного, когда невероятное, чрезмерное оборачивается житейской прозой: страшные великаны — ветряными мельницами, вражеское войско — стадом баранов, заколдованный шлем Мамбрина — простым бритвенным тазиком. Вместе с тем автор «Дон Кихота» вскрывает подлинно возвышенное и героическое в поступках своего героя.

В новеллах Сервантеса внешне спокойно, даже как-то буднично рассказывается о превратностях человеческих судеб, о происшествиях кровавых, об убийствах, кораблекрушениях, похищениях и погоях. Введение «документального» материала (у Сервантеса в новеллах повествование чаще

⁴⁶ P. Mérimée. Указ. соч., стр. 13—18.

⁴⁷ П. Траар писал («Jeunesse», t. I, p. 225): «Сравнивая эту статью с поздними работами Мериме, посвященными Сервантесу, мы убеждаемся, что идеи молодого критика не изменились. Также совершенно ясно, что, рассуждая об испанской драматургии, Мериме излагает теории, дорогие сердцу друзей Делеклюза».



ПАБЛО ПИКАССО.
ДОН КИХОТ И САНЧО ПАНСА.
Литография, 1955,

всего разворачивается как рассказ одного из персонажей) придает всему произведению полную иллюзию реальности. Это лишает героические поступки протагонистов известной патетизации, возведения на котурны, напыщенности в конце концов. В то же время фантастический элемент, то, что может восприниматься как иносказание, как символ, как троп, обретает у Сервантеса окраску достоверности, жизненности.

Мериме уже в раннем творчестве, особенно в ранней новеллистике, воспринял как раз эту сторону творческого метода Сервантеса. Много позднее, в 1851 г., в статье о Гоголе, Мериме писал: «Известен рецепт хорошей фантастической сказки: начните с точных портретов каких-нибудь странных, но реальных личностей и придайте им черты самого мелочного правдоподобия. Переход от странного к чудесному почти незаметен, и читатель таким образом окажется в области фантастики раньше, чем успеет заметить, что покинул действительный мир»⁴⁸. Мериме владел этим приемом превосходно (вспомним «Видение Карла XI», «Венеру Ильскую», «Локиса»).

У Мериме на первый план выдвигаются не внутренние переживания героев, а их внешнее проявление — слово, жест, поступок, т. е. «самое мелочное правдоподобие». На эту сторону мастерства Мериме верно обратил внимание Ю. Б. Виппер, он писал: «Мериме не любит погружать читателя в смутные и расплывчатые описания самих переживаемых героями эмоций как таковых. Он предпочитает раскрывать чувства, показывая их через те, скупо отобранные и характерные поступки, жесты, движения лица человека, которые они вызывают. Новелла Мериме свободна от всякого налета иррационализма или патологии и потому, что психологический анализ отнюдь не является для писателя самоцелью»⁴⁹.

Первые новеллы Мериме, полные романтической экзотики, рисующие героев в моменты исключительного душевного напряжения, не воспринимаются вместе с тем как произведения романтические. «Экзотизм, — писал П. Траар, — незаметно переходит в реализм, который, благодаря этому экзотическому колориту, еще окрашен поэзией»⁵⁰. Совершенно очевидно, что традиция реалистического восприятия всего необычайного, экзотического идет к Мериме от Сервантеса.

Через много лет, в письме к Эмилю Ожье, Мериме скажет: «Прежде всего надо быть правдивым»⁵¹, но свое понимание правды в искусстве, приемы передачи этой правды, воспринятые от Сервантеса (а также от Дидро), Мериме обнаруживает уже в раннем своем творчестве. Обнаженная правдивость, поэтизация обыденного и повседневного, и в то же время

⁴⁸ П. Мериме. Статьи о русских писателях. М., 1958, стр. 8.

⁴⁹ Ю. Б. Виппер. Новеллы Проспера Мериме. — В кн. P. Mérimée. Nouvelles. М., 1958, р. 8.

⁵⁰ P. Trahard. Jeunesse, t. II, p. 88.

⁵¹ P. Mérimée. Corr. gén., t. X, p. 215.

снижение всего псевдогероического, документальная точность и сдержанность повествования, внешняя беспристрастность автора, не его растворение в персонажах, а как бы уход в сторону, за кулисы — все это Мериме нашел у Сервантеса и перенес в свое творчество. Но перенес, значительно переработав. Сервантесовскому возрожденческому изобилию и щедрости он противопоставил строгий отбор и чувство меры. П. Траар очень удачно показал, как в зрелом творчестве Мериме-новелиста сливаются, не противореча друг другу, традиции Сервантеса и Дидро — необузданный, щедрый реализм писателя Возрождения с отточенным лаконизмом просветителя⁵². Вне этих влияний и уроков нельзя понять особенностей стиля Мериме, основных принципов его реализма. Мериме следовал этим принципам всегда. Как верно заметил И. С. Тургенев, французский писатель «чуждался крайностей реализма»⁵³; он полагал, что «отбор главного среди бесчисленных явлений природы для писателя гораздо труднее, чем простое наблюдение и точное воспроизведение»⁵⁴. В полной мере это направление творческих исканий Мериме было реализовано в его новеллистике 30-х и 40-х годов.

4

Путешествие по Испании в июле — декабре 1830 г. открывает новый этап в творчестве Мериме. Он увидел ту страну, о которой до того не раз писал, по сути дела ее не зная. Теперь он, не торопясь, пересекает полуостров, без определенной цели, без точного плана. Он посещает большие города — Мадрид, Севилью, Кордову, Толедо, — но его больше занимают маленькие местечки, придорожные гостиницы и их обитатели. Верхом на осле, иногда с проводником, иногда в одиночку, он путешествует по заброшенным проселкам, ночует под открытым небом вместе с погонщиками мулов, питается простой похлебкой и хлебом. Он завязывает дружеские связи с интеллигентами и аристократами (в том числе с семьей Монтихо), но его больше привлекают люди из народа. 4 сентября Мериме пишет из Севильи Альберу Стапферу: «Я расскажу вам также о своеобразных нравах здешнего народа. Испанской черни присущи ум, остроумие, богатое воображение, но привилегированное сословие, по-моему, ниже завсегда парижских кабачков и рулетки. Быть может, в силу того, что оно малообразованно, ему свойственны предрассудки и глупость так называемых «порядочных» людей. Мне кажется, что испанский сапожник мог бы занять самую высокую должность, а гранд в лучшем случае мог бы стать хорошим тореодором»⁵⁵.

⁵² P. Trahard. Junesse, t. II, p. 51, 74, 84, 93.

⁵³ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XIV. М.—Л., 1967, стр. 213.

⁵⁴ П. Мериме. Статьи о русских писателях, стр. 4.

⁵⁵ П. Мериме. Собр. соч., т. 6, стр. 20.

В Испании Мериме нашел героев своих будущих произведений. Первыми заготовками к ним стали его великолепные «Письма из Испании». Испанский национальный характер, характер народный, изображен в них глубоко и вместе с тем просто, без какого бы то ни было налета экзотики. Несмотря на свою очерковость, эти «Письма» созданы уверенной рукой новеллиста. В духе своих будущих новелл, лаконично и просто, рассказывает Мериме во втором «Письме» историю типичного «махо», то есть щеголя из простых слоев общества. Этот юноша, при казни которого писатель присутствовал, «был самым лихим парнем в деревне. Никто лучше него не танцевал, никто не кидал дальше свайку, никто не помнил больше старых романсов. Он совсем не был задирой, но все отлично знали, что из-за всякого пустяка у него легко зачесутся руки»⁵⁶. Этими чертами характера — импульсивностью, порывистостью, болезненной гордостью, своеобразно понимаемым чувством «честь» — писатель наделит вскоре героев своих «испанских» новелл, таких, как «Души чистилища» и «Кармен». Подготовкой последней были третье и четвертое «Письмо из Испании». В одном Мериме описал знаменитого разбойника Хосе Марию, образ которого перейдет затем в новеллу. Характерно, что Мериме сравнивает Хосе Марию с Роке Гинартом, легендарным разбойником тех лет, выведенным Сервантесом в главе 60 второго тома «Дон Кихота».

Последнее письмо, разрабатывающее новую для романтической литературы тех лет тему, посвящено испанским колдуньям. Мериме лишь бегло описывает Карменситу, дочь хозяйки небольшого придорожного кабачка, «прехорошенькую девушку, не очень загорелую», и передает свой разговор с проводником Висенте о ведьмах. Но в этой новелле (ибо «Письмо» это очень близко к новеллистическому жанру) Мериме впервые касается интересовавшего его вопроса о быте, нравах, языке цыган. К этой теме он будет затем возвращаться снова и снова. Не будем безоговорочно утверждать, что этот интерес был подсказан писателю чтением Сервантеса (одной из его «Назидательных новелл»), но после поездки в Испанию Мериме начинает серьезно заниматься языком этого народа, знакомится с учеными трудами (Дж. Борроу и др.)⁵⁷ и, конечно, не раз перечитывает новеллу Сервантеса. Эти занятия Мериме отразились в его «Кармен», в переводе нушкинской поэмы. Писатель собирался издать специальное исследование о цыганах, но не осуществил этот свой замысел (подготовительные материалы, как известно, погибли вместе со всем архивом Мериме и его библиотекой во время пожара Парижа в 1871 г.).

Первые новеллы Мериме 30-х годов («Этресская ваза», «Двойная ошибка») как бы знаменуют отход писателя от романтической экзотики прежних произведений, от «местного колорита», от героев, находящихся

⁵⁶ П. Мериме. Собр. соч., т. 1, стр. 471.

⁵⁷ Подробнее см.: А. Д. Михайлов. Два неизвестных письма Проспера Мериме. — «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1963, вып. 3, стр. 234—237.

в остром конфликте с обществом. Писатель сознавал, что увлечение романтизмом проходит. 22 ноября 1833 г. Мериме писал своему знакомому графу де Сен-При: «Убийства и кровосмешение теряют в наших глазах свое очарование»⁵⁸.

В 1834 г. Мериме возвращается к внешне романтическим сюжетам и к Испании — он пишет новеллу «Души чистилища». Об особенностях этой обработки легенды о Дон Жуане уже немало писалось⁵⁹, и здесь к этому вопросу мы обращаться не будем. Интереснее отметить и в этом произведении некоторую зависимость Мериме от Сервантеса. Речь идет не столько о характере героя (в этом французский писатель был достаточно самостоятелен), сколько об общем стиле повествования и о некоторых деталях.

Действие новеллы Мериме разворачивается в Саламанке, и ее герои — дон Хуан и дон Гарсия — учатся в местном университете. Описание нравов студентов, их веселых проказ, схваток с полицией, ночных серенад под окнами городских красавиц — все это мы находим и у Мериме, и у Сервантеса. «Саламанкский университет, — писал Мериме, — в ту пору переживал расцвет своей славы. Никогда еще студенты его не были более многочисленны, а профессора более учены; но никогда вместе с тем горожане не страдали так от дерзости буйной молодежи, проживавшей, или, лучше сказать, царившей в городе. Серенады, кошачьи концерты, всевозможные бесчинства по ночам являлись обычным ее времяпрепровождением, однообразие которого изредка нарушалось похищением женщин или девушек, воровством и потасовками»⁶⁰. В приписываемой Сервантесу новелле «Подставная тетка» автор рассказывает устами своей героини: «Заметь, дочь моя, ты находишься в Саламанке, во всем мире именуемой матерью наук, оплотом художеств и сокровищницей талантов, где обычно обучается и проживает от десяти до двенадцати тысяч студентов: народ молодой, причудливый, порывистый, вольный, щедрый, влюбчивый, расточительный, смывленный, проказливый и непостоянный»⁶¹. Можно было бы сопоставить и ряд других сцен и описаний, взятых из этих двух новелл, например, сцены серенады, ночной схватки с отрядом городской стражи и т. д.

Э. Мартиненш в уже упоминавшейся работе, говоря о новелле Мериме, восклицал: «Что может быть более правдивым и точным, чем описание жизни и обычаев студентов Саламанки?»⁶². Но он не указал на источник Мериме. П. Траар, высказав сначала довольно твердую уверенность в том, что «Подставная тетка» Сервантеса оказала воздействие на автора «Душ

⁵⁸ P. Mérimée. Corr. gén., t. I, p. 260.

⁵⁹ См., напр.: И. М. Нусинов. История литературного героя. М., 1958, стр. 397—401; L. Weinstein. The metamorphoses of Don Juan. Stanford, 1959.

⁶⁰ П. Мериме. Собр. соч., т. 2, стр. 73.

⁶¹ Сервантес. Собр. соч., т. 4, стр. 102.

⁶² E. Martinenche. L'Espagne et le romantisme français. Paris, 1922, p. 179.

чистилища»⁶³, затем взял это свое утверждение под сомнение⁶⁴. Однако достаточно перечитать обе новеллы, чтобы убедиться в том, что между ними существует несомненная преемственность. Сам ритм повествования, манера строить диалоги, несколько иронический тон (не говоря уже об одинаковом взгляде на предмет изображения) — все указывает на эту близость.

40-е годы — время частых посещений Мериме Иберийского полуострова, время его занятий испанской историей и культурой. В 1845 г. появляется прославленная «Кармен». Это если не лучшее, то по крайней мере самое популярное произведение Мериме возникло под непосредственным воздействием новеллы Сервантеса. На совпадения и параллели между «Кармен» и «Цыганочкой» уже не раз указывалось⁶⁵ и это нет нужды повторять. Совершенно очевидно, что созданию «Кармен» предшествовала вспышка увлечения Сервантесом, особенно его новеллами. Стилистические особенности сервантесовской прозы ощущаются в следующей работе Мериме — в его обширнейшем историческом исследовании о кастильском короле Педро I, вошедшем в историю с прозвищем «Жестокий» и оставшемся в памяти народа как «Педро Справедливый». Работа Мериме печаталась сначала в журнале; в сентябре 1848 г. она вышла отдельной книгой⁶⁶.

Еще через три года писатель напечатал пространную рецензию на известный трехтомный труд американского исследователя Дж. Тикнора, не потерявший своего значения и в наши дни. Высоко оценив работу ученого, пожурив его за излишние крохоборческие подробности, Мериме высказывает собственные взгляды на испанскую литературу, преимущественно на литературу средних веков и Возрождения. Хотя недавняя длительная работа над историческими материалами наложила заметный отпечаток на эту рецензию Мериме⁶⁷, на собственно литературную проблематику обращено здесь пристальное внимание. Сервантесу принадлежит, по мнению Мериме, центральное место в истории испанской литературы. Автор «Кармен» полагает, что Сервантес написал «самый остроумный и занимательный в мире роман», «наиболее жизнерадостное из литературных произведений»⁶⁸.

⁶³ P. Trahard. Cervantès et Mérimée. — «Revue de littérature comparée», oct.—déc., 1922, p. 602.

⁶⁴ P. Trahard. Jeunesse, t. II, p. 338.

⁶⁵ См.: P. Trahard. Mérimée de 1834 à 1853, p. 213, 218. Au. Dupouy. Carmen de Mérimée. Paris, 1930, p. 84—86; H. Malherbe. Carmen. Paris, 1951, p. 116, 125.

⁶⁶ См.: P. Mérimée. Histoire de Don Pèdre I^{er}, roi de Castille. Introduction et notes de Gabriel Laplane. Paris, 1961.

⁶⁷ См., напр.: «Прошу прощения за столь длинные исторические рассуждения по поводу труда чисто литературного, но мне кажется, что необходимо знать жизнь народа, чтобы должным образом оценить свойственный ему образ мыслей и способ их выражения. По-моему, г-н Тикнор не изучил достаточно основательно историю Испании, а на мой взгляд, такое изучение придало бы его книге связность и метод, которых ей отчасти не хватает» (П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 181).

⁶⁸ Там же.

Мериме отбрасывает как произвольные различные толкования великого произведения Сервантеса. Быть может, несколько ограничивая значение этой книги, Мериме видит основную и единственную цель писателя в борьбе с повальным увлечением рыцарскими романами, охватившим испанское общество на исходе XVI столетия. Мериме писал: «Цель его заключалась в том, чтобы высмеять рыцарские романы и тем самым повести борьбу с распространившимся в то время необычайным увлечением ими. Дон Кихот явился протестом умного и здравомыслящего человека против безумия, которому поддались его современники. Мания рыцарских романов охватила все слои общества... Многие серьезные авторы, как светские, так и духовные, утверждают, что в конце шестнадцатого века ничего другого вообще не читали, и многие люди, притом вовсе уж не такие сумасбродные, верили в чудесные приключения рыцарей Круглого стола гораздо тверже, чем самым почтенным историческим свидетельствам. Наконец, в 1555 году кортесы сочли уместным заняться этим духовным развратом, как опасной для страны эпидемией, и требовали — однако тщетно, — чтобы рыцарские романы отовсюду изымались и предавались сожжению. Понятно, что за общим поветрием должна была последовать реакция, и Сервантесу выпала на долю честь возбудить ее... В Испании он произвел радикальное лечение. С 1605 года, когда вышло первое издание «Дон Кихота», ни один рыцарский роман не увидел света, а те, которыми до того так наслаждалась публика, пошли к бакалейщику на оберточную бумагу или крысам на съедение»⁶⁹.

Не приходится удивляться, что Мериме так настаивал на подобной трактовке сервантесовского романа. Точка зрения Мериме всегда имела многочисленных сторонников, была наиболее распространенной не только среди широких читательских кругов, но и в научной литературе. Вместе с тем в первой половине XIX в. делалось немало попыток чисто идеалистического толкования образов «Дон Кихота»⁷⁰, подобные концепции были особенно дороги сердцу романтиков. Мериме, писатель-реалист, восставал против идеалистических, в какой-то мере даже мистических трактовок, казавшихся ему произвольными. В романе Сервантеса Мериме видел прежде всего веселую занимательную книгу, реалистическое изображение жизни и нравов испанского народа. Общая оценка творчества Сервантеса и его «Дон Кихота» за четверть века, со времени предисловия 1826 г., существенным образом не изменилась⁷¹.

⁶⁹ Там же, стр. 182—183.

⁷⁰ Мериме писал: «Оставим за важными немецкими профессорами заслугу открытия, что ламанчский рыцарь олицетворяет поэзию, а его оруженосец — житейскую прозу» (там же, стр. 181—182).

⁷¹ Мериме несколько изменил свои взгляды в последней работе о Сервантесе, о чем будет сказано ниже.

Рецензия Мериме на книгу Тикнора появилась в апреле 1851 г. в «*Revue des Deux Mondes*»⁷². За год до этого в том же журнале писатель напечатал свою пьесу, жанр которой он определил как «моралите со многими действующими лицами». Называлась пьеса «Два наследства, или Дон Кихот». Это произведение Мериме до сих пор не привлекало внимания исследователей. Даже дотошный и чрезмерно подробный Пьер Траар уделил пьесе всего полторы страницы, отметив ее случайность в творчестве писателя и похвалив за элементы сатиры в изображении парламентской борьбы и светских ханжей и за реалистическую обрисовку политических дельцов, парижских субреток и грезящих женской эмансипацией молоденьких девушек⁷³. Думается, пьеса Мериме заслуживает большего, она глубже и многоплановей, чем ее представил исследователь.

Перед нами не раз изображавшаяся писателем парижская светская жизнь, обрисованная безжалостно и иронично. Мы находим в пьесе темы некоторых новелл Мериме, в частности «Арсены Гийо», «Аббата Обена», даже, быть может, «Двойной ошибки». Вместе с тем, появляется в пьесе и новая проблематика: предвыборные махинации, колониальные завоевания, женское воспитание. Не касаясь этих тем, остановимся лишь на образе центрального персонажа. Это полковник де Саквиль, старый вояка, овеянный всеми ветрами пустыни, человек чрезвычайно большого жизненного опыта, полученного им во время его пятнадцатилетнего пребывания в Северной Африке. Он привык встречать лицом к лицу опасность, не раз смотрел в глаза смерти, но все эти испытания лишь укрепили его природное благородство и великодушие. Окружающие не раз называют его Дон Кихотом. Когда Саквиль был тяжело ранен, на его груди нашли бережно хранимый медальон с женским локоном — своеобразный талисман, символ верности далекой возлюбленной. Но не эта сентиментальность роднит полковника с сервантесовским героем. Жюли де Монришар, страстно полюбившая Саквилю, несмотря на разницу в возрасте, говорит о нем: «Теперь я понимаю, почему его называют Дон Кихотом. Он всегда готов восстановить справедливость»⁷⁴. Жюли, взбалмошная, своенравная и непосредственная, оказывается единственным человеком в Париже, кто понимает полковника и разделяет его убеждения. Его Дульсинья — маркиза де Монришар — оказывается таким же вымыслом, далеким от реальности, как и дама сердца рыцаря Печального Образа. Маркиза за время их долгой разлуки превратилась в ханжу, в рабу светских предрассудков, окруженную толпой новых тартюфов. Общество, открывшееся Саквилю, погрязло в сплетнях, в погоне за деньгами, за выгодным местом, за красной ленточкой в петлице. Слова и поступки Саквиля кажутся здесь странными,

⁷² Перепечатано в кн.: P. Mérimée. *Mélanges historiques et littéraires*. Paris, 1855, p. 239—263.

⁷³ P. Trahard. Mérimée de 1834 à 1853, p. 290—291.

⁷⁴ P. Mérimée. *Les Deux héritages*. Paris, 1853, p. 68.

лишенными здравого смысла, почти безумными. Полковник пытается бороться, но скоро понимает, что это — неравная борьба. Говоря о своем племяннике Луи де Саквиле, молодом человеке, мечтающем о парламентской карьере и выгодной женитьбе, полковник восклицает: «Как странно, что такой молодой человек так льнет к деньгам. Очевидно, он прав, раз живет в Париже. Останься я здесь, и я стал бы таким же. Надо побыть солдатом, чтобы научиться презирать деньги, чтобы понять, что хороший товарищ стоит больше в минуту опасности, чем верблюд, нагруженный золотом»⁷⁵. И герой бежит от светского прозябания к опасностям военной жизни. Он отвергает любовь Жюли, хотя совершенно пленен девушкой. Отказаться от счастья заставляет Саквиля не верность Дульсинее — маркизе де Монришар, а страх перед растлевающим воздействием общества и его морали — ведь в юности и маркиза была такой же восторженной сумасбродкой, как и Жюли.

Сопоставляя своего героя с Дон Кихотом, Мериме тем самым выделяет те черты романа Сервантеса, на которые ранее не обращал должного внимания, — не комизм и веселость, не правдивое изображение нравов, а пропозывающую всю книгу испанского писателя идею справедливости, гуманизма, подлинно рыцарского благородства по отношению к слабым и угнетенным. Именно эту трактовку «Дон Кихота» Мериме развернул в своей последней работе о Сервантесе.

5

В последнее двадцатилетие своей жизни Мериме продолжает живо интересоваться творчеством испанского писателя. Он приобретает роскошное издание «Дон Кихота», напечатанное М. Риваденейрой в 1863 г.⁷⁶ В пространной рецензии Сент-Бева на новый перевод сервантесовского романа, выполненный Л. Виардо⁷⁷, приводятся большие цитаты из «Персилеса и Сихисмунды». Как полагают исследователи⁷⁸, перевод этих цитат принадлежит Мериме. Впрочем, известная нам переписка Мериме и Сент-Бева не дает оснований для подобных предположений.

Интерес к Испании и ее культуре не ослабевает у Мериме и в последние годы его жизни. Так, в одном из посланий к герцогине Колонна Мериме писал (5 декабря 1868 г.): «Вы ничего не пишете мне о том, что происходит в Испании. Эта несчастная страна, которую я, наверное, никогда уже не увижу, все еще меня интересует. У меня такое впечатление, что она катится в тар-тарары. Наиболее здоровая часть населения, я бы сказал — единственно здоровая, угнетена, насколько я знаю, толпой мошенников

⁷⁵ Там же, стр. 108.

⁷⁶ См.: P. Mérimée. Corr. gén., t. XII, p. 257, 279.

⁷⁷ «Le Constitutionnel», 23 mai 1864.

⁷⁸ См.: Au. Filon. Mérimée et ses amis. Paris, 1909, p. 400.

обрекающих ее на всевозможные лишения. Я имею в виду крестьян и вообще бедняков, которые не обладают всеми преимуществами образования, но у которых есть благородство Дон Кихота и здравомыслие Санчо Пансы»⁷⁹.

Этот интерес к Испании вспыхнул у писателя с новой силой, когда парижский издатель П.-Ж. Этцель обратился к Мериме с просьбой разрешить перепечатать его старую статью о Сервантесе.

Мериме не был специалистом-исследователем; как и в изучении русской литературы, творчества Пушкина, в изучении Сервантеса ему принадлежит роль пропагандиста, популяризатора. Причем если в области русской литературы эта роль была значительной, во многих случаях ведущей, то статьи Мериме о Сервантесе занимают более скромное место. Статья 1826 г. была слишком явно проникнута атмосферой литературной полемики. Но в то же время она выступала за более историчное понимание творчества Сервантеса, свободное от надуманных концепций. Мериме не мог не понимать этого, не мог не видеть известной ограниченности своей старой статьи, поэтому он ответил Этцелю отказом. 22 марта 1869 г. он писал издателю: «Предисловие, о котором вы говорили, ужасающе, мне стыдно, что я написал его. Если здоровье позволит мне и если у меня будет свободное время, я предложил бы вам новое предисловие. За последние двадцать лет в Испании сделали кое-какие открытия касательно жизни Сервантеса, и нельзя не сказать об этом и этим не воспользоваться»⁸⁰. Через несколько месяцев Мериме начинает колебаться, не надеясь довести эту работу до конца⁸¹. Затем он все-таки решается и просит Этцеля прислать ему кое-какие материалы, необходимые для новой статьи⁸², начинает разыскивать некоторые произведения Сервантеса, отсутствующие в его библиотеке⁸³. Работа над статьей заняла осенние месяцы 1869 г., 21 ноября Мериме сообщал Этцелю, что предисловие закончено⁸⁴, а в феврале следующего года писатель уже правил корректуру своей статьи⁸⁵. В июне и июле он просматривает вторую корректуру⁸⁶. Однако начавшаяся франко-прусская война надолго отсрочила выход книги (статья Мериме увидела свет лишь в 1877 г.).

Мериме работал над новым предисловием к «Дон Кихоту» с большим увлечением и подъемом. За довольно короткий срок он освоил новейшую научную литературу, перечитал большинство произведений великого испанца.

⁷⁹ P. Mérimée. *Coll. gén.*, t. XIV, p. 315.

⁸⁰ Там же, стр. 431.

⁸¹ См. письмо к Этцелю от 5 августа — там же, стр. 564.

⁸² Там же, стр. 593.

⁸³ См. там же, стр. 597, 598.

⁸⁴ Там же, стр. 662.

⁸⁵ P. Mérimée. *Coll. gén.*, t. XV, p. 46.

⁸⁶ Там же, стр. 122, 136, 137.

Мериме очень занимала и беспокоила точность перевода. Он считал, что почти все старые переводы «Дон Кихота» искажают оригинал, делая его более доступным французской публике, как бы перекладывают роман на «французские нравы». Еще в рецензии на книгу Тикнора Мериме писал: «Нам, французам, не без основания бросают упрек в том, что мы судим об иностранных писателях, исходя из своих французских представлений. Мы требуем от них, чтобы они применялись к нашим склонностям и даже к нашим предрассудкам. Говорят, что через две недели после взятия Рима некоторые наши солдаты удивлялись, как это римские жители до сих пор не научились по-французски. Мы все в какой-то мере эти солдаты: нам нелегко стать на новую точку зрения и понять общество, несходное с нашим»⁸⁷. В письме к Этцелю Мериме замечал: «Проза Сервантеса слишком богата и слишком напряженна для наших вкусов. Флориан ее значительно сгладил»⁸⁸. Как вспоминал затем новый переводчик романа Сервантеса Люсьен Биар, Мериме «мечтал о переводе, который, оставаясь предельно точным, был бы живым, легким, свободным от испанизмов, одним словом, был бы «Дон Кихотом», написанным самим Сервантесом, если бы последний думал по-французски»⁸⁹.

Перевод Л. Биара Мериме удовлетворил. Завершая свое предисловие, он писал: «Существуют две системы перевода — каждая имеет свои недостатки. Одни переводы, которые прозваны неверными красавицами, сглаживают все своеобразные черты автора. Другие, стараясь, насколько возможно, сохранить чужеземный аромат, с трудом доходят до понимания читателя. Некогда эта вторая система была в великой моде, и я в свое время читал в одной газете, что «Тлемсенский Ноум, объединившись с *maghzen*, учинил *gazzia* у Бени... вследствие чего Канду была предложена *diffa*...» Честно говоря, чтобы понять такой французский язык, нужно быть немножко арабистом. Между этими двумя системами есть золотая середина, состоящая в том, что сперва заботятся о передаче мысли автора, а уж затем стараются точно передать каждое выражение, которое он употреблял. Никогда не теряя из вида, что он пишет для французов, г-н Люсьен Биар, по-моему, верно выразил мысль переводимого им автора и дает, в общем, точное представление о стиле Сервантеса»⁹⁰.

Работая над статьей, Мериме не подверг коренному пересмотру свои прежние взгляды на творчество Сервантеса и на его роман о Дон Кихоте. Как и прежде, Мериме резко противопоставлял ранние произведения писателя (т. е. «Галатею» и первые пьесы) его зрелому творчеству: «Кто мог угадать, — писал Мериме, — что после сочинения, где все фальшиво, надуманно, приукрашено наперекор всякому здравому смыслу, то же перо

⁸⁷ П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 172.

⁸⁸ P. Mérimée. *Corr. gén.*, t. XIV, p. 431.

⁸⁹ Там же, примеч. 3.

⁹⁰ П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 353.

создаст шедевр естественности и оригинальности!»⁹¹. Вместе с тем Мериме более глубоко и широко подошел к оценке замысла писателя. К этому его привели раздумья над писательской манерой Сервантеса.

Действительно, в пору работы над статьей Мериме немало размышлял над стилем и языком «Дон Кихота», над литературной техникой испанского писателя. Он бился над разгадкой ее секрета. 3 сентября 1869 г. он писал И. С. Тургеневу: «Этцель просит у меня предисловие для нового издания и перевода «Дон Кихота». Объясняли ли вы себе когда-нибудь не говорю успех, а значение этой книги? Стилль ее превосходен, но чтобы его оценить, надо знать испанский язык. Выдумки тут немного. По сути дела, что может быть более печальным, чем мысли и дела сумасшедшего. Люди, которых этот сумасшедший развлекает — герцог, герцогиня, Альтисидора, — все это общество ужасно. Так почему же все это мне нравится? Вот на это я уже несколько дней ищущу ответ и не нахожу его. Мне бы очень хотелось поговорить об этом с вами»⁹². Через несколько дней ту же мысль Мериме высказывает в письме к своей старой приятельнице Женни Дакен: «Этой зимой мне надо написать статью *Жизнь Сервантеса*, которая будет служить предисловием к новому переводу Дон Кихота. Давно ли вы перечитывали Дон Кихота? Нравится ли он вам по-прежнему? И отдаете ли вы себе отчет, почему? Мне он нравится, но я не могу сказать, по какой именно причине. Напротив, я мог бы привести много доводов в доказательство того, что книга эта плохая. А тем не менее она превосходна. Хотел бы я знать, что Вы насчет этого думаете. Сделайте одолжение, перечитайте несколько глав и задайте самой себе соответствующие вопросы»⁹³. Еще через несколько дней новое письмо к И. С. Тургеневу: «Я перечитал «Дон Кихота»; слишком много в нем палочных ударов. Сцены эти слишком длинные и слишком часто неожиданны. Многие напоминают в них арабские сказки...»⁹⁴.

В пору работы над статьей о Сервантесе Мериме стал еще требовательнее и строже в вопросах стиля (достаточно вспомнить его резкие отзывы о романах Флобера или стихах Бодлера), поэтому его несколько озадачивала стилистическая неровность, точнее говоря, стилистическое богатство и многообразие «Дон Кихота». Вместе с тем Мериме понял теперь, что это не было результатом простой небрежности или спешки. В этом отношении очень интересно сопоставление прозы Сервантеса и Рабле, проводи-

⁹¹ П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 307.

⁹² P. Mérimée. Corr. gén., t. XIV, p. 596—597.

⁹³ П. Мериме. Собр. соч., т. 6, стр. 250.

⁹⁴ P. Mérimée. Corr. gén., t. XIV, p. 610. Можно предположить, что Мериме этими письмами вызвал новый интерес к Сервантесу и у своего адресата; так, в письме И. С. Тургенева к Я. П. Полонскому читаем: «Сервантес до 63-летнего возраста был посредственный, десятистепенный писатель, а там — вдруг взял — да и написал «Дон Кихота» и стал № 1-ый» (И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. VIII. М.—Л., 1964, стр. 126).

мое Мериме в предисловии к «Дон Кихоту»: «Французу бросилось бы, кроме того, в глаза обилие прилагательных, которое немного удивляет нас, когда мы читаем «Дон Кихота» в оригинале. Однако оно придает мысли большую точность и позволяет рассказчику управлять и руководить вниманием слушателя. Заметим еще, что, несмотря на быстроту, с которой Сервантес писал, он ищет и находит эффекты, возникающие при искусном подборе и сочетании слов, в чем он очень походит на нашего Рабле, всегда любившего соединять слова таким образом, чтобы удивить и позабавить своего читателя. Проза Сервантеса всегда орнаментальна, но от этого она не становится менее естественной, прозрачной и точной»⁹⁵.

В последней своей статье Мериме несколько изменяет свою точку зрения на поставленную Сервантесом перед собою цель, а следовательно и на смысл образа главного героя романа. Приведя примеры различных аллегорических толкований книги Сервантеса — в том числе и понимание книги как противопоставление духа поэзии житейской прозе — и отбросив их, Мериме тем не менее пишет: «Перечитывая теперь произведения Сервантеса, я не сказал бы, что мое впечатление от них существенно изменилось. Только я не стал бы утверждать, что противопоставление героической восторженности и бездушной реальности не возникало неоднократно в уме писателя»⁹⁶.

Таким образом, Мериме не настаивает уже на довольно распространенной точке зрения, рассматривающей книгу Сервантеса исключительно как реакцию на увлечение рыцарскими романами. Рамон Менендес Пидаль в своей блестящей статье «Сервантес и рыцарский идеал» очень верно писал: «Мы очень ясно обнаруживаем, что первое восприятие «Дон Кихота» определялось тем, что в романе усмотрели лишь сатиру на самоотрешение и внутреннее благородство, откровенную издевку, вызывающую смех, над последним странствующим рыцарем. Именно такое восприятие открыл еще сам Сервантес у части своих читателей, находивших для себя в романе лишь развлечение... Романтики любили примешивать к этому смеху слезы и «Дон Кихота» порой считали самой гениальной из всех книг, вызывающих беспросветное отчаяние и чувство безысходности. Но среди тех же романтиков значительно шире был распространен иной взгляд, сторонники которого заменили смех сквозь слезы печальной улыбкой сострадания. Они считали, что в романе осмеяна лишь бесплодность усилий, чувства же, вдохновлявшие их, благородны и возвышенны»⁹⁷. Именно эту точку зрения разделял в конце жизни Проспер Мериме; он считал, что испанский писатель стремился «вызвать сочувствие к безумцу»⁹⁸. Таким образом, Мериме выделял, подчеркивал гуманизм

⁹⁵ П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 352.

⁹⁶ Там же, стр. 347.

⁹⁷ Рамон Менендес Пидаль. Избр. произведения. М., 1961, стр. 622.

⁹⁸ П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 347.

Сервантеса и именно в этом видел общечеловеческое значение его книги «Горе тому, — писал Мериме в своей последней статье. — 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!»⁹⁹. Эти слова Мериме перекликаются с мыслями Менендеса Пидалья, высказанными в заключение его уже упоминавшейся статьи: «Непобедимый энтузиазм побежденного рыцаря служит нам благородным и серьезным примером, призывом проявлять героическое упорство ради самых трудных идеалов — единственных, которые достойны быть названы подлинно человеческими идеалами и которые сегодня еще недостижимы, но станут доступны в лучшем будущем»¹⁰⁰.

⁹⁹ П. Мериме. Собр. соч., т. 5, стр. 348.

¹⁰⁰ Рамон Менендес Пидаль. Указ. изд., стр. 643—644.

Е. Н. Любимова

СЕРВАНТЕС И ТУРГЕНЕВ

1

В истории изучения и осмысления творчества Сервантеса в России (это особенно относится к его роману «Дон Кихот») выдающаяся роль принадлежит И. С. Тургеневу, который, в отличие от подавляющего большинства своих предшественников, сумел разглядеть и показать монументальность и многогранность образа Дон Кихота, емкость и глубину образа Санчо Пансы, сумел увидеть варианты этих типов в современной ему русской действительности.

История изучения Сервантеса в России началась задолго до Тургенева. Хотя первый перевод «Дон Кихота» был издан в России в 1769 г., но упоминания о романе появились в русской печати значительно раньше. После издания на русском языке популярность романа в России была очень велика: с 1769 и по 1831 г. он выдержал тридцать два издания¹. В середине и второй половине XIX в. «Дон Кихот» издается также довольно часто.

Упоминания о романе, ассоциации, связанные с его образами, преимущественно с образом самого Дон Кихота, мы встречаем у Карамзина, Чулкова, Державина, Радищева². Многочисленны были и драматургические обработки романа в разных жанрах: появляется ряд балетных инсценировок, инсценировки отдельных эпизодов из романа (эпизод губернаторства Санчо, эпизод свадьбы Камачо и др.). Немалой популярностью пользовалась комедия талантливого русского актера П. А. Каратыгина

¹ См.: А. Д. Умкян. Ранние русские переводы Сервантеса. — В сб. «Сервантес». Л., 1948, стр. 214—233.

² См.: К. Н. Державин. Сервантес. М., 1958, стр. 605—607.

«Дон Кихот Ламанхский, рыцарь Печального Образа и Санхо Панса» и анонимная комедия «Губернаторство Санхо Пансы на острове Баратория»³.

Однако понимание рыцаря Печального Образа, да и всего романа в целом, в течение долгого времени оставалось в России односторонним.

Вслед за Сумароковым, который видел в «Дон Кихоте» лишь «сатиру на роман», подавляющее большинство читателей, в том числе и Чулков, и Державин, и Карамзин считают книгу Сервантеса лишь пародией на рыцарские романы, произведением остроумным и занимательным, но не больше. Сам Дон Кихот в их глазах был только смешным чудачком, то и дело попадающим впросак. Гуманистический пафос романа, его глубокий демократизм, его сложнейшая проблематика — проблема идеального государства, проблема идеального правителя, проблема войны и мира, проблема установления социальной справедливости — все это выпадало из поля зрения читателей Сервантеса. «Донкишотствовать», «бороться с ветрыными мельницами» — эти выражения прочно вошли в обиход русского языка и стали крылатыми, но в большинстве случаев смысл романа ими и исчерпывался.

Постепенно, однако, понимание Сервантеса в России углубляется. Перевод «Дон Кихота», правда, с переделки Флориана, осуществляет один из лучших русских поэтов и переводчиков, В. А. Жуковский. Пушкин знает уже не только «Дон Кихота» — он обращается и к другим произведениям Сервантеса. Не случайно для изучения испанского языка он пользуется новеллой Сервантеса «Цыганочка». В заметке «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая»⁴ он ставит Сервантеса в один ряд с Данте и Шекспиром; Гоголь в «Авторской исповеди» рассказывает, что Пушкин «привел мне в пример Сервантеса, который хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принялся за «Донкишота», никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями»⁵.

Постепенно зарождается и усиливается интерес в России уже не только к Сервантесу, но и к его родине. По Испании путешествуют В. П. Боткин, Д. В. Григорович, Д. Л. Мордовцев, которые в своих путевых заметках рассказывали русскому читателю об этой стране и расширяли рамки его представлений о ней. Более близкое знакомство с Испанией и более точное представление о ней позволили русским читателям Сервантеса глубже и многограннее осмыслить его роман.

Весьма глубоко и многогранно охарактеризовал «Дон Кихота» Белинский, который считал роман вершиной реалистического искусства и кото-

³ См.: К. Н. Державин. Дон Кихот в русской драматургии. — В сб. «Сервантес». Л., 1948, стр. 124—148. См. также: М. К. Азадовский. Неизвестная пьеса о губернаторстве Санчо Пансы. — Там же, стр. 149—157.

⁴ А. С. Пушкин. Собр. соч., т. 6. М., 1962, стр. 9.

⁵ Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 6. М., 1953, стр. 207.

рый сделал огромный шаг вперед по пути осмысления творчества Сервантеса. «Гениальным произведением, великим созданием, началом новой эры в искусстве» называет он «Дон Кихота». Не всегда правильно пользуясь образом Дон Кихота — он называет Дон Кихотами представителей различных консервативных течений, — Белинский все же дает ему в целом замечательную характеристику, дает ключ к пониманию этого сложнейшего образа⁶. Вслед за Белинским русские революционеры-демократы — Добролюбов, Писарев, Салтыков-Щедрин — обращаются к образам сервантесовского романа; они называют Дон Кихотами представителей различных консервативных идеологических течений. Так, например, Добролюбов называет смешными Дон Кихотами⁷ поборников либеральных реформ, либеральных идеалистов, чье народолобие не идет дальше показного прекраснодушия. Так постепенно с образом Дон Кихота связывается представление о далеком от жизни фразере, фигуре глубоко комической в своем бессилии не только исправить жизнь, но и просто разобраться в ее сложных стремлениях и поворотах.

2

Важный этап осмысления творчества Сервантеса в России связан с творческой деятельностью И. С. Тургенева, внимательно и во многом по-новому взглянувшего на «Дон Кихота».

Новый взгляд на роман Сервантеса выработался у Тургенева не сразу. В начале своего литературного пути Тургенев использует образ Дон Кихота в чисто сатирических целях. В сатире «Послание Белинского к Достоевскому» (начало января 1846 г.) Тургенев называет Достоевского Витязем Горестной Фигуры⁸ (существует разночтение: Рыцарь Горестной Фигуры) с осуждением и насмешкой.

Однако с годами отношение Тургенева к Дон Кихоту в корне меняется. С типом Дон Кихота связывается одно из основных философских представлений Тургенева, в которых он осмысливает историю, современную жизнь, бытие человека. В 1853 г. Тургенев пишет П. В. Анненкову, главным трудом жизни которого было исследование творчества Пушкина, что для него Сервантес то же, что для Анненкова Пушкин: «...эту зиму... примусь за перевод «Д(он) Кихота», к которому я давно готовлюсь беспрестанным перечитыванием этого бессмертного романа. Сервантес стал для меня тем же, чем, вероятно, стал для Вас Пушкин»⁹. Мечта перевести

⁶ См.: Н. И. Мордовченко. Дон Кихот в оценке Белинского. — Сб. «Сервантес». Л., 1948, стр. 32—43.

⁷ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. М.—Л., 1935, стр. 229.

⁸ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. I. М.—Л., 1960, стр. 360.

⁹ Там же. Письма, т. II. М.—Л., 1961, стр. 172.

«Дон Кихота» на русский язык не оставляла Тургенева до конца его жизни. За несколько лет до смерти, в 1877 г. он пишет поэту Я. П. Полонскому: «Чтобы не отстать от привычки к перу, — я, вероятно, займусь переводами. Думаю о Дон Кихоте...»¹⁰.

Углубление в творчество Сервантеса происходит одновременно с изучением Тургеньевым испанской литературы и занятиями испанским языком. В письмах к Полине Виардо (1847—1848) он сообщает, что изучает испанский язык, что читает в подлиннике Кальдерона, которому посвящает строки, полные восхищения, что для «усовершенствования в изучении *magnífica lengua castellana*» (великолепного испанского языка) переписывается по-испански со своим учителем, переводит с французского на испанский «Манон Леско», читает по-испански «Жиль Бласса»¹¹.

Значительную роль в возникновении интереса у Тургенева к испанской литературе сыграло влияние семьи Виардо, близких друзей Тургенева с 1843 г. Полина Виардо-Гарсия была родом испанка. Ее муж Луи Виардо, литератор и искусствовед, человек большой и разносторонней культуры, был автором первого полного перевода романа Сервантеса на французский язык, перевода, отличающегося высокими художественными достоинствами. Достоевский, страстно любивший «Дон Кихота» и проявивший себя как доселе не превзойденный переводчик бальзаковской «Евгении Гранде», в «Дневнике писателя» (1873) называет этот перевод превосходным¹².

Одновременно Виардо был и исследователем «Дон Кихота». «У меня есть отлично сделанный перевод на русский язык большого, биографически-критического предисловия к Д(он) Кихоту моего приятеля Л. Виардо»¹³, — пишет Тургенев М. М. Стасюлевичу в мае 1879 г., предлагая ему это предисловие для «Вестника Европы».

Постепенно Тургенев усваивает высшие достижения культуры предшествующих эпох и своего времени. Тургенев «...учился в Московском университете первых шеллингианцев, слушал лекции в Берлине гегелевской поры... Он завален книгами. Аристофан, Кальдерон, Лесаж, Паскаль, Жорж Занд и Мюссе сменяют друг друга на его рабочем столе»¹⁴, — писал Л. П. Гроссман, отмечая широту и глубину познаний писателя. Стремясь познакомить русского читателя с выдающимися произведениями мировой литературы, Тургенев переводит сцены из «Фауста» Гёте, «Легенду о св. Юлиане Милостивом» и «Иродиаду» Флобера, «Тьму»

¹⁰ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. XII. М.—Л., 1966, стр. 101.

¹¹ Там же, т. I. М.—Л., 1961, стр. 279, 281—282, 293.

¹² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений, т. XI. М.—Л., 1929, стр. 70.

¹³ «М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке», т. III. М., 1928, стр. 164.

¹⁴ Л. П. Гроссман. Этюды о Тургеневе. Собр. соч., т. 3. М., 1928, стр. 7, 13.



КАРЛО АЛОНСО
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РОМАНУ „ДОН КИХОТ“.
Литография. Буэнос-Айрес, 1958,

Байрона. Наследник лучших традиций русской литературы, он прекрасно знал мировую литературу, глубоко, не по-дилетантски изучал философию.

В произведениях Тургенева находят свое отражение «вечные образы» мировой литературы. Он называет свои повести «Гамлет Шигровского уезда», «Фауст», «Степной король Лир». В своих произведениях он создает русские варианты мировых типов, и его создания, не теряя своей социальной конкретности и национального колорита, получают общечеловеческое значение.

Проблематика «Дон Кихота» входит в систему интересов Тургенева как мыслителя и как писателя.

3

«Наиболее близким к образу Дон Кихота является в творчестве Тургенева образ Рудина, образ человека, наделенного недюжинным умом и способностями, искренно стремящегося к плодотворной деятельности на благо людей, но всякий раз терпящего неудачу; образ одиночки, чья общественная деятельность происходит в обстановке молчаливого, а то и враждебного непонимания. Сопоставление образа Рудина с образом Дон Кихота позволяет увидеть в Рудине новые грани и его несомненную близость к Дон Кихоту.

В «Рудине» (1855) главный герой цитирует «Дон Кихота». Это не нейтральная реминисценция, не случайная ассоциация. Эту цитату Рудин произносит в момент перелома в своей душе, в момент пробуждения к деятельности.

«Помните ли вы, — начал Рудин, ... — помните вы, что говорит Дон Кихот своему оруженосцу, когда выезжает из дворца герцогини? «Свобода, говорит он, — друг мой Санчо, одно из самых драгоценных достоинств человека, и счастлив тот, кому небо даровало кусок хлеба, кому не нужно быть для него обязанным другому!» Что Дон Кихот чувствовал тогда, я чувствую теперь. . .»¹⁵, — вспоминает Рудин слова Дон Кихота, покидая навсегда дом Ласунских.

У Рудина есть все основания провести эту параллель.

Дон Кихот был сущей находкой в праздной жизни герцогской четы, которая выставила его на потеху и сделала объектом своих забав. Рудин был не меньшей находкой в столь же праздной жизни Дарьи Михайловны Ласунской, которая с гордостью показывала окружающим, с какими умными людьми она общается, и для которой Рудин служил чем-то вроде временного заместителя таких ее постоянных развлекателей, как, например, Пандалевский или Пигасов. Умный и проницательный Рудин чувствует это в глубине души, как сознает в глубине души свое унижительное положение

¹⁵ И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VI. М.—Л., 1963, стр. 335.

в доме герцога и Дон Кихот. И оба они испытывают огромное облегчение, вырвавшись, наконец, на свободу и возвращаясь к своим скитаниям.

После отъезда из дома Ласунских судьба Рудина становится во многом близкой к трагической судьбе Дон Кихота.

Как и Дон Кихот, Рудин преисполнен самых благих намерений; как и Дон Кихот, он наделен умом, благородством, жаждой деятельности; но оба они совершенно лишены чувства действительности, оба живут в царстве грез и мечтаний. Отчетливо видя всю неприглядность окружающей их действительности и отчетливо сознавая необходимость ее преобразования, оба в борьбе с нею наивны и беспомощны и оба действуют в одиночку, одни против всех. Отсюда и их постоянные неудачи, отсюда трагическая обреченность их стремлений и их деятельности. Даже и не будучи безумным, как Дон Кихот, Рудин слывет чудачком и опасным человеком, и в конце концов его отправляют на жительство в деревню, как увозят в родную деревню и Дон Кихота (конец первой части романа).

И подобно тому, как Дон Кихот лишь перед смертью понял свои заблуждения и объявил, что он уже больше не Дон Кихот, но Алонсо Кихано Добрый, так лишь в конце жизни прозревает и Рудин, и, прозрев, уходит на баррикаду.

В образе Рудина, при всем его ярко национальном обличье, при всей его исторической конкретности и при всем его индивидуальном своеобразии, воплощена общечеловеческая трагедия одиночки, вступившего в борьбу с обществом, общечеловеческая трагедия щедро одаренной природой личности, которая не находит применения своим дарованиям, общечеловеческая трагедия личности, у которой отсутствует чувство реальности, которая живет в мечтах и которая неизбежно терпит катастрофу, как только эти мечты сталкиваются с действительностью, — мечты эти разбиваются вдребезги.

Разумеется, Рудина никоим образом нельзя отождествлять с Дон Кихотом. Дон Кихот — натура необыкновенно цельная в своем благородстве; Рудин же, при наличии несомненных черт «донкихотизма», все же несравненно мельче Дон Кихота, куда менее благороден и мужественен. Ему в большой мере присущ эгоизм — черта, которая у Дон Кихота отсутствует совершенно. Эгоизм, холодность и даже некоторая расчетливость натуры Рудина ярко проявляются в истории его отношений с Натальей Ласунской. Он меньше всего думает о ней, о ее дальнейшей судьбе и более всего любит себя и упивается собственным красноречием. В один из ответственных моментов его жизни — в последней встрече с Натальей, когда он должен решить свою и ее судьбу, — эгоизм берет над ним верх, он просто «трусит» за себя, как замечает это Наталья, и лицемерно старается внушить ей, что думает только о ее благе, о ее будущем.* В свете этих поступков Рудина цитата из «Дон Кихота», несмотря на сходство ситуаций, приобретает все же несколько иронический характер. Ироническая стихия вообще чрезвычайно сильна в творчестве Тургенева. Нередко даже

самые волнующие, патетические сцены в его произведениях перемежаются ироническими черточками, а то и целыми ироническими эпизодами. И некоторое, хотя и сильно опосредованное влияние (опосредованное через немецких романтиков, через Гейне), оказала на эту черту тургеневского творчества ирония Сервантеса — чередование сцен ярко комических, а то и сатирических со сценами, полными глубокого драматизма, происходит на протяжении всего «Дон Кихота». Правда, ирония Сервантеса, когда она направлена на Дон Кихота, гораздо мягче и добродушнее тургеневской иронии, часто это даже и не ирония, а просто юмор, и чаще всего добрый. И если в образе Дон Кихота наличествуют только юмористические черты, то образ Рудина приобретает и несколько иронический аспект.

Вообще образ Рудина, конечно, несравненно более емкий образ, нежели образ Дон Кихота. Реализм Сервантеса, реализм ренессансный, тяготеет к созданию монументальных, иной раз гиперболических образов. Образ Дон Кихота, при полном отсутствии схемы и абстракции, при том, что Дон Кихот — это человек с кровью в жилах, а не отвлеченный идея-образ, представляет собой воплощение целой философской системы Сервантеса, ее синтез. Реализм же Тургенева тяготеет к созданию более бытовых, более «житейских» образов. Поэтому образ Рудина, при всех воплощенных в нем общечеловеческих чертах, представляет собой несравненно менее обобщенный и объемный образ, нежели образ Дон Кихота.

• Нити к Дон Кихоту протягиваются в тургеневском творчестве не только от Рудина. Переключка с романом Сервантеса усматривается в творчестве Тургенева еще в нескольких случаях. К их числу принадлежит повесть «Пунин и Бабурин», рассказы «Чертопханов и Недопюскин» и «Конец Чертопханова». Справедливо усматривает некоторую (хотя и весьма отдаленную) параллель между образами Инсарова и Дон Кихота М. К. Клеман¹⁶.

Подобно Дон Кихоту, Бабурин целиком посвящает свою жизнь служению людям, борьбе за их счастье, за справедливость. Как и Дон Кихоту, ему совершенно чужды эгоистические расчеты; он стоически, без единой жалобы переносит все лишения и беды, выпадающие на его долю, готов идти один против сильных мира сего, безбоязненно вступает за угнетенных, не страшась ни тюрьмы, ни смерти. К нему с полным правом можно отнести слова Тургенева о Дон Кихоте: «...самую жизнь он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле»¹⁷.

Рядом с ним стоит его верный «оруженосец» Пунин. Отношения Пунина и Бабурина очень напоминают отношения Дон Кихота и Санчо

¹⁶ М. К. Клеман. «Накануне» и классовая борьба пятидесятых годов. — В кн.: И. С. Тургенев. «Накануне». М.—Л., 1932, стр. 190.

¹⁷ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VIII. М.—Л., 1964, стр. 178.



В. А. СЕРОВ. ДОН КИХОТ И САНЧО ПАНСА.

Акварель. 1885. Москва (первая публикация).

Пансы — защита и покровительство со стороны Бабурина и пунинская бескорыстная преданность и — на свой лад — забота о Бабурине.

В меньшей степени, но все же достаточно ощутимо проявляется параллель между образами Дон Кихота и Санчо Пансы и образами Чертопханова и Недопюскина, особенно в отношениях этих двух людей, столь непохожих друг на друга ни по внешнему облику, ни по складу характера, людей, различных по социальному происхождению и общественному положению. Отношения их строятся так же, как строятся отношения Дон Кихота и Санчо Пансы: готовность Чертопханова встать на защиту Недопюскина против целой своры гонителей и обидчиков и глубочайшая преданность и любовь к нему Недопюскина. Но и самого Чертопханова, несмотря на все отрицательные и отталкивающие черты, роднит с Дон Кихотом его всегдашняя готовность прийти на помощь слабому и беззащитному, хотя бы для этого ему пришлось выступить одному против всех.

Родственные черты с образом Дон Кихота обнаруживает Т. П. Голованова в образе Михалевича из «Дворянского гнезда». Михалевича роднит с Дон Кихотом его энтузиазм, его непоколебимая, нерассуждающая вера в свой идеал и бескорыстное служение этому идеалу, хотя и образ Михалевича «окружен атмосферой добродушной иронии...»¹⁸.

4

С наибольшей полнотой взгляд зрелого Тургенева на Сервантеса и его Дон Кихота выражен им в речи «Гамлет и Дон Кихот», над которой автор размышлял и работал много лет. «Гамлет и Дон Кихот» — одно из произведений, где наиболее полно выразилось тургеневское мировосприятие, его восприятие истории. В частности, эта речь наиболее полно показывает глубину понимания типа Дон Кихота Тургеневым.

Замысел речи возник у писателя, как известно, еще в 1850 г. Приступил он к работе над ней несколько позже, и с тех пор вплоть до своего публичного выступления не оставляет работы над нею.

22 января 1860 г. Тургенев прочитал ее в Петербурге на вечере, организованном Обществом для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым. По свидетельству очевидцев и самого автора статьи, выступление имело шумный успех. «Твоему отцу неистово аплодировали»¹⁹, — сообщает Тургенев в письме к дочери. «Но что было, когда... вступил на эстраду Тургенев, и описать нельзя, — читаем мы в «Дневнике»

¹⁸ Т. П. Голованова. «Дворянское гнездо». Тургенев и Герцен в период создания романа. — В кн.: «Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева», т. 3. Л., 1967, стр. 89.

¹⁹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. IV. М.—Л., 1962, стр. 12.

Е. А. Штакеншнейдер. — Уста, руки, ноги гремели во славу его... Такой же взрыв рукоплесканий, как при встрече и проводил его»²⁰.

6 февраля 1860 г. Тургенев вторично выступил со своей речью в Москве.

Речь Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» изучалась и его современниками и, особо тщательно и глубоко, советскими литературоведами²¹. Поэтому в настоящей статье мы попытаемся выделить из речи Тургенева лишь то, что, на наш взгляд, наиболее полно и ярко характеризует восприятие и понимание писателем и сервантесовского замысла романа и его основных образов.

Опровергая ходячее мнение о Дон Кихоте как о «борце с ветряными мельницами», Тургенев стремится дать возможно более полную характеристику образа. Тургенев видит в Дон Кихоте прежде всего идеал бескорыстного и самоотверженного служения справедливости, добру и правде, ради которых он готов — «подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнью; самую жизнь он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле»²².

Тургенев не впадает в противоположную крайность, он далек от мысли приукрашивать Дон Кихота, он отнюдь не закрывает глаза на его комические черты, но он явственно видит за этими чертами величие души рыцаря Печального Образа, благородство его стремлений, его мужество и бескорыстие. Отмечая пародийный характер «Дон Кихота», Тургенев, однако, настойчиво подчеркивает, что идейно-художественный смысл романа этим далеко не исчерпывается и что далеко не только к пародии сводится образ Дон Кихота: «Не будем видеть в Дон Кихоте одного лишь рыцаря печального образа, фигуру, созданную для осмеяния старинных рыцарских романов; известно, что значение этого лица расширилось под рукою его бессмертного творца... крепость его (Дон Кихота) нравственного состава... придает особенную силу и величавость его суждениям и речам, всей его фигуре, несмотря на комические и унижительные положения, в которые он беспрестанно впадает... Комическая оболочка... не должна отводить наши глаза от сокрытого в них смысла»²³.

²⁰ Е. А. Штакеншнейдер. Дневник и записки. М.—Л., 1934, стр. 246. См. также: А. Д. Галахов. «Сороковые годы». — «Исторический вестник», 1892, т. XLVII, № 1, стр. 141.

²¹ См., напр.: А. Г. Горнфельд. Дон Кихот и Гамлет. — В кн.: «Боевые отклики на литературные темы». Л., 1924, стр. 18—28. К. Н. Державин. Указ. соч., гл. X, раздел 4, стр. 619—621. Ю. Д. Левин. Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». — В кн.: «Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы. Ученые записки», вып. 71. Изд. Горьковского государственного университета им. Лобачевского, 1965, стр. 122—163.

²² И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VIII, стр. 178.

²³ Там же, стр. 173—178.

Эти слова показывают, как глубоко понял Тургенев сервантесовского героя, как прочувствовал его судьбу. Отнюдь не только смеха ради подставляет Сервантес Дон Кихота под бесчисленные удары. Эти удары Дон Кихот принимает в битвах за восстановление справедливости. Юмор Сервантеса зачастую проникнут глубокой горечью и, по выражению Белинского, «возбуждает смех сквозь слезы». И как бы ни были смешны иные приключения и злоключения Дон Кихота, например, его встреча с купцами (I, 4), часто смех над чудачествами Дон Кихота переходит в слезы над его несчастьями: «И все же ему казалось, что он счастлив, — он полагал, что это обычное злоключение странствующего рыцаря... Вот только он никакими силами не мог встать, — уж очень болели у него все кости»²⁴. Такое трагическое завершение комической сцены, столь характерное для Сервантеса, является у него одним из средств возвышения рыцаря Печального Образа, и Тургенев не проходит мимо этого приема.

Обобщая все сказанное о Гамлете и Дон Кихоте, Тургенев дает им суммарную характеристику. И если Гамлет, по его мнению, воплощает в себе «силу эгоизма», то Дон Кихот представляет собой силу, «по закону которой все существующее существует только для другого... Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего»²⁵.

И если для Тургенева Дон Кихот является олицетворением движения и прогресса, то становится совершенно понятным, почему и с какой точки зрения он называет «Дон Кихотами» самых передовых общественных деятелей своей эпохи.

Исходя из этого, представляется возможным сопоставить тургеневскую характеристику Дон Кихота с той характеристикой, которую он дает Белинскому в очерке «Встреча моя с Белинским», написанном в том же 1860 г.²⁶ В обеих характеристиках есть много общего. Тургенев характеризует Белинского как человека «совершенно непрактического в житейском смысле», но как человека с «чистым и страстным сердцем», одной из главных черт которого является «стремительное домогательство истины». И если Дон Кихот для Тургенева — символ прогресса, то Белинского в этом очерке он называет «одним из руководителей общественного сознания своего времени»²⁷. Белинский, один из прогрессивнейших деятелей той эпохи, при его замечательных человеческих качествах, отмеченных Тургеневым, при его «непрактичности в житейском смысле» и в свете тургеневской оценки образа Дон Кихота представляется русским Дон Кихотом

²⁴ Сервантес. Собр. соч., т. I. М., 1961, стр. 85.

²⁵ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VIII, стр. 184.

²⁶ Об этом подробно: И. Винникова. И. С. Тургенев в 60-е годы. Саратов, 1965.

²⁷ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XIV. М.—Л., 1967, стр. 207, 208.

XIX в. Сопоставление Дон Кихота и Белинского в оценке Тургенева позволяет более полно представить себе отношение Тургенева и к Дон Кихоту и к Белинскому.

В свете тургеневской оценки Дон Кихота как символа прогресса и движения становится ясным, почему Тургенев, в отличие от традиции, насмешливо называвшей «Дон Кихотами» «лишних людей», находит в нем общее с французскими революционерами 1848 г. Тургенев не сочувствовал целям борьбы революционеров, не верил в их победу, но он глубоко уважал их мужество и преданность идее. «Мы сами на своем веку, в наших странствиях, видели людей, умиравших за столь же мало существующую Дульцинею или за грубое и часто грязное, в котором они видели осуществление своего идеала... Мы видели их, и когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории! в ней нечего будет читать»²⁸.

Знаменательно, что речь «Гамлет и Дон Кихот» была завершена в один год с появлением в печати заключительной сцены из эпилога к «Рудину» — сцены гибели Рудина на парижской баррикаде в 1848 г. Это обстоятельство прямо указывает на связь, существующую между образом Рудина и образом Дон Кихота. Сопоставляя с Дон Кихотом революционеров 1848 г., Тургенев сам подчеркивает эту связь.

Тургенев был свидетелем революционных событий в Париже в 1848 г. События эти не могли не вызвать в нем горячий интерес. Одно из его писем к Полине Виардо (середина мая 1848 г.)²⁹ представляет собой детальное, пространное описание событий 15 мая 1848 г. Тургенев видел воочию мужественную борьбу французского народа и кровавую расправу, которую учинили над ним правительственные войска. Не будучи сторонником революции, Тургенев вместе с тем не мог не оценить по достоинству самоотверженности и мужества французских революционеров. С другой стороны, нескрываемая неприязнь сквозит в отношении Тургенева к национальным гвардейцам, палачам французского народа. В очерке «Человек в серых очках» с подзаголовком «Из воспоминаний 1848 года» Тургенев так описывает облик героя очерка, *monsieur François*: «Он был одет в мундир национального гвардейца из провинции, держал ружье наперевес — и я не берусь описать словами, какую холодную жестокость выражало его лицо»³⁰.

И, как прямое противопоставление *monsieur François*, в очерке «Наши послали!» с подзаголовком «Эпизод из истории июньских дней 1848 года в Париже» перед нами встает другой тургеневский герой, французский революционер, человек из народа. Этот человек совершает мужественный и великодушный поступок — он пускается в долгий и опасный путь, на

²⁸ Там же, т. VIII, стр. 181.

²⁹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. I, стр. 299—304.

³⁰ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XIV, стр. 134.

каждом шагу рискуя попасть в руки патруля и быть расстрелянным, только для того, чтобы сообщить немецкому писателю Гервегу, жившему тогда в Париже, что его маленький сын находится «у одной из наших женщин... а мне наши сказали, чтоб я пришел к вам — дабы вы не беспокоились»³¹. Тургенев восхищен той простотой, с какой совершает этот старик из народа свой подлинный подвиг, его скромностью, его бескорыстием — бедный человек, он наотрез отказывается от денег, предложенных ему Гервегом. Заключительные строки очерка «Наши послали!» полны глубокого восхищения и почти преклонения автора перед французскими революционерами, с одним из которых ему довелось познакомиться. Разговор старика-француза с Гервегом произошел на его глазах: «Нельзя было не подивиться его поступку, той бессознательной, почти величавой простоте, с которою он совершил его... Но нельзя также не дивиться и тем людям, которые его послали, которые в самом пылу и развале отчаянной битвы могли вспомнить о душевной тревоге незнакомого им «буржуа» и позаботились о том, чтобы его успокоить»³².

И если Дон Кихот, как верно понимает его Тургенев, живет на свете только для других, то не удивительно, что людей, подобных герою очерка «Наши послали!», Тургенев сравнивает с Дон Кихотом.

И в 60-х годах, когда Россия была чревата крестьянской революцией, Тургенев осмысливает образ Дон Кихота в свете исторического опыта и исторических событий своего времени. Поэтому тургеневскую концепцию «образа Дон Кихота можно понять до конца только в связи с его очерком «Наши послали!» и заключительной сценой эпилога «Рудина».

Новое вносит Тургенев и в характеристику образа Санчо Пансы. Русский писатель опровергает толкование образа Санчо, особенно распространенное на Западе, как «крестьянина во дворянстве», отрицает его пресловутую «крестьянскую жадность», его «мужицкое тупоумие», его стремление вылезти «из грязи в князи». «Он (Санчо)... знает, что он (Дон Кихот) сумасшедший, но три раза покидает свою родину, дом, жену, дочь, чтобы идти за этим сумасшедшим человеком, следует за ним повсюду, подвергается всякого рода неприятностям, предан ему по самую смерть, гордится им и рыдает коленопреклоненный у бедного ложа, где кончается его бывший господин. Надеждою на прибыль, на личные выгоды — этой преданности объяснить нельзя; у Санчо Пансы слишком много здравого смысла; он очень хорошо знает, что кроме побоев, оруженосцу странствующего рыцаря почти нечего ожидать. Причину его преданности следует искать глубже; она... коренится в едва ли не лучшем свойстве массы... в способности бескорыстного энтузиазма, презрения к прямым личным выгодам, которое для бедного человека почти равно-

³¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XIV, стр. 144.

³² Там же, стр. 146.

сильно с презрением к насущному хлебу. Великое, всемирно-историческое свойство!»³³

В этих словах раскрывается подлинное отношение Тургенева к народу. Тургенев не только «реабilitирует» самого Санчо, но и раскрывает в нем характерные черты души народа. Демократизм книги Сервантеса был понятен и близок автору «Записок охотника».

Тургенев в своей речи сказал подлинно новое слово о «Дон Кихоте». Он сумел это сделать не только благодаря тому, что овладел культурой прошлого, но и благодаря тому, что он был внимательным наблюдателем русской и европейской общественной и политической жизни. Это помогло ему правильно понять и охарактеризовать центральные образы романа и его замысел в целом.

Однако всю грандиозность сервантесовского гения, всю монументальность его творчества до конца не осознал и Тургенев. Он утверждает, что Шекспир стоит неизмеримо выше Сервантеса, что «Шекспир — это гигант, полубог»³⁴, Сервантес же рядом с ним — всего лишь человек. Вряд ли нужно доказывать всю несправедливость и неосновательность этого суждения.

Речь Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» показывает, насколько органично вошел в мировоззрение Тургенева образ сервантесовского героя. Поэтому не удивительно, а вполне закономерно в творчестве Тургенева протягиваются нити к Сервантесу. Здесь, конечно, нет речи о прямом использовании сервантесовских образов, речь идет об усвоении и разработке того большого вклада, который внес Сервантес в мировую культуру.

Тургенев дал толчок дальнейшему изучению и осмыслению в России творчества Сервантеса и в особенности его «Дон Кихота». Речь Тургенева вызвала полемику в России в 60-х годах. Однако в то время трудно было сказать новое слово после Тургенева; к тому же установившиеся традиции в отношении к роману были еще очень сильны. Далеко не всем ученым и критикам удалось сразу выйти за пределы обывательского толкования романа. Такое толкование дает и А. Львов в работе «Гамлет и Дон Кихот и мнение о них И. С. Тургенева»³⁵, и В. Карелин в книге «Дон Кихотизм и демонизм»³⁶. Короленко определяет в своем «Дневнике» труд В. Карелина как филистерский и педантичный³⁷.

В отличие от большинства современников, упрекавших Тургенева в идеализации образа Дон Кихота и снижении образа Гамлета, Лесков в своем отклике на его речь выступает в его поддержку. Ему, как и Тургеневу, дороги в Дон Кихоте его самоотречение, готовность к самопо-

³³ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VIII, стр. 180.

³⁴ Там же, стр. 185.

³⁵ А. Львов. Гамлет и Дон Кихот и мнение о них И. С. Тургенева. СПб., 1863.

³⁶ В. Карелин. Дон Кихотизм и демонизм. СПб., 1866.

³⁷ См.: К. Н. Державин. Указ. соч., стр. 621.

жертвованию, любовь к людям. Он и сам находит «Дон Кихотов» и в России, и на Украине. Так, он сопоставляет с Дон Кихотом знаменитого Кармелюка, украинского народного борца за свободу³⁸.

5

Русские писатели вслед за Тургеневым стремились понять и охватить роман во всей сложности его проблематики, его идейной и художественной системы.

Интерес русских писателей к Сервантесу все возрастает, причем он проявляется уже не только к «Дон Кихоту», но и к творчеству Сервантеса в целом. Над переводами Сервантеса много и плодотворно работает Островский.

Необычайно глубокое осмысление образа принадлежит Достоевскому. Ему, пламенному защитнику «униженных и оскорбленных», образ Дон Кихота был особенно дорог и близок. Проблема создания образа, по выражению самого Достоевского, «положительно прекрасного человека»³⁹, проблема борьбы этого человека с окружающими его темными силами, его непоколебимая вера в конечную победу добра, являются магистральными проблемами творчества Достоевского. Считая задачу создания образа «положительно прекрасного человека» одной из труднейших задач для писателя — «труднее этого нет ничего на свете», — он отзывается о Дон Кихоте как о самом законченном типе такого человека. Образ князя Мышкина был задуман Достоевским под сильным влиянием образа Дон Кихота. Столь же высокой была и оценка Достоевским всего романа в целом. «Во всем мире нет сильнее и глубже этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли...»⁴⁰ — пишет он в «Дневнике писателя» за 1876 г. «Эту самую грустную из книг не забудет взять с собою человек на последний суд божий»⁴¹, — пишет он в «Дневнике» за 1877 г.

Речь Тургенева, как и его творчество в целом, были хорошо известны в самой Испании, причем не только по французским переводам. Речь «Гамлет и Дон Кихот» неоднократно издавалась на родине Сервантеса⁴² и получила высокую оценку не только среди испанских писателей и литературоведов, но и в широких читательских кругах.

³⁸ См. об этом подробно: И. В. Столярова. Гамлет и Дон Кихот. Об отклике Н. С. Лескова на речь Тургенева. Тургеневский сборник, т. 3, стр. 120—123.

³⁹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 2, стр. 71. М.—Л., 1930.

⁴⁰ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 235.

⁴¹ Там же, т. 12, стр. 255.

⁴² См.: Н. И. Балашов. Сервантес и современная наука на западе. — «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. XXV, вып. 6, М., 1966, стр. 471. См. также: М. Alekséev. Turguenev y los escritores españoles. — «La literatura Internacional», 1943, № 11, p. 54—60.

З. И. П л а в с к и н

А. Н. ОСТРОВСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК СЕРВАНТЕСА

Еще в 1946 г. М. М. Морозов в статье «А. Н. Островский — переводчик Шекспира» писал: «Островский-переводчик все еще остается величиной, незаметной рядом с гигантом — Островским-драматургом...»¹ и справедливо считал переводческую деятельность великого русского писателя почти совершенно неисследованной частью его творчества. С тех пор положение дел мало изменилось. Между тем, как верно указывал Морозов, «изучение Островского-переводчика даже в самых общих чертах, несомненно, представляет исключительный интерес как с точки зрения общей теории художественного перевода драматических произведений, так и для специальной науки об Островском, прежде всего исследующей метод его художественного творчества».

Анализ переводов Островским «Интермедий» Сервантеса в этом смысле, пожалуй, особенно поучителен, ибо в данном случае мы располагаем рукописями, журнальными и книжными прижизненными изданиями переводов, что позволяет проследить ход переводческой мысли А. Н. Островского от черновых набросков до окончательной редакции.

1

Каковы были причины, побудившие великого русского драматурга обратиться к переводу интермедий Сервантеса? Обычно говорят, что «своими переводами Островский стремился расширить отечественный театральный репертуар, познакомить русских зрителей и читателей

¹ М. М. Морозов. А. Н. Островский — переводчик Шекспира. — В сб.: «А. Н. Островский — драматург». М., 1946; цит. по перепечатке в кн.: М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954, стр. 243.

с произведениями мировой драматургии»². Это соображение, однако, совершенно неприменимо к переводу интермедий Сервантеса: Островский был убежден, что эти пьески не увидят света рампы на русском театре. Когда, например, друг Островского Федор Алексеевич Бурдин попросил у него две из интермедий для своего бенефиса, драматург, ни минуты не колеблясь, отвечал ему: «Пьесы Сервантеса не предназначаются, да и не пригодны для сцены»³.

Конечно, лишь отчасти может объяснить обращение Островского к этим переводам широкий интерес к Сервантесу, обнаружившийся в среде русской интеллигенции в 1860—1870 гг. Русский драматург отдал несомненную дань этим интересам. А. Ф. Кони, в частности, вспоминает о том, как в 1861 г. он встречался с Островским в Москве у А. Ф. Писемского. «Застольные и вечерние беседы у Писемского были для нас и интересны и поучительны, — пишет Кони. — Часто они состояли из рассуждений о задачах искусства. ... Мне особенно памятливы беседы о Шекспире и Сервантесе, которыми чрезвычайно восхищался Писемский»⁴. Были, однако, на наш взгляд, у А. Н. Островского и особые причины, чтобы именно в конце 1870-х годов обратиться к переводу интермедий Сервантеса. Дело в том, что как раз к этому времени относится усиление интереса радикально настроенной русской интеллигенции также и к творчеству другого испанского писателя — Лопе де Веги. В марте 1876 г. московский Малый театр представил в переводе С. А. Юрьева «Овечий источник» («Фуэнте Овехуно») с М. Н. Ермоловой в роли Лауренсии. С этого момента пьесы испанского драматурга прочно вошли в репертуар русского театра. Так, например, в том же Малом театре в следующем сезоне 1876—77 г. была представлена комедия «Причудница», а затем драма «Лучший алькальд — король». Популярность, какую приобрел Лопе де Вега в России, вызвала у Островского двойственные чувства. С одной стороны, он признавал большие достоинства драматургии Лопе; с другой стороны, однако, он считал Лопе де Вега «преимущественно национальным поэтом», поднимающим в своих пьесах проблемы, по отношению к которым «русский актер, да и зритель также, как там ни притворяйся, все-таки люди посторонние...»⁵ Особенно

² Ю. Л. Левин. Шестидесятые годы. — В сб.: «Шекспир и русская культура». М., 1965, стр. 499.

³ Письмо А. Н. Островского Ф. А. Бурдину от 2 сентября 1880 г. — См.: А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XV, стр. 184. (Далее ссылки на это издание будут даваться в сокращении: ПСС). См. также кн.: А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма. М., 1923, стр. 309.

⁴ А. Ф. Кони. А. Н. Островский (Отрывочные воспоминания). — В сб.: Островский. 1823—1923. К столетию со дня рождения. Юбилейный сборник под ред. А. А. Бахрушина, Н. Л. Бродского и Н. А. Попова. М., 1923, стр. 22.

⁵ Здесь и ниже цитирую оставшуюся незаконченной статью А. Н. Островского «Лучший алькальд — король». — ПСС, т. XIII, стр. 159—163.

резко эти мысли возникли у Островского в связи с постановкой драмы «Лучший алькальд — король». В оставшейся незавершенной и не опубликованной при жизни рецензии на эту постановку А. Н. Островский отмечал большие достоинства пьесы — «национальность, патриотизм, историческую и бытовую верность в изображении эпохи». Вместе с тем он полагал, что пьесе этой присущ «узкий, исключительный взгляд на жизнь (и отношения людские)» и потому считал ее «лишней не только в нашем, но и вообще в современном репертуаре...» Не случайно, что в связи с этой постановкой А. Н. Островский предполагал высказать свои соображения по поводу реализма вообще, противопоставляя при его определении искусству, которое рисует преимущественно идеал, искусство обрисовки правдивых типов. В этом отношении, по мысли Островского, Лопе де Вега явно уступает Сервантесу и притом не только создателю «Дон Кихота», но и автору интермедий. На то, что именно постановка «Лучшего алькальда» натолкнула Островского на мысль перевести интермедии Сервантеса, содержится намек в этой же незаконченной статье, обрывающейся на следующих весьма знаменательных словах: «Ничто не дает верного знания людей, кроме искусства. Конечно, искусство дает и идеалы, и они тоже (в известной степени) реальны. Но переживают только правдивые типы — современник Лопе де Вега Сервантес взял гидальго, взял грациозо, но сделал из них людей, а не испанцев — он же написал шутку, которую мы поместим...»

Позднее Островский не раз и в своих письмах и публично давал самую высокую оценку интермедиям Сервантеса. «Настоящими перлами искусства» называет он эти пьесы в письме к П. И. Вейнбергу⁶. Несколько месяцев спустя, пересылая тому же Вейнбергу первый из выполненных им переводов интермедий, Островский писал: «Писать предисловие мне некогда, да я и не умею; а все-таки нужно будет предположить несколько слов, — уж это Вы сделаете от себя. Я думаю, довольно будет сказать, что эти небольшие произведения представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. Вот настоящие образцы того, что в живописи называется жанром! Вот настоящее реальное искусство!»⁷ Особенно характерно примечание, которым снабжает Островский один из пассажей переведенной им интермедии «Бдительный страж», в которой герой, характеризуя качество своих стихов, прибегает к весьма распространенной в те времена в Испании поговорке: «Хорошо как у Лопе» («Es muy Lope»). «Сервантес позволял себе иногда легкую иронию на счет Лопе де Вега, — заметил по этому поводу Островский. — Как умнейший человек своего века, отлично знающий Испанию во всех отношениях

⁶ Письмо от 25 сентября 1883 г. — ПСС, т. XVI, стр. 87.

⁷ Письмо от 7 декабря 1883 г. — Там же, стр. 90—91.

и как истинный реалист, Сервантес не мог не чувствовать напыщенности и далекой от правды идеальности произведений Лопе де Вега»⁸.

Во всех этих высказываниях нас сейчас интересует не степень справедливости оценок Островским творчества Лопе де Веги, а те специфические особенности сервантесовских интермедий, которые привлекают его внимание: яркость и сила изображения самой обыденной жизни, реалистическое искусство, далекое от какой бы то ни было неестественности и «идеальности». Именно эти черты бытового реализма, присущие его собственной драматургии, и привлекли прежде всего внимание Островского к интермедиям Сервантеса; в Сервантесе он увидел своего единомышленника и союзника в борьбе за утверждение реализма на сцене.

Цитированный выше отрывок из незавершенной статьи Островского о пьесе Лопе де Веги «Лучший алькальд — король» позволяет заключить, что, по-видимому, именно к этому времени — весне 1877 г. относится замысел перевода интермедий, а может быть, и начало работы драматурга над переводом. Однако вплотную к работе Островский обратился лишь зимой 1879 г.

Хранящиеся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР в Ленинграде рукописи позволяют установить все основные этапы переводческой работы Островского, начиная с этого момента.

2

Первый и основной этап работы — февраль—апрель 1879 г., когда впервые были переведены все восемь интермедий, изданных самим Сервантесом в 1615 г., и приписываемая ему с достаточными основаниями интермедия «Два болтуна». Свидетельством этого этапа работы остались автографы черновых рукописей с многочисленными поправками. По-видимому, на этом этапе Островский не ставил перед собой цели окончательно отделать и отшлифовать весь текст перевода. В частности, стихотворные куски в интермедиях были переведены прозой. К сожалению, отсутствие автографов переводов пьес «Избрание алькальдов в Дагансо» и «Вдовый мошенник» лишает нас возможности проследить процесс работы над переводом стихотворных интермедий.

В основных чертах завершив переводы, Островский отложил их доработку до момента, когда они пойдут в печать. Однако с печатанием интермедий Островскому не очень повезло. Лишь полтора года спустя после этого, в декабре 1880 г. в Петербурге он ведет переговоры с Сувориным о печатании части интермедий в газете «Новое время», а также

⁸ См.: М. де Сервантес Сааведра. Собр. соч. в пяти томах, т. 4. М., 1961, стр. 414.



Л. А. БРУНИ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К XIV ГЛАВЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ „ДОН КИХОТА“.

Рисунок. Перо, тушь. Сокращенное издание романа. М., 1924.

о полном отдельном их издании. 8 декабря писатель сообщает в Москву жене: «Сервантеса, вероятно, возьмет Суворин»⁹. Через десять дней он пишет уже Суворину: «По приезде в Москву я сейчас же займусь отделкой интермеди и буду высылать Вам одну за другой. Я вполне уверен, что все они Вам понравятся и заинтересуют и Вас и читателей, и Вы их напечатаете в «Новом времени» штук пять или шесть непременно»¹⁰. Месяц спустя, уже из Москвы, Островский писал Н. Я. Соловьеву: «Если увидите Суворина, скажите, что я скоро стану высылать ему интермедию и «Хромого беса»»¹¹.

Нам неизвестно, по каким причинам разладилось дело с Сувориным, но интермедии не были изданы, а Островский в то время вряд ли даже начинал их отделку. Летом 1881 г. писатель сговорился о публикации

⁹ Письмо М. В. Островской от 8 декабря 1880 г. — ПСС, т. XV, стр. 201.

¹⁰ Письмо А. С. Суворину от 19 декабря 1880 г. — Там же, стр. 202.

¹¹ Письмо Н. Я. Соловьеву от 23 января 1881 г. — ПСС, т. XVI, стр. 9.

интермедий с издателем «Заграничного вестника» В. Ф. Коршем¹². Во всяком случае, когда осенью того же года к нему обращается с просьбой о сотрудничестве П. И. Вейнберг, задумавший выпускать журнал «Изящная литература», Островский предлагает ему осуществить для журнала перевод одной из пьес Гоцци, а об интермедиях пишет: «Переводы интермедий я Вам обещать не могу, да над ними еще и работы много...»¹³

Только в мае 1883 г. Островский признается Вейнбергу, что ранее обещал свои переводы Коршу. Но так как «в последней книжке своего журнала Корш заявил, что издание его прекращается, — добавляет Островский, — теперь обещанные ему переводы пьес Сервантеса я могу отдать Вам. Они уж готовы, нужно только их проверить по другому хорошему оригиналу, который я жду из Испании»¹⁴. Из сравнения двух последних писем можно было бы заключить, что между январем и маем 1883 г. Островский завершил отделку перевода интермедий. Вряд ли это было на самом деле так. Во всяком случае, сдачу Вейнбергу интермедий Островский затягивает. В сентябре он обещает доставить несколько переводов пьес Сервантеса лишь к концу года. И добавляет: «Все это у меня готово, но я очень совестлив и боюсь показываться перед публикой, пока не уверен, что мой перевод совершенно близок к подлиннику, что мной перебраны все слова и фразы русского языка для выражения того или другого оттенка мысли Сервантеса и что уж больше ничего сделать нельзя»¹⁵. Итак, хотя Островский и объявляет переводы интермедий готовыми, он и на этот раз подчеркивает необходимость дальнейших занятий ими. Два месяца спустя, после очередного напоминания, драматург сообщает Вейнбергу, что готов отправить первый из переводов — «Судью по бракоразводным делам» — немедленно, но тут же добавляет: «Дайте только небольшой срок для выправки и переписки»¹⁶. На «выправку и переписку» пьесы понадобилось еще более трех недель, только 7 декабря перевод «Судьи» был отправлен, а в конце того же месяца увидел свет в № 12 «Изящной литературы». О продолжающейся отшлифовке переводов свидетельствует и следующее письмо к издателю: «Не беспокойтесь, к январской книжке я непременно доставлю Вам перевод интермедии «La guarda cuidadosa» («Бдительная стража») [Sic!]. Перевод уж тщательно отработан мною, остается только переписать; да путают меня еще стихи, но за этим дело не станет...»¹⁷

¹² См. письма В. Ф. Корша А. Н. Островскому от 2 и 23 июля 1881 г. — В кн.: «Неизданные письма к А. Н. Островскому». М.—Л., 1932, стр. 166—167.

¹³ Письмо П. И. Вейнбергу от 1 января 1883 г. — ПСС, т. XVI, стр. 65.

¹⁴ Письмо ему же от 7 мая 1883 г. — Там же, стр. 77.

¹⁵ Письмо ему же от 25 сентября 1883 г. — Там же, стр. 87—88.

¹⁶ Письмо ему же от 12 ноября 1883 г. — Там же, т. XVI, стр. 89.

¹⁷ Письмо ему же от 30 декабря 1883 г. — Там же, стр. 92.

Публикуя первый из переводов — «Судью по бракоразводным делам», — редакция «Изящной литературы» сообщала читателям о своем намерении напечатать все десять интермедий, приписываемых Сервантесу¹⁸. Однако после появления первых двух переводов — «Судьи» и «Бдительного стража» — дальнейшая публикация застопорилась из-за денежных расчетов¹⁹. «Театр чудес» появился лишь в июле 1884 г., а «Саламанская пещера» — в апреле 1885 г.

Из переписки с П. И. Вейнбергом становится ясно, что А. Н. Островский, хотя и полагал свои переводы интермедий готовыми, тем не менее перед сдачей их в печать считал нужным «проверить по другому хорошему оригиналу», «выправить» их, «тщательно обработать» и, наконец, пересматривать, добываясь максимальной близости к подлиннику и предельной выразительности перевода. По всей видимости, именно к этому времени относится довольно обильная карандашная правка автографов, которая, таким образом, дает представление о втором этапе работы Островского над переводами. К этому же этапу, по-видимому, относится также и переделка подстрочного перевода стихов в стихотворный перевод, также записанный карандашом.

Как мы убедились, Островский откладывал окончательную отделку переводов до самого последнего момента перед сдачей в печать. Поэтому нас не может удивить и то, что, сговорившись с книгоиздателем Н. Г. Мартыновым о включении интермедий Сервантеса в один из томов подготавливавшегося им издания драматических переводов Островского, драматург просит его «не торопить меня исправлением текста переводов и доставкой Вам интермедий Сервантеса»²⁰. Как свидетельствует об этом последний дневник Островского, к исправлению текста переводов драматург приступил лишь 24 февраля 1886 г. 12 марта он помечает в дневнике: «Кончил поправку переводов», 17 и 18 марта он перечитывал сделанные копии, а 23 и 25 марта писал примечания; 28 марта он сдал все подготовленные им к изданию переводы²¹ (по неизвестным причинам работа над «Вдовым мошенником» не была завершена). Однако Островскому так и не суждено было увидеть полное издание переведенных им интермедий. Он скончался 2 июня, а отдельное издание «Интермедий», которое печаталось с того же набора, что и Собрание драматических переводов, куда вошли эти интермедии, было дозволено цензурой 24 сентября 1886 г.

¹⁸ Журнал «Изящная литература». СПб., 1883, XII, стр. 230.

¹⁹ См. письмо А. С. Суворину от 23 марта 1884 г. — ПСС, т. XVI, стр. 106.

²⁰ Письмо Н. Г. Мартынову от 20 декабря 1885 г. — Там же, стр. 220.

²¹ См. запись А. Н. Островского в дневнике от 24(8), 25(9), 26(10), 27(11), 28(12) февраля, 1(13), 2(14), 4(16), 6(18), 9(21), 10(22), 11(23), 12(24), 14(26), 17(29), 18(30), 23(4), 25(6), 28(9) марта 1886 г. — ПСС, т. XIII, стр. 293—296.

Подготовка к публикации интермедий отдельным изданием составляет третий и последний этап работы Островского над переводом. На этом этапе он, во-первых, тщательно отделяет все те интермедии (кроме «Вдового мошенника»), которые не были опубликованы в «Изящной литературе»; во-вторых, вычитывает и вносит малозначительные поправки в ранее опубликованные тексты; в-третьих, составляет примечания к издаваемым интермедиям, и, наконец, переводит из испанского издания отдельные высказывания об интермедиях, включив их затем в свою заметку «От переводчика».

Нет никаких сомнений в том, что Островский переводил с испанского. Об этом свидетельствуют не только указания современников (так, например, друг сына Островского Н. Н. Луженовский, часто бывавший в последние годы жизни драматурга в его доме, писал в своих воспоминаниях: «До последнего момента он трудился, напрягая все силы... Это был, помимо таланта, образцовый труженик и неутомимый работник. На старости лет выучился он испанскому языку, с которого перевел интермедии Сервантеса»²²), об этом говорил также и сам писатель, например, в уже цитированном ранее письме к П. И. Вейнбергу от 7 мая 1883 г., выражавший в другом случае намерение перевести также некоторые главы из «Дон Кихота» и из «Хромого беса» Луиса Велеса де Гевары. Наконец, и архив писателя сохранил неопровержимые и объективные свидетельства.

Известно, что в библиотеке А. Н. Островского имелся экземпляр испанского издания интермедий Сервантеса (M. de Cervantes Saavedra. Los entremeses. Madrid, impr. de Caspar y Roig, 1868, VIII, 208)²³. Это издание сохранилось в той части библиотеки Островского, которая в настоящее время находится в Институте Русской литературы (Пушкинский дом). Знакомство с этим экземпляром книги весьма поучительно. Многие страницы ее испещрены карандашными пометками, несомненно принадлежащими Островскому. Достаточно сказать, что во многих случаях отчеркнуты, подчеркнуты или отмечены значком как раз те места, перевод которых, как это явствует из рукописей, вызывал у драматурга известные затруднения, или требовал дополнительной работы. Правда, в той части библиотеки, которая не разыскана, хранилось также другое издание интермедий в немецком переводе Г. Курца (Neuen Zwischenspiele. Hildburg., 1868, S. 185)²⁴. По-видимому, именно это издание определило решение Островского ограничиться переводом девяти интермедий из одиннадцати, включенных в испанское издание 1868 г.

²² Л. Новский (Н. Н. Луженовский). Воспоминания об Островском. — «Русские ведомости», 25 апреля 1887 г., № 111.

²³ См.: АН СССР, Библиотека АН СССР. Библиотека А. Н. Островского (описание). Л., 1963, стр. 150.

²⁴ Там же.

Никаких следов пользования немецким переводом нет не только в примечаниях к печатному изданию, где в ряде случаев Островский разъясняет испанские значения слов, но и в непредназначавшихся для постоянного взгляда автографах и черновиках перевода, где, однако, неоднократно Островский в нижней части страницы выписывает испанские слова, перевод которых у него вызывал некоторые трудности или сомнения²⁵.

Если судить по переводу, то Островский вполне удовлетворительно мог читать испанские тексты, однако испанское произношение знал слабо. С этим связаны колебания в транскрипции испанских имен и названий, получившие отражение в черновиках. Так, например, донья Гиомар из «Судьи по бракоразводным делам» первоначально именовалась в переводе «Гуиомар». Позднее Островский исправляет эту ошибку, но зато ниже в слове «Гуадалахарские» карандашом также зачеркивает «у», ошибочно полагая, что и здесь испанское «и» после «g» не произносится. В этом же тексте Альдонса именовалась первоначально Альдонцой. В переводе «Саламанкской пещеры» Островский сомневался в транскрипции имени каталонского разбойника, которого он вначале назвал Рокке Гуинарда, позднее исправив на Роке Гинарде; в переводе других интермедий первоначально были «Чанфала», «Хиринос», «Реполло», «Капахо», «Лоренца», «Ортигоса», «Гомец», «Гомецилло», «Каньисарец» и т. д., позднее исправленные на «Чанфалья», «Чиринос», «Репольо», «Капачо», «Лоренса», «Ортигоса», «Гомес», «Гомесильо», «Каньисарес» и т. д. Аналогичны колебания Островского в транскрипции должностных обозначений — «Регидор» — «рехидор», «алкад» — «алькальд».

3

Все исследователи, касавшиеся этой темы, единодушно отмечают высокое качество перевода, осуществленного А. Н. Островским, не вдаваясь, впрочем, в сколько-нибудь обстоятельный анализ самого перевода и тех общих принципов, на которых он строится. Между тем, как мне кажется, этот анализ, в особенности при том счастливом стечении обстоятельств, когда в нашем распоряжении имеются не только конечный результат переводческого труда — прижизненное издание перевода, подготовленное самим автором, но и черновики, отражающие этапы работы над переводом, представляет большой интерес и для теории художественного перевода и для характеристики творчества самого Островского.

²⁵ См., напр., автограф перевода «Саламанкской пещеры» (Архив А. Н. Островского, ф. 218, оп. 1, № 41), об. л. 7, 8 л. и его об., л. 9; автограф перевода «Театра чудес» (ф. 218, оп. 1, № 43), л. 2 и 5; автограф перевода «Судьи по бракоразводным делам» (ф. 218, оп. 1, № 46), об. л. 3.

К концу 70-х годов XIX в., когда Островский принялся за перевод интермедий, русское переводческое искусство уже шагнуло значительно вперед по сравнению с первой половиной века, в нем все более решительно утверждается реалистический метод перевода, основные принципы которого были сформулированы наиболее четко представителями русской революционно-демократической критики — В. Г. Белинским, Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым.

Эти принципы, как справедливо указывал в свое время А. В. Федоров во вступительной статье к книге «Русские писатели о переводе. XVII—XX вв.», сводятся к следующим основным требованиям:

1. «Четкость осознания общекультурной роли перевода как самого действенного средства ознакомления широких читательских кругов с иноязычными литературами, с миром их идей и образов»;

2. «Понимание задач перевода художественной литературы как задач творческих, обусловленных интересами всей отечественной литературы»;

3. «Демократизм» перевода, понимаемый в широком смысле слова, как «постоянный учет интересов читателя, в свете которых оцениваются и выбор переводимого и качество перевода. В связи с этим к переводу предъявляется требование — заменять подлинник читателю, не знакомому с ним»;

4. Неуклонная борьба за правдивость перевода, предполагающая «не механическую передачу простой суммы отдельных элементов подлинника, а воспроизведение того идейного и художественного целого, которым он является», и в связи с этим отступление от буквы подлинника ради приближения к его внутреннему смыслу²⁶.

Нет никакого сомнения в том, что переводческая деятельность А. Н. Островского вообще, его работа над переводом интермедий в частности не только вполне соответствовала этим общим принципам реалистического переводческого искусства, но и способствовала их укреплению и развитию в русской культуре.

Когда вчитываешься в перевод Островского, первое, что бросается в глаза, это удивительная верность в передаче сервантесовской интонации речи. Конечно, каждый переводчик, а в особенности когда к переводу обращается большой и оригинальный художник слова, накладывает на перевод отпечаток своей индивидуальности. Есть это и во всех переводах Островского. Как указывал М. Морозов, это в какой-то мере мешало Островскому при переводе некоторых частей «Укрощения строптивой» Шекспира, в частности тех мест, где еще ощущается склонность Шекспира в первый период своего творчества к некоторой ренессансной пышности, орнаментальности словесного выражения. Обратившись к ин-

²⁶ А. В. Федоров. Русские писатели и проблемы перевода. — В кн.: «Русские писатели о переводе. XVII—XX вв.». Л., 1960, стр. 20, 21.

термедиям Сервантеса, великий русский драматург нашел здесь материал, удивительно соответствовавший и отвечающий его собственным художническим устремлениям. Его личные писательские пристрастия точнейшим образом совпадали с общей направленностью, тональностью интермедий Сервантеса, с их юмором, бытовым комизмом и т. д.

В работе над переводом интермедий Сервантеса Островский прежде всего и добивался предельной естественности выражения. Приведу примеры того, как развивалась именно в этом направлении мысль переводчика.

В интермедии «Судья по бракоразводным делам» Мариана появляется в зале суда. Она говорит, что вольна начать дело о разводе, либо бросить его. В черновом варианте эти слова звучали так: «Вот теперь что как хочу, то и делаю . . . хочу оставлю, а хочу в ход пушу. Но нет, уж довольно, теперь я желаю жить безданно и беспоплино, и быть свободной как ястреб».

Перевод передает смысл того, что говорит Мариана, совершенно точно; однако темп фразы замедленный, в нем нет ощущения той рвущейся наружу энергии, которая звучала в оригинале: «Desta vez tengo de quedar dentro o fuera; desta vegada tengo de quedar libre de pedido y alcabala, como el gavilàn».

И Островский перестраивает перевод, освобождает его от словечек «что», «то», «а», исключает слова «довольно», «желаю», «быть свободной». Вот как звучит этот же перевод в окончательной редакции:

«вот теперь как хочу. . . хочу брошу дело, хочу в ход пушу. Но нет, уж теперь я хочу жить на воле, проживать безданно-беспоплино, как птица»²⁷.

Если хотите, этот вариант в словесной, буквальной точности даже дальше от оригинала («gavilàn», конечно, «ястреб», а не «птица» вообще), но весь тон перевода куда ближе к Сервантесу, чем в первом варианте.

Еще один пример из этой же интермедии. На вопрос судьи о причинах, побуждающих Мариану требовать развода, она отвечает: «El invierno de mi marido y la primavera de mi edad».

Первоначально Островский переводит: «Первое, неравенство наших лет — муж зима, а я весна». Перевод явно буквальный. Но как это не соответствует характеру Марианы! Уже слово «первое», которым начинается фраза, сразу сбивает стремительный темп ее речи. И Островский снимает и здесь и дальше перечислительные слова «первое», «второе», «третье». «Муж зима, а я весна» по-русски звучит гораздо более надуманно и «поэтично», чем в оригинале. Тогда Островский создает второй вариант перевода: «Разница в наших летах». Здесь снова смысл фразы передан, но исчезла ее эмоциональность. И вот окончательный вариант:

²⁷ Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР. Архив А. Н. Островского, ф. 218, оп. № 1, № 46, л. 2.

«Его дряхлость и мои цветущие лета», в котором появилась и сервантесовская антитеза, и разговорность интонации и даже сервантесовский образ («мои цветущие лета») (там же, об. 2-го л.).

Подобная верность тону характерна для перевода не только в общем строе фразы, но и в отборе слов. Я уже цитировал известные слова Островского в письме к П. И. Вейнбергу: «... я очень совестлив и боюсь показываться перед публикой, пока не уверен, что мой перевод совершенно близок к подлиннику, что мной перебраны все слова и фразы русского языка для выражения того или другого оттенка мысли Сервантеса и что уж больше ничего сделать нельзя».

Рукописи Островского дают бесчисленные свидетельства поисков того единственного слова, которое ярче всего и точнее передало бы оттенок мысли Сервантеса.

«Mire los surcos», — говорит Мариана о своем лице. Островский сперва перевел «surcos» как «рубцы», зачеркнул и поставил «полосы», еще раз зачеркнул и вписал «борозды» (там же, л. 2).

«Baja la voz», — говорит судья. Островский переводит сперва: «умерьте крик», потом — «понижьте голос» и, наконец, «умерьте ваш голос» (там же, об. 2-го л.).

Здесь переводчик ищет более точных и естественных слов. Но в большинстве случаев дело не ограничивается только этим. Островский ищет слово, которое бы точнее всего передавало не только мысль Сервантеса, но и эмоции персонажей, постоянно заменяя слова нейтральные в эмоциональном отношении словами с ярко выраженной эмоциональной окраской.

«Я хочу видеть то, чего *никогда* не видывал», — говорит Панкрасно в первом варианте перевода «Саламанкской пещеры». В окончательном варианте слово «никогда» заменено на «сроду» (там же, № 41, об. 8-го л.).

В той же пьесе Леонарда восклицает: «Все наши *шашни* откроются». Слово «шашни» зачеркнуто и заменено словом «проказы». Однако и это слово, по мысли Островского, не соответствует эмоционально тому, что хочет выразить Леонарда. И он находит еще одно слово «плутовство» (там же, об. 7-го л.).

Старик — муж Марианы в «Судье по бракоразводным делам» говорит, что двадцать лет вынужден терпеть «de sus insolencias, se sus voces y se sus fantasías». Островский переводит вначале: «ее дерзости, ее крики и ее выдумки», т. е. в смысловом отношении совершенно точно. Эмоциональный же оттенок ему показался здесь неверным. И он заменяет гораздо более выразительным: «ее *блажь*, крики да *причуды*» (там же, № 46, л. 3).

Служанка Кристина в «Саламанкской пещере», ожидая появления сакристана и цирюльника, которых студент извлекает из чулана, говорила: «Там какой-то шум поднялся, я бьюсь об заклад, что это он *ведет* их». В окончательном варианте фраза звучит эмоционально гораздо более насы-

щенно: «Гам *возня* поднимается; бьюсь об заклад, что он их *гонит*» (там же, № 41, л. 8).

«Все новое приятно», — говорит Кастрада в «Театре чудес». Островский дважды заменяет слово «приятно», сперва на «манит», потом на «заманчиво» (там же, № 43, об. 7-го л.).

Подобные примеры рассыпаны по переводу в изобилии. Конечно, в поисках слов и фраз, передающих возможно более точно смысл речей и чувства персонажей, Островский все время имеет в виду и то, кто эти слова произносит, стремясь в той мере, в какой это есть и у Сервантеса, к индивидуализации речи персонажей. Мы уже приводили примеры работы Островского над речью Марианы из «Судьи по бракоразводным делам», сейчас приведем еще несколько.

Вот как Островский передает довольно витиеватую, ученую речь студента в «Саламанкской пещере».

«Otra más blanda respuesta esperaba yo de la buena gracia de vuesa merced», — говорит студент, обращаясь к Кристине. «Другого, более снисходительного ответа ждал я от милостей вашей милости», — переводит Островский. Позднее он заменяет «более снисходительный ответ» на «мягкий прием», но сохраняет игру «милости вашей милости», которая в оригинале отсутствует, но вполне в духе персонажа (там же, № 41, об. 3-го л.). Тот же студент говорит: «укрыться от немилостей неба, которое, как я предчувствую, хочет показать земле всю свою жестокость». В окончательном варианте Островский еще более усиливает эмоциональность речи студента, заменив слово «жестокость» на «свирепость».

В «Судье по бракоразводным делам» судья в заключение разбирательства говорит нарочито неопределенно: «Mirad, señores: aunque algunos de los que aquí estáis habéis dado algunas causas que traen aparejada sentencia de divorcio, con todo eso...» Островский даже чуть-чуть гиперболизирует этот оттенок речи в своем переводе: «Слушайте, сеньоры: хотя *некоторые* из вас, присутствующих, дали *некоторые* показания, в *которых* заключаются *некоторые* поводы для развода, но при всем том...»

А вот речь «латиниста» сакристана: «Да будут благословенны автомедонты и кондукторы повозок наших удовольствий, лучи в наших потемках, и две взаимные склонности, которые служат базами и колоннами любовной фабрики наших желаний». Конечно, читателю XX в. несколько странными кажутся в устах сакристана слова «кондукторы» (*guías*) и любовная «фабрика» (*la amorosa fábrica*), но для читателя прошлого столетия в этих словах явственно ощущался оттенок учености, который и хотел передать Островский.

На фоне живой разговорной стихии, царящей в целом в переводе Островского, эти немногие словечки приобретали необходимую эмоциональную окраску и определяли характер речевого комизма данного персонажа.

В целом же перевод Островского ориентирован на народную и разговорную русскую речь XIX в., и именно в этом направлении наибольшей

разговорности идут основные поиски переводчика. Вот несколько примеров:

В «Судье по бракоразводным делам» слова Марианы о необходимости законодательных мер для ограничения срока брака в первом варианте звучали так: «В королевствах и республиках, хорошо устроенных, *продолжительность-то* супружеской жизни *должна быть* ограничена, через три года браки нужно *расторгать* или утверждать еще на три года; как *при* арендах; и чтобы никак не *продолжались* они на всю жизнь, на вечную *горечь* для обеих сторон». Отделявая перевод, Островский избавляет его от слов письменной, канцелярской речи, неестественных в устах Марианы. «В королевствах и республиках, — пишет он в окончательном варианте, — хорошо-то устроенных, *время* супружеской жизни *надо бы* ограничить; через каждые три года браки-то нужно *бы разводить* или утверждать еще на три года, *вот как* аренды; и чтобы *уж* никак не *тянулись* они всю жизнь, на вечную муку для обеих сторон» (там же, № 46, об. 2-го л.).

В той же интермедии слова судьи вначале звучали так: «Если бы это мнение можно или должно было *привести в исполнение*, так уж давно бы это было сделано и во что бы то ни стало».

В окончательном виде это звучит куда проще: «Если б это можно или должно было сделать, — так уж во что бы то ни стало, а давно бы сделали...» (там же).

В поисках наибольшей экспрессивности речи, Островский постоянно в процессе работы стремится от буквальной передачи слово в слово перейти к передаче смыслового и эмоционального содержания фразы.

Панкрасио говорил о своей жене: «Yo se las doy como puedo, y no como debo. No hay Lucrecia que se llegue, ni Porcia que se le iguale; la honestidad y el recogimiento han hecho en ella su morada». Первый вариант перевода не удовлетворил Островского, прежде всего, именно тем, что он грешил буквализмом: «Благодарю, сколько могу, но не сколько должен. Ни одна Лукреция к ней не подойдет, ни Порция с ней не сравнится; честность и любовь к уединению основали в ней свое пребывание». Переводчик решительно перестраивает фразу, отступая от буквальной точности, но достигая точности смысловой, эмоциональной и психологической: «И то благодарю как умею, но, конечно, меньше того, чем бы должен. Никакая Лукреция ей не под стать, ни одна Порция с ней не сравнится: честность и любовь к уединению так и живут в ее душе» (там же, № 41, об. 5-го л.).

Стремясь к максимальной разговорности, Островский заменяет первоначальное «постоянно быть на страже» в речи Марианы на «всю ночь сторожить», или отзыв о студенте в «Саламанкской пещере» — «он имеет такой вид, как будто хочет вступить в драку со всем домом» сперва на фразу «он имеет такой вид, как будто хочет поднять на воздух весь дом», а в окончательном варианте приходит к предельно простому и разговорному: «У него такой вид, как будто собирается поднять весь дом вверх дном» (там же, № 41, л. 8).

Добиваясь предельной выразительности, простоты и доступности своего перевода для массового русского читателя, Островский вместе с тем избегает столь характерной для многих его предшественников в области перевода «русификации» быта и понятий. Удельный вес типично русских терминов и понятий в переводе интермедий неизмеримо меньше даже по сравнению с более ранним переводом «Укрощения строптивой», выполненным тем же Островским. В переводе интермедий не встретишь таких «русизмов» как «денежка», «десятский», «сотский», «парень», «ребята» и многие другие, которые вошли в перевод «Укрощения строптивой». Подобные слова в интермедиях редки. Так, в «Саламанкской пещере» появляется «кум» в «Избрании алькальдов» — «общинный совет», в «Театре чудес» — «Дурачина» и «Дураково-поле». Характерно, что в первом варианте перевода были «дьячок», «писарь», «городничий», которые в окончательном варианте стали «сакристаном», «письмоводителем», «гобернадором». Правда, в «Судье по бракоразводным делам» все та же Мариана заявляет своему супругу, что «из приданого, если я сегодня умру, я вам не оставляю ни на копейку». Комментатор отдельного издания интермедий 1939 г. А. Февральский дает к этому месту сноску: «У Сервантеса — «мараведи», и тут же вынужден пояснить, что «мараведи — мелкая разменная монета». Вот именно этого-то комментария и стремился избежать Островский. Интересно, что в первом варианте перевода и у него стояло вместо «копейки» — «мараведи»; он совершенно сознательно пошел на эту замену, чтобы сохранить доступность перевода и не перегружать его подробностями, непонятными русскому читателю и требующими комментария. Думается, что в данном случае Островский был прав.

Вообще, стремясь повсюду, где только возможно, сохранить «испанский» колорит, Островский иногда несколько упрощает в тех местах, где речь идет о вещах, мало понятных русскому читателю и не столь уж существенных в общем контексте. Так он избавляется в переводе, например, от некоторых юридических тонкостей. Приведу один лишь пример:

Старик в «Судье по бракоразводным делам» говорит о своей жене: «es señora con mero mixto imperio de la hacienda que tengo». Термин «mero mixto imperio» — юридический, обозначающий право совместного владения и распоряжения имуществом. В первом варианте перевода Островский собрался этот термин передать словами: «Она полная госпожа и распорядительница всего моего хозяйства»; позднее же он «махнул рукой» на юридические тонкости и сформулировал ту же мысль лаконичней и выразительней: «Она полновластная госпожа моего хозяйства» (там же, № 46, л. 3). Подобные примеры можно было бы приумножить. . .

Диалектическое противоречие между стремлением к сохранению национального испанского колорита в переводе и вместе с тем намерением его сделать максимально близким, доступным, своим для русского читателя определило отношение Островского к переводу испанских пословиц и

поговорок, а также идиоматических выражений. В большинстве случаев, сохраняя их в своем переводе, Островский тем не менее не стремится заменять испанскую пословицу ее русским эквивалентом. Во многих случаях он явно предпочитает сам сочинить пословицу; близкую по смыслу к испанской, вместо того, чтобы употребить готовую русскую. Так, например, в «Саламанкской пещере» Кристина говорит: «*Animo, señora; que buen corazon quebranta mala ventura*».

В первом варианте перевода стояло: «Смелей, сеньора! Смелость города берет!» И хотя смысл испанской фразы передавался русской пословицей достаточно близко, Островский все же эту пословицу позднее снял и заменил пословичным оборотом, менее привычным: «Смелей, сеньора! Смелый из воды сух выдет». Другой пример: «*De las sobras del castillo se podrá mantener el real*» — пословица, которой можно найти немало аналогов в русском пословичном репертуаре. Здесь, однако, Островский склонен оставить основу испанской пословицы, придав ей народный колорит и подчеркнув в словах персонажа ее пословичный характер: «От излишков замка можно прокормить целый полк, говорит пословица», — переводит Островский. Поговорку «*que otro gallo les cantase*» переводчик по началу передал просто: «дело-то пошло иначе», затем он исправляет: «дело-то было бы для них лучше, пошло иначе»; но и это его не удовлетворяет и в окончательном варианте фраза звучит так: «так было бы для них лучше, *другая бы музыка была*». В этом последнем варианте сохраняется не только смысл сервантесовской фразы, но и ее поговорочный характер. Еще два примера из «Судьи по бракоразводным делам». Когда старик напоминает о том, что уже двадцать два года женат на Мариане и, вступая в брак с ней, был вполне здоров; Мариана отвечает на это: «*Cedacico nuevo, tres días en estaca!*» Как справедливо заметил А. Февральский в комментарии к этому месту, точный русский аналог этой испанской пословицы — «Новое решетце, три дня и на колышек!» Однако и на этот раз Островский предпочел более далекое, но и более выразительное: «Было-то было, да ненадолго хватило, пословица говорится». Немного ниже пословицу «*comistes las maduras, gustad de las duras*» переводчик вновь передает, не стремясь к точным аналогиям: «пробовали сладкое, попробуйте и горького».

Хотя Островский и не отказывается совсем от русских пословиц и поговорок («как рак на мели», «без сучка и задоринки» и т. п.), все же в большинстве случаев он идет по пути поисков собственных пословичных оборотов. Иногда здесь он переживает и неудачи. Так, стремление сохранить основу испанской поговорки неожиданно оборачивается буквализмом, например, слова дирижника из «Саламанкской пещеры» — «*hablo más Plano que una suela de zapato*» — «Моя речь льется гладко как подошва у башмака». Правда, в первом варианте было «*речь идет гладко...*», но и это немногим лучше. Слова Леонарды из той же пьесы — «*el temor de algún mal suceso me tiene ya sin pulso*» — во всех русских изданиях пере-

ведены так: «Я так боюсь, не случилось ли какой беды с вами, что у меня все жилы болят». «Жилы болят...» — это, конечно, не очень хорошо. Однако знакомство с черновыми рукописями позволяет установить, что в данном случае более виновен писец-копировщик, чем сам переводчик. В автографе совершенно отчетливо написано: «у меня все жилы дрожат», что, конечно, несомненно лучше звучит по-русски. Однако ошибка копииста не была замечена автором и с тех пор уже утвердилась, как авторский ляпсус. К сожалению, это не единственный случай, когда между текстом, ныне печатаемым, и подлинным авторским имеются более или менее существенные расхождения.

Изучение рукописей Островского, таким образом, полезно и для установления подлинного авторского текста перевода, что еще до сих пор не проделано. Но главное, конечно, — это то, что черновые рукописи Островского приоткрывают завесу над творческой лабораторией мастера перевода и большого художника, а это поучительно не только в плане историко-литературном. Многие принципы, на которые опирался Островский в своей переводческой работе, сохранили свое значение и в наши дни. Недаром перевод интермедий и сегодня способен доставлять такое же эстетическое наслаждение, как и почти сто лет назад.

С. И. Б э л з а

ДОН КИХОТ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Знакомство русских поэтов с великим романом Сервантеса началось задолго до появления в 1769 г. первого в нашей стране перевода «Дон Кихота». За десять лет до выхода из печати этого неполного, сделанного к тому же с французского текста, перевода писал уже о «Донкишоте» как о «достойном» произведении взыскательный А. П. Сумароков в своем полемическом «Письме о чтении романов», которое он поместил в издававшемся им первом в России частном журнале «Трудолюбивая пчела»¹. К еще более раннему времени — 1747 г. — относится первоначальный вариант обширного трактата В. К. Тредиаковского «Разговор о правописании». Трактат этот построен по принципу беседы «между чужестранным человеком и российским», и «российский человек» высказывает в нем опасение, что могут найтись критики, которым не понравится «нехорошество наших разговоров: ибо они будут говорить, что 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 будет, что нет в нашем разговоре ни единыя епистолии, сочиненныя прекрасным слогом, и к отдаанию надлежащая Дулцинее дю Тобозо»². Заслуживает упоминания также тот факт, что в 1761 г., т. е. опять-таки до появления «Дон Кихота» на русском языке, немецкий перевод романа приобрел для своей библиотеки Ломоносов³.

¹ А. П. Сумарокову, кстати, русский читатель обязан также первой встречей с именем Шекспира. См.: М. П. Алексеев. Первое знакомство с Шекспиром в России. — В кн.: «Шекспир и русская культура». М.—Л., 1965, стр. 18.

² «Сочинения Тредиаковского», т. 3. СПб., 1849, стр. 301.

³ Г. М. К о р о в и н. Библиотека Ломоносова. М.—Л., 1961, стр. 323.

С конца XVIII в. история «Хитроумного идадьго Дон Кихота Ламанчского» становится в России одной из наиболее известных книг, а по-разному трактуемый образ прославленного рыцаря прочно входит в обиход русской литературы. Г. Р. Державин первым, по-видимому, из русских поэтов применил термин «донкихотство» (точнее — глагол «донкихотствовать»⁴) в одной из строф оды «Фелица», написанной в 1782 г. В поэзии Н. М. Карамзина среди советов «бедному поэту», написанных в 1796 г., мы находим и такой:

Или, подобно Дон Кишоту,
Имея к рыцарству охоту,
В шишак и панцирь нарядись,
На борзого коня садись,
Ищи опасных приключений,
Волшебных замков и сражений...⁵

А. Н. Радищев в единственной дошедшей до нас первой песне поэмы «Бова», созданной им после возвращения из сибирской ссылки, так описывает рыцарей, съезжавшихся на турнир, затеянный царем Кирбитом «во утешенье своей дочери прекрасной»:

Были рыцари не хуже
Славна в свете Дон Кишота.
В рог охотничий, в валторну
Всем трубили громко в уши:
«Дульцинея Тобозийска
Всех прекраснее на свете»⁶.

⁴ Этот же глагол употребил в 1824 г. П. А. Вяземский в письме к Пушкину, в котором он уговаривал опального поэта быть осторожным «на язык и на перо» и напоминал ему, что граф М. С. Воронцов (на которого Пушкин написал несколько эпиграмм, в том числе и знаменитую «Полу-милорд, полу-купец...») «не пойдет 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» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 94). Большой интерес представляют также слова другого послания Вяземского Пушкину, написанного за три месяца до восстания декабристов: «Мне все кажется, que vous complez sans voîre hôte, и что ты служишь чему-то, чего у нас нет. Дон-Кишот нового рода, ты снимаешь шляпу, кладешь земные поклоны и набожничаешь перед ветреною мельницею, в которой не только бога или святого, но и мельника не бывало» (там же, стр. 222).

⁵ Н. М. Карамзин. Избр. соч. в 2-х томах, т. 2. М.—Л., 1964, стр. 64—65.

⁶ А. Н. Радищев. Стихотворения. Л., 1953, стр. 151. О первой песне «Бовы» с одобрением отзывался Пушкин в статье «Александр Радищев». В черновом варианте этой статьи Пушкин писал, что в Радищеве нельзя не признать «политического Дон Кихота [...] действующего с энергией удивительной и с рыцарской совестью» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 353).

Ламанчского рыцаря Радищев упоминает, кроме того, в главе «Завидово» своего мятежного «Путешествия из Петербурга в Москву» и в «Житии Федора Васильевича Ушакова».

В. А. Жуковский еще юношей перевел французскую переделку «Дон Кихота», принадлежащую перу Флориана⁷. «Романом гишпанским, стоющим любопытства» назвал «Дон Кихота» в XVI письме «Почты духов» И. А. Крылов⁸.

Известен факт использования Пушкиным образа Дон Кихота в «Капитанской дочке». Высокие суждения Пушкина о Сервантесе засвидетельствовал в своей «Авторской исповеди» Н. В. Гоголь. Убеждая будущего автора «Мертвых душ» начать работу над крупным произведением, Пушкин, по словам Гоголя, привел ему в пример Сервантеса, «который хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принял за «Донкишота», никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями»⁹. Через десять лет после смерти Пушкина В. Г. Белинский, чутко уловивший родство гоголевского «смеха сквозь слезы» с сервантесовским юмором, написал в статье «Ответ «Москвитянину»: «Из всех известных произведений европейских литератур пример подобного, и то не вполне, слияния серьезного и смешного, трагического и комического, ничтожности и пошлости жизни со всем, что есть в ней великого и прекрасного, представляет только Дон Кихот Сервантеса»¹⁰.

Дон Кихот, который — подобно другому сложившемуся на испанской почве образу — Дон Жуану — стал достоянием мировой литературы, на протяжении вот уже более трех с половиной столетий привлекает внимание писателей и философов. Известны самые различные — часто противоречивые — толкования этого образа.

Как указывает в своей книге о Сервантесе К. Н. Державин, в России «оригинальная трактовка творчества великого испанского писателя появилась не сразу. Подобно тому, как в XVIII столетии в России господствовала просветительская точка зрения на Сервантеса, в основных чертах совпадавшая с взглядами западно-европейских просветителей, в первой трети XIX в. сильное влияние на восприятие русскими читателями сервантесовских произведений оказала немецкая, а затем французская романтическая критика»¹¹. Примером романтического истолкования

⁷ Перевод Жуковского был издан в 1804—1806 гг. и переиздан затем в 1815 г.

⁸ И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1944, стр. 101. Интересно, что в одном из писем Крылова, которое датируется 1789 г., содержится следующая фраза: «Простите мне, милостивый государь, что я, как Санхо-Пансо, вмешиваю пословицы, причиною тому, что у меня на уме глушый Дон-Кихот...» (там же, т. III. М., 1946, стр. 335).

⁹ Н. В. Гоголь. О литературе. М., 1952, стр. 229.

¹⁰ В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. III. М., 1948, стр. 739.

¹¹ К. Н. Державин. Сервантес. М., 1958, стр. 608.



Г. Д. ЕПИФАНОВ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕЛЛЕ „ДВЕ ДЕВИЦЫ“.
Цветная гравюра на дереве. „Наиздательные повеллы“, т. 2. М., 1934.

образа героя Сервантеса может служить философско-фантастическая повесть В. Ф. Одоевского (или, как ее назвал автор, «сказка для старых детей») «Сегелиель. Дон Кихот XIX столетия», отрывки из которой были опубликованы в 1838 г.¹²

В том же 1838 г. в ответ на все усиливавшееся стремление русской читающей публики познакомиться с романом Сервантеса без посредства французских и немецких переводов и переделок появился, наконец, первый выполненный с испанского оригинала русский перевод «Дон Кихота», сделанный К. П. Масальским. В апреле того же года в «Московском наблюдателе» появился анонимный отклик на перевод Масальского, где давалась высокая оценка его труду. Автором этой заметки был Белинский, именем которого открывается новая страница в истории «русского Дон Кихота»¹³.

Белинскому принадлежат глубокие суждения о «несравненном» — как он называл его — «Дон Кихоте». Белинский выступил против господствовавших в то время как на Западе, так и в России взглядов на роман Сервантеса как на произведение романтического искусства. В противовес идеалистической концепции романа Белинский выдвинул свое знаменитое положение о том, что «Дон Кихотом» началась новая эра «новейшего» искусства, т. е. искусства реалистического, в чем он видел основное достоинство книги. Свое понимание образа Дон Кихота Белинский выразил, пожалуй, с наибольшей полнотой в статье о романе М. Н. Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев» (1842), где он показал всю сложность этого образа, сочетание в нем комического с трагическим и безумия с мудростью: «Идея Дон Кихота не принадлежит времени Сервантеса: она — общечеловеческая, вечная идея, как всякая «идея»; Дон Кихоты были возможны с тех пор, как явились человеческие общества, и будут возможны, пока люди не разбегутся по лесам. Дон Кихот — благородный и умный человек, который весь, со всем жаром энергической души, предан 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. Дон Кихот глубоко понимает требования истинного рыцарства, рассуждает о нем справедливо и поэтически, а действует, в качестве рыцаря, нелепо и глупо; когда же рассуждает о предметах вне рыцарства, то является истинным мудрецом. И вот почему есть что-то грустное и трагическое в судьбе этого комического лица, а его сознание заблуждений своей жизни на смертном одре возбуждает в душе глубокое умиление и невольно наводит вас на созерцание печальной судьбы человечества. Каждый человек есть немножко Дон Кихот; но более всего бывают Дон

¹² «Сборник на 1838 год». СПб., 1838, стр. 89—106.

¹³ См.: Н. И. Мордовченко. «Дон Кихот» в оценке Белинского. — В сб.: «Сервантес. Статьи и материалы». Л., 1948, стр. 32—43.

Кихотами люди с пламенным воображением, любящей душою, благородным сердцем, даже с сильною волею и умом, но без рассудка и такта действительности»¹⁴. Нет сомнения, что высказывания Белинского, а также ряда других крупнейших деятелей русской литературы о Дон Кихоте оказали существенное влияние на восприятие этого образа отечественной поэзией.

Широко трактуемый образ сервантесовского героя неоднократно применялся Белинским не только в литературной полемике, но и в общественно-политической борьбе с идейными противниками. Подобное использование образа Дон Кихота прежде всего как художественное обобщение разрыва с исторической действительностью мы находим далее в передовой русской критике и публицистике от Герцена, Чернышевского, Добролюбова вплоть до Ленина, Горького, Луначарского¹⁵.

Ярким примером публицистического использования образа Дон Кихота в поэзии являются «Заметки С.-Петербургского Дон-Кихота», печатав-

¹⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, стр. 34.

Слова Белинского о том, что «каждый человек есть немножко Дон Кихот», невольно вызывают в памяти стихотворение Я. П. Полонского «Последний вывод» (1853):

Все прежние мечты, все страсти, все желания,
Все равнодушные к тому, чего уж нет, —
Все вместе, как одно всецелое страданье,
Могло б в сердцах людей найти себе ответ. . .
Но я не жду его, я не прошу ответа;
И все, что скажут мне, я знаю наперед:
«Мы так же, как и ты, похожи на Гамлета;
Ты так же, как и мы, немножко Дон Кихот».

(Цит. по кн.: Я. П. Полонский.
Стихотворения. Л., 1957, стр. 150.)

¹⁵ А. В. Луначарскому принадлежит одна из наиболее глубоких в отечественном литературоведении характеристик творчества Сервантеса (См.: А. В. Луначарский. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, ч. 1. М., 1924, стр. 175—180). Луначарский подчеркивал, в частности, то, о чем забывают многие, — что своим романом испанский писатель «хоронил феодализм, но он хоронил его не просто. Он хохотал над этим феодализмом, но он и оплакивал его в его лучших чертах — в лучших рыцарских заветах». Луначарский является также автором пьесы «Освобожденный Дон Кихот» (1922) — первой драматургической трактовки романа Сервантеса в советскую эпоху (наиболее ранние известные русские драматургические произведения по мотивам «Дон Кихота» датируются еще началом XIX в. См.: К. Н. Державин. «Дон Кихот» в русской драматургии. — В сб.: «Сервантес. Статьи и материалы», стр. 124—148). Из числа более поздних пьес советских авторов, посвященных похождениям ламаанского рыцаря, наибольший интерес представляет «Дон Кихот» М. А. Булгакова. В настоящей работе заслуживает упоминания шедшая в 30-х годах нашего века трагикомедия Г. Чулкова «Дон Кихот», где для разграничения поэтического и прозаического планов действия пьесы автором был применен формальный прием: пользование стихотворной и обычной речью (См.: Георгий Чулков. Дон Кихот. Трагикомедия в четырех актах. М., 1935. 2-е изд., М.—Л., 1937).

пиеся Д. Д. Минаевым в 1862—1863 гг. в еженедельнике «Гудок». «Обличительный поэт» — таков был один из многих псевдонимов Минаева. И образ Дон Кихота, как и целого ряда других персонажей классической литературы, был использован Минаевым в сатирическом плане.

Обличать лжецов ужасных,
Лихоимца, татя, мота,
Заступаться за несчастных —
Вот задача Дон Кихота.
— Я — неправды, зла каратель! —

заявлял о себе герой минаевских «Заметок» в запрещенном цензурой и опубликованном лишь в наше время «Добавлении к Дон Кихоту»¹⁶.

«Я называю героями не тех, кто побеждал мыслью или силой. Я называю героем лишь того, кто был велик сердцем», — писал в предисловии к «Жизни Бетховена» Ромен Роллан¹⁷. Дон Кихот, несомненно, велик сердцем. И в этом одна из причин того, что образ ламанчского рыцаря был органически воспринят русской литературой, мастеров которой всегда волновали этические проблемы.

О «величии сердца» Дон Кихота прямо сказал Ф. М. Достоевский, назвав его «самым великодушным из всех рыцарей, бывших в мире, самым простым душою и одним из самых великих сердцем людей»¹⁸. Достоевский не раз высказывал свое восхищение романом Сервантеса. «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли...»¹⁹ — сделал он запись в дневнике за 1876 г., — через два года после того, как вышло единственное прижизненное отдельное издание его романа о похождениях «нового Дон Кихота» — князя Мышкина²⁰.

Достоевский в самом тексте «Идиота» несколько раз непосредственно подводит читателя к мысли, что князь Лев Николаевич — «новый Дон Кихот». Так, Аглая получает записку от Мышкина и, прочитав, кладет ее в свой столик. Эту записку она «назавтра опять вынула и заложила в одну толстую, переплетенную в крепкий корешок книгу (она всегда так

¹⁶ Ф. Я. Прийма. К «Заметкам С.-Петербургского Дон Кихота» Д. Д. Минаева. — В сб.: «Сервантес. Статьи и материалы», стр. 209. Использование образа Дон Кихота в стихотворной публицистике встречается и в наши дни. См., напр., Евг. Евтушенко. Дон Кихот. — В сб.: «Взмах руки». М., 1962, стр. 30—32.

¹⁷ Ромен Роллан. Собр. соч. в 14 томах, т. II. М., 1954, стр. 11.

¹⁸ Цит. по кн.: К. Н. Державин. Сервантес. М., 1958, стр. 622 (курсив мой. — С. Б.).

¹⁹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 томах, т. VI. М., 1957, стр. 726.

²⁰ Вспомним, кстати, что именно так «новым Дон Кихотом» имел основания Белинский назвать и Чацкого в статье о «Горе от ума». См.: В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. I. М., 1948, стр. 512.

делала с своими бумагами, чтобы поскорее найти, когда понадобится). И уж только через неделю случилось ей разглядеть, какая была это книга. Это был «Дон Кихот Ламанчский». Аглая ужасно расхохоталась — неизвестно чему»²¹.

Другой раз писатель делает это через Пушкина. Та же Аглая называет князя Мышкина «рыцарем бедным» и читает затем пушкинскую «Легенду». («Жил на свете рыцарь бедный...»), которая в несколько измененном виде была включена поэтом в «Сцены из рыцарских времен», и такой ее знал Достоевский. Когда в романе заходит речь о толковании этой баллады, Аглая объясняет ее смысл: «... 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. [...] Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ все огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какому-нибудь чистого и высокого рыцаря; разумеется, все это идеал. В «рыцаре же бедном» это чувство дошло уже до последней степени, до аскетизма; надо признаться, что способность к такому чувству много обозначает и что такие чувства оставляют по себе черту глубокую и весьма, с одной стороны, похвальную, не говоря уже о Дон Кихоте. «Рыцарь бедный» тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический»²².

Хорошо известно, чем был для Достоевского Пушкин, как чувствовал он каждую строку величайшего нашего поэта. Стоит поэтому внимательно прислушаться к его словам, — возможно, Пушкин создавал «Рыцаря бедного» не без мысли о Дон Кихоте:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой...²³

Чертами донкихотства наделены также некоторые герои И. С. Тургенева, говоря о котором нельзя не вспомнить его знаменитую речь «Гамлет и Дон Кихот», произнесенную впервые 10 (22) января 1860 г. и напечатанную в том же году в «Современнике». Явившаяся плодом долгих раздумий над страницами Сервантеса и Шекспира, речь Тургенева

²¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 томах, т. VI. М., 1957, стр. 215.

²² Там же, стр. 282—283.

²³ Интересно, что у Эллы (Л. Л. Кобылинского) имеется большое стихотворение «Рыцарь бедный», написанное, очевидно, под впечатлением баллады Пушкина (см.: Элла и с. Арго. М., 1914, стр. 147). Там есть такие слова:

и слезы Дон Кихота
ис твой ли удел?

внесла много нового и ценного в трактовку образа Дон Кихота²⁴. Дон Кихот мыслится Тургеневым не столько как герой Сервантеса, сколько как вечный, общечеловеческий образ. Тургенев подчеркнул, что «комическая оболочка» не должна отводить наши глаза от сокрытого в образе Дон Кихота смысла, и призвал «не видеть в Дон-Кихоте одного лишь рыцаря Печального Образа, фигуру, созданную для осмеяния старинных рыцарских романов; известно, что значение этого лица расширилось под собственною рукою его бессмертного творца...»²⁵

Рубеж XIX—XX столетий и предреволюционные годы принесли довольно значительное количество произведений, посвященных ламанчскому рыцарю²⁶. В год первой русской революции появилось в печати стихотворение Г. Галиной (псевдоним Г. А. Эйнерлинг) «Дон Кихот» («Русское богатство», 1905, кн. 3, стр. 207; впоследствии стихотворение вошло в сб. Г. Галиной «Предрастветные песни». СПб., 1906), в котором подчеркивается всегдашняя готовность рыцаря бороться со злом и где вполне определенно выступает социальная значимость этого образа:

Идет он на своих бесчисленных врагов,
Желаньем подвига душа его объята:
В защиту бедного обиженного брата,
В защиту слабого он меч поднять готов!
А сытая толпа бежит, глаумясь, за ним,
Как за шутком своим, забавным и безумным,
И потешается, венчая смехом шумным
Все то, что он зовет великим и святым!

Только что процитированный отрывок из стихотворения Г. Галиной вызывает в памяти строки другого поэта:

Страстно, с юношеским жаром
Он в толпе крестьян голодных
Вместо хлеба рассыпает
Перлы мыслей благородных:

«Люди добрые, ликуйте,
Наступает праздник вечный:
Мир не солнцем озарится,
А любовью бесконечной...»

²⁴ Подробнее об отношении Тургенева к творчеству Сервантеса и образу Дон Кихота см. статью Е. Н. Любимовой, помещенную в настоящем сборнике.

²⁵ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VIII. М.—Л., 1964, стр. 173.

²⁶ Помимо стихотворений, упоминаемых далее в тексте работы, можно назвать появившиеся в этот период «Дон Кихоту» Г. Сазонова (в кн.: «Отраженные линии». Пенза, 1911, стр. 23) и «Дон Кихот» Н. Черкасова (в кн.: «В ряды». СПб., 1914, стр. 30), не отличающиеся, впрочем, художественными достоинствами.

Будут все равны; друг друга
Перестанут ненавидеть;
Ни альянды, ни бароны
Не посмеют вас обидеть.

Пойте, братья, гимн победный!
Этот меч несет свободу,
Справедливость и возмездье
Угнетенному народу!»

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,
Измучением 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,
Задыхается от смеха.

Он не чувствует, не видит
Ни насмешек, ни презренья:
Кроткий лик его так светел,
Очи — полны вдохновенья²⁷.

Это писал в 1887 г. студент историко-филологического факультета Петербургского университета Д. С. Мережковский, чье творчество в то время было еще отмечено влиянием народничества.

Образ Дон Кихота был охотно «взят на вооружение» многими русскими поэтами-символистами. Бросается в глаза близость некоторых

²⁷ Цит. по кн.: «Поэты 1880—1890-х годов». М.—Л., 1964, стр. 520—521.

выдвигавшихся ими тезисов к романтическим трактовкам романа Сервантеса, характерным для начала прошлого столетия.

Так, например, Д. С. Мережковский подчеркивает, что «Санчо в философском смысле — такая же необходимая антитеза Дон-Кихоту, как Мефистофель Фаусту: это вечная противоположность здравого смысла и увлечения, действительности и грезы, реализма и книжной отвлеченности» и далее заключает: «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»²⁸.

Вячеслав Иванов в статье «Кризис индивидуализма», написанной в 1905 г. «к трехвековой годовщине Дон Кихота», утверждал, что в образе ламанчского рыцаря заключена идея субъективности истины. Он писал об этом: «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». В заключение своей статьи Иванов призывал: «...будем утверждать вселенское изволение нашего я тем глубоким несогласием и бестрепетным вызовом дурной и обманной действительности, с каким противостал ей Дон Кихот»²⁹.

Сходные с этим мысли высказывал и Федор Сологуб: «Вечный выразитель лирического отношения к миру Дон Кихот знал, конечно, что Альдонса — только Альдонса, простая крестьянская девица, с вульгарными привычками и узким кругозором ограниченного существа. Но на что же ему Альдонса? И что ему Альдонса? Альдонсы нет! Альдонсы не надо. Альдонса — нелепая случайность, мгновенный и мгновенно изживаемый каприз пьяной Айсы. Альдонса — образ, пленительный для ее деревенских женихов, которым нужна работающая хозяйка. Дон Кихоту, — лирическому поэту, — ангелу, говорящему жизни вечное нет, — надо над мгновенною и случайною Альдонсою воздвигнуть иной, милый, вечный образ. Данное в грубом опыте дивно преображается — и над грубою Альдонсою восстает вечно прекрасная Дульцинея Тобосская. Грубому опыту сказано сжигающее нет, лирическим устремлением дульцинируется мир. Это — область Лирики, поэзии, отрицающей мир, светлая область Дульцинеи»³⁰. Такое контрастное противопоставление «грубой»

²⁸ Д. С. Мережковский. Сервантес. — В кн.: «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы». СПб., 1897, стр. 184—185.

²⁹ Вячеслав Иванов. По звездам. СПб., 1909, стр. 91, 102.

³⁰ Ф. Сологуб. Демоны поэтов. В кн.: Федор Сологуб. Собр. соч., т. X. СПб., изд-во «Шиповник» [б. д.], стр. 174—175. См. также ст.: «Мечта Дон Кихота» (стр. 159—163).



ВЕРНЕР КЛЕМКЕ.
ИЛЛЮСТРАЦИЯ К НОВЕЛЛЕ „СЕНЬОРА КОРНЕЛИЯ“.
Ксилография. „Назидательные новеллы“. Лейпциг, 1961.

Альдонсы «творческой мечте поэта» — Дульцинее характерно и для многих художественных произведений Сологуба. Мы сталкиваемся с этими образами в целом ряде стихотворений, в том числе и в написанном уже в советское время, в 1920—1922 гг., известном цикле, посвященном Дон Кихоту. Вот для примера отрывок из стихотворения Сологуба «Дон Кихот»:

Он видит грубую Альдонсу,
Но что ему звериный пот,
Который к благодному солнцу
Труды земные вознесет!
Пылая пламенем безмерным,
Один он любит сердцем верным,
Безумец бедный, Дон-Кихот.
Преображает в Дульцинею
Он деву будничных работ
И, преклоняясь перед нею,
Ей гимны сладкие поет³¹.

В других стихотворениях этого цикла («Кругом насмешливые лица...», «Дон Кихот путей не выбирает...») «дева будничных работ» предстает уже в «дульцинированном» виде — в том облике, в каком она видится Дон Кихоту:

Кругом насмешливые лица, —
Сражен безумный Дон Кихот.
Но знайте все, что есть светлица,
Где Дон Кихота Дама ждет.

Рассечен шлем, копье сломалось,
И отнят щит, и порван бант,
Забыв про голод и усталость,
Лежит убитый Росишант.

В изнеможении, в истоме
Пешком плетется Дон Кихот.
Он знает, что в хрустальном доме
Царица Дон Кихота ждет³².

Подобная интерпретация образа Дульцинеи, чем-то созвучная культу Прекрасной Дамы, дается и в стихотворении М. Денни «Побежденный Дон Кихот», напечатанном в 1914 г. в киевском журнале «Музы» (№ 3):

³¹ Ф. Сологуб. Стихотворения. М., 1939, стр. 346.

³² Там же, стр. 348.

Кто ужасней сражен после ряда побед,
 Кто в несчастье остался вернее?
 Пусть меня злополучнее рыцаря нет,
 Нет прекрасней мой Дульциней!
 Если я опрокинут и сброшен с коня,
 Ввергнут в бездну глубокого срама,
 Пусть позор поражения падет на меня —
 Не на вас, благородная дама.
 Как? Признать ее ниже и хуже другой?
 Нет, клянусь всеми силами ада,
 Что такой малодушной, бесчестной ценой
 Мне не надобны жизнь и пощада!
 Да, лишилась она для толпы красоты,
 Дама мыслей моих, Дульциней;
 Ей придали презренной крестьянки черты
 Злые чары Фристана злодея.
 Даже я, я влюбленный любовью святой,
 Получивший из рук ее шпоры,
 Не могу лучезарной ее красотой
 Насыщать истомленные взоры.
 О зачем в этот страшный, погибельный час
 Не достался вам рыцарь сильнее,
 О зачем исполин не сразился за вас,
 Дульциней моя, Дульциней?..
 В миг победы молва разнесла бы рассказ
 О моей королеве единой,
 О ее красоте, недоступной для глаз,
 Но открытой душе палладина!
 А теперь я за вас лишь дыханье отдам
 И погибну на вашей защите.
 — Дульциней прекрасней всех царственных дам!
 Что ж вы медлите, рыцарь? — разите!..

Возлюбленная Дон Кихота как воплощение Вечной Женственности
 предстает и в сонете К. Липскерова «Дульциней», опубликованном
 в «Альманахе муз» за 1916 г.:

И замком он не счел, как некогда, корчму,
 И близился он к ней в своих пробитых латах.
 Камзол зеленый был на рыцаре в заплатах;
 Покорен Россинант был вечному ярму.
 А Санчо все роптал: «Сокровищ непочатых
 В скитаниях ищу напрасно. Не пойму:
 За вами на осле плетусь я почему?
 Я в бедном доме жил спокойнее богатых».

Зарозовел закат над сизыми холмами.
Подняв копые свое, упорными очами
Пронизывая даль, гюдальго кротко тих.

Там розы сыпала Прекрасная с ладони,
И теми розами его горели брони,
И таз цюрюльничий сверкал как нимб святых.

В том же 1916 г. в № 7 журнала «Рудин»³³ появилось стихотворение «Дон Кихоту» Ларисы Рейснер, также отмеченное печатью символистских влияний:

На перепуганных овец,
На поросят в навозной куче
Все молчаливее и круче
Взирает немощный боец.

И вместо хохота и плутней
Пирующих трактирных слуг
Рокочут в честь его заслуг
Несуществующие лютни.

Течет луна, как свежий мед,
Как золото, блестит солома,
Но все растущая истома
Его души не обоймет.

— Неумирающая Роза,
Изгибом пряного стебля,
Какой цветок затмит Тебя,
О Дульцинея из Тобоза.

На ложе каменных дорог
От Кадикса до Сарагоссы
Легки, обветрены и босы
Подошвы Августейших ног.

Сжимая скипетр или серп,
Мужичка или королева,
Ты — Прародительница Ева,
В эдеме Твой старинный герб!

³³ О журнале Ларисы Рейснер см.: Э. Соловей. «Рудин». — «Нева», 1966, № 3, стр. 183—185.

Почти сразу же после появления блоковских «Стихов о Прекрасной Даме» возник продолжающийся, пожалуй, до настоящего времени спор о том, влияние каких философских идей и произведений мировой литературы сказалось в той или иной степени на этом цикле (в первую очередь назывались Данте и Владимир Соловьев). А. А. Блок писал в период работы над «Стихами о Прекрасной Даме»:

Я искал до скончания дней
В запыленных, зачитанных книгах
Сокровенную сказку о Ней³⁴.

И, кто знает, быть может к числу этих «зачитанных книг» — литературных источников «Прекрасной Дамы» Блока — следует отнести и «Дон Кихота» Сервантеса, которого автор «Двенадцати» причислял к величайшим художникам мира.

Близок и понятен был образ Дон Кихота А. М. Горькому, который не раз использовал его в своих литературно-критических и публицистических статьях; он обращается к нему также в повести «Трое», в своем последнем романе «Жизнь Клима Самгина». Об образе Дон Кихота Горький сказал в «Беседах о ремесле», что это «самое честное и высокое» из всего, что было создано художественным гением человечества³⁵.

К образу Дон Кихота обращался не только сам Горький, но и писатели его окружения. К примеру, лирический герой одного из стихотворений Скитальца признается:

Я ж великанов жизни сей
Порой за мельницы считаю,
А рыцарей текущих дней
Все за баранов принимаю...³⁶

*

Для Г. Р. Державина и многих его современников понятие «донкихотство» было почти равнозначно таким словам как безрассудство, чуда-

³⁴ Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 1. М.—Л., 1960, стр. 521. Высказывания Блока о Сервантесе см.: т. VI, стр. 367; т. VII, стр. 104; т. VIII, стр. 392.

³⁵ М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 521.

³⁶ «Самарская газета», 6 декабря 1897 г. Цит. по ст.: М. Г. Петрова. В школе Горького (О творчестве Скитальца). — «Горьковские чтения 1964—1965», вып. 9. М., 1966, стр. 206. Там же см. об очерке-аллегии Скитальца «Дон Кихот» («Рыцарь»).

чество, сумасбродство. Это видно хотя бы из контекста упоминавшейся уже державинской оды «Фелица»:

Не слишком любишь маскарады,
А в клуб не ступишь и ногой;
Храня обычаи, обряды,
Не донкишотствуешь собой...³⁷

О подобном восприятии образа Дон Кихота в конце XVIII—начале XIX в. свидетельствует также басня И. И. Дмитриева «Дон Кишот» (являющаяся, впрочем, переложением с французского) и, пожалуй даже, стихотворение 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 смещит собой!³⁸

Но с течением времени менялось отношение к роману Сервантеса, и с постижением глубины образа его главного героя приобретало новые черты сложное понятие «донкихотство»³⁹. Дон Кихот переставал быть

³⁷ Г. Р. Державин. Стихотворения. М., 1958, стр. 19. См. также: М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, стр. 70.

³⁸ Басню И. И. Дмитриева см. в кн.: «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах». Часть третья. СПб., 1815, стр. 307—309. Приводимый отрывок из стихотворения Батюшкова цит. по кн.: К. Н. Батюшков. Полное собрание стихотворений. М.—Л., 1964, стр. 144.

³⁹ Однако даже после выступлений Белинского еще длительное время необходимо было вести борьбу с упрощенными толкованиями этого понятия. «Слово «донкихотство» у нас равносильно со словом: недепость, — вынужден был, к примеру, констатировать в своей речи Тургенев, — между тем как в донкихотстве нам следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны» (И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. VIII, стр. 172).

С этой тургеневской трактовкой Дон Кихота перекликается стихотворение А. Н. Майкова «Мы выросли в суровой школе...» (1890):

Поэт той школы и закала,
Во всеоружии всегда,
В сей век Астраты и Ваала
Порой смешон, быть может ... Дал
Его коня — равняют с клячей
И с Дон Кихотом — самого,
Но он и святой своей задаче
Уж не уступит ничего!

Дон Кишотом. Это ясно чувствуется, например, в прекрасной поэме Аполлона Григорьева «Venezia la bella» (1858):

Я склонность к героическому с детства
Почувствовал; в душе ее носил
Как некий клад: испробовал все средства
Жизнь прожигать и безобразно пил;
Но было в этом донкихотстве диком
Не самолюбье пошлое одно.
Кто слезы лить способен о великом,
Чье сердце жаждой истины полно,
В ком фанатизм способен на смирение,
На том печать избранья и служенья⁴⁰.

И уже совсем не как «чужачество» и «сумасбродство» воспринимается «донкихотство» в гневных строках напечатанного в 1901 г. в приложении к «Ниве» стихотворения К. М. Фофанова «Декадентам»:

Прочь, рабы! И прочь, князя уродства,
Душен ваш бесчувственный огонь...
Прочь, фигляры! Маску донкихотства
Пусть сорвет с вас дерзкая ладонь!⁴¹

Постепенно окончательно отошла на второй план «смешная немочь» Дон Кихота, а главным являются его благородство, мужество, самоотверженность, доброта, правдолюбие, непримиримость к злу, верность идеалу.

То, что сегодня для нас «безумство» и «донкихотство», — далеко не одно и то же, хорошо ощущается, когда эти слова стоят рядом, как, например, в стихах К. Ваншенкина, посвященных известному эпизоду биографии Пушкина:

... Но что это? Безумство? Донкихотство?
Мчит вихрем Пущин к Пушкину сейчас...⁴²

И пусть для всех погаснет небо,
И в тьме приволье все найдут,
И ради похоти и хлеба
На все святое посягнут, —
Один он — с поднятым забралом —
На площади — пред всей толпой —
Швырнет Астратам и Ваалам
Перчатку с вызовом на бой.

(Цит. по кн.: А. Н. Майков. Избр. произведения. Л., 1957, стр. 256).

⁴⁰ Цит. по кн.: Аполлон Григорьев. Стихотворения. Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок. М., 1916, стр. 435.

⁴¹ К. М. Фофанов. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1962, стр. 211.

⁴² Цит. по сб.: «День поэзии». М., 1964, стр. 21.

В понятие «донкихотство» теперь непременно вкладывается оттенок возвышенности и благородства. Очевидно, именно так трактовал «донкихотство» молодой харьковский поэт, назвавший «Дон Кихотом в мужицкой робе» создателя «Войны и мира»⁴³.

Дон Кихот — один из тех немногочисленных литературных героев, которые живут в человеческом сознании наряду с реально существовавшими историческими персонажами. Рыцарь Печального Образа и его верный оруженосец Санчо Панса принадлежат к числу тех литературных героев, которым ставятся памятники. Один из таких памятников описал в своих очерках «Мое открытие Америки» Владимир Маяковский. «Дон Кихот» был второй книгой, которую прочел ребенком Маяковский⁴⁴, и тема Дон Кихота проходит в его поэзии. В опубликованном в 1916 г. стихотворении «Анафема», позднее печатавшемся под заглавием «Ко всему», Маяковский писал:

Любовь!
Только в моем
воспаленном
мозгу была ты!
Глупой комедии остановите ход!
Смотрите —
срываю игрушки-лавы
я,
величайший Дон Кихот!⁴⁵

В небольшой поэме 1923 г. «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» поэт вновь упоминает ламанчского рыцаря⁴⁶.

Благодаря громадному общечеловеческому значению, которым обладает образ Дон Кихота, замечательная книга о нем почти сразу же после создания перешагнула национальные рамки. В стихах, обращенных к Дон Кихоту, писал об этом Валерий Брюсов:

⁴³ Борис Чичибабин. Молодость. Стихи. М., 1963, стр. 33. Кстати, это же сравнение применил ранее Дж. Б. Шоу в предисловии к книге Э. Моода «Жизнь Толстого. Первое пятидесятилетие»: «Толстой облачился в мужицкую рубаху — совершенно так же, как в свое время Дон Кихот в рыцарские доспехи; так же, как Дон Кихот, он игнорировал деньги» (цит. по кн.: «Толстой и зарубежный мир». — «Литературное наследство», т. 75, в двух книгах. Книга первая. М., 1965, стр. 132).

⁴⁴ Он пишет об этом в автобиографии «Я сам». См.: В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, стр. 12.

⁴⁵ В. В. Маяковский. Избр. произведения, т. 1. М.—Л., 1963, стр. 106.

⁴⁶ Там же, стр. 579.

С толстым Санчо Панса на осле,
Тоший, ты поехал по земле
Из родной Ламанчи вдоль и вдаль.
Ты поныне едешь и едва ль
Ехать перестанешь где-нибудь...⁴⁷

Но странствующий рыцарь из Ламанчи остался порождением испанского гения; более того — он стал символом народной Испании. «Для испанца Дон Кихот, — писал Илья Эренбург, — это не жалкая борьба с ветряными мельницами, это эпопея самоотверженности, история порывов и заблуждений, слабости и силы, апофеоз человеческого достоинства»⁴⁸. В Испании все вызывает мысли о Дон Кихоте. Там даже

... длинная колеблемая тень,
Пересекающая вкось ворота,
Напоминает облик Дон-Кихота,
Влекущегося под родную сень⁴⁹.

Когда в 1936 г. началась война в Испании, Михаил Светлов писал:

Над израненной пехотой
Солнце медленно плывет,
Над могилой Дон Кихота
Сбросил бомбу самолет...⁵⁰

В годы героической борьбы испанского народа против фашистской реакции особую актуальность приобрела трагедия Сервантеса «Нумансия», посвященная обороне древнеиспанского города от римских завоевателей. В 1937 г. в осажденном фашистскими войсками Мадриде эта пьеса Сервантеса была поставлена в редакции Рафаэля Альберти, приблизившего ее политическое содержание к событиям тех дней. А в 1938 г. Николай Тихонов написал интермедии к «Нумансии»⁵¹, где он использовал образы трагедии Сервантеса, чтобы выразить солидарность советских людей с борьбой народа Испании за демократическую республику и независимость родины. В этой борьбе в рядах республиканцев принимал участие и Дон Кихот со своим оруженосцем⁵².

⁴⁷ Валерий Брюсов. Неизданные стихи. М.—Л., 1928, стр. 114.

⁴⁸ И. Эренбург. Трагедия Испании. — «Новый мир», 1947, № 12, стр. 16.

⁴⁹ Владимир Эльснер. Вечер в деревне. — В его сб.: «Страны и люди». Тбилиси, 1957, стр. 84.

⁵⁰ М. Светлов. Избр. произведения в 2-х томах, т. 1. М., 1965, стр. 122.

⁵¹ Они публиковались в «Известиях», «Литературной газете», «Ленинградской правде», в журнале «30 дней». Интермедии «Говорит Война» и «Говорит Испания» вошли позже в книгу Н. Тихонова «Стихи и проза» (М., 1945, стр. 77—82).

⁵² См.: Арго (А. М. Гольденберг). Осуждение Дон Кихота. — «Красная новь», 1938, № 2, стр. 211—212.

Образ Санчо Пансы также с давних пор привлекал внимание русских поэтов. Одним из наиболее ранних произведений отечественной поэзии, специально посвященных «щитоносцу Донкишота» был сонет «Санхо Пансо» Н. Бутырского, включенный во вторую часть его книги «И моя доля» (СПб., 1837, стр. 25). Эпизодом губернаторства Санчо Пансы на острове Баратарии навеяно стихотворение О. Леонидова «Остров грез» («Наш журнал», 1910, № 1):

1.

Санчо Панса дар богатый
Получил от Дон Кихота:
«Остров грез» ему название.
Тем он славен и прекрасен,
Что там нет нужды и горя,
Все равны и все богаты;
Счастье там живет от века;
Там растут высоко пальмы,
Море плещет голубое,
Вечно день сияет солнце,
Нет рабов и нет владыки.

2.

Санчо Панса сел поспешно
На корабль и в путь далекий
Он отправился отважно
Отыскать чудесный остров.

3.

Торопливо мчались годы
В этом странствии бесплодном,
Но найти чудесный остров
Было трудно... невозможно...

4.

Так и умер Санчо Панса
С лучезарною улыбкой,
С твердой верой и надеждой
Обрести волшебный остров.
Так и умер Санчо Панса,
Но не умерло стремленье,
И по-прежнему сияет
Этот остров — остров счастья,

Остров дня, свободы, солнца...
И, как Санчо, мы лелеем,
И, как Санчо, вечно ищем
Этот остров — «Остров грез».

С этим стихотворением О. Леонидова перекликается другое небольшое его поэтическое произведение, которое называется «Дон Кихот» («Журнал-копейка», 1909, № 25):

Ты вовсе не смешон, великий Дон Кихот!
Пускай разбит твой шлем и сломано копьё, —
Но ты и без него проложишь путь вперед!..
Победа за тобой! И, сбросивши тряпье,
Ты сядешь на престол, как чудный идеал,
Как сказочный король в неведомой стране,
Которую никто из смертных не видал,
И может увидеть лишь в грезах... лишь во сне...

Идут годы, время стирает в памяти людей имена правителей и диктаторов, — остается испанский народ и его богатейшая культура.

Кто был в Испании — помните, что ли, —
в веке семнадцатом на престоле?
Жившего в эти же сроки на свете
помнят и любят Сервантеса дети!
А почему же ребятам охота
помнить про рыцаря, про Дон Кихота?
Добр, справедлив он и великодушен —
именно этот товарищ нам нужен!⁵³

Привлекательными качествами Дон Кихота объясняется и та глубочайшая симпатия к этому образу, которая проявилась в творчестве многих русских и советских поэтов. Из стихотворений о Дон Кихоте на русском языке можно составить целую антологию. С каждым годом увеличивается число авторов этой несуществующей пока книги⁵⁴.

⁵³ Николай Асеев. Наша профессия. — В сб.: «Лад». М., 1961, стр. 48—49.

⁵⁴ Перечислим названия некоторых, наиболее интересных стихотворений о Дон Кихоте, появившихся только за последние годы: Н. Астафьева. Ты моя Дульцинея... (В сб.: «Кумачовый платок». М., 1965, стр. 28—29); В. Поляков. Дон Кихоты устриц не глотали... («Подъем», 1965, № 2); И. Бурсов. Дон Кихот (В сб. творческих работ студентов Литинститута им. М. Горького «Голоса молодых». М., 1965, № 2 (8), стр. 15); В. Сидоров. Песня. По поводу самокритики (В сб.: «Свет». М., 1966, стр. 55, 66); Н. Григорьева. Дон Кихот. Дульцинея (В сб.: «Другая планета». М., 1967, стр. 48—50).

Использование образа Дон Кихота встречается у Анны Ахматовой («Санчо Пансы и Дон Кихоты и, увы, содомские Лоты смертоносный пробуют сок...») ⁵⁵, у Эдуарда Багрицкого («Пунцовый рак, как рыцарь в красных латах, как Дон Кихот, бессилен и усат») ⁵⁶. Стихи в тексте «Дон Кихота» переводили М. А. Кузмин и М. Л. Лозинский. Автор «Гренады» помимо уже цитировавшейся «Испанской песни» написал еще в 1930 г. в столь характерной для него грустно-иронической манере стихи, посвященные Дон Кихоту ⁵⁷. Такие стихи есть и у С. Я. Маршака:

Пора в постель, но спать нам неохота.
Как хорошо читать по вечерам!
Мы в первый раз открыли Дон Кихота,
Блуждаем по долинам и горам.
Нас ветер обдаёт испанской пылью,
Мы слышим, как со скрипом в вышине
Ворочаются мельничные крылья
Над рыцарем, сидящим на коне.
Что будет дальше, знаем по картинке:
Крылом дырявым мельница махнет
И будет сбит в неравном поединке
В нее копье вонзивший Дон Кихот.
Но вот опять он скачет по дороге...
Кого он встретит? С кем затеет бой?
Последний рыцарь, тощий, длинноногий,
В наш первый путь ведет нас за собой.
И с этого торжественного мига
Навек мы покидаем отчий дом.
Ведут беседу двое: я и книга,
И целый мир неведомый кругом ⁵⁸.

Мог скончаться от великой скорби идадьго Алонсо Кихана, но бессмертен, как все прекрасное, Дон Кихот.

Кто говорит, что умер Дон Кихот?
Вы этому, пожалуйста, не верьте:
Он неподвластен времени и смерти,
Он в новый собирается поход ⁵⁹.

⁵⁵ Анна Ахматова. Бег времени. М.—Л., 1965, стр. 321.

⁵⁶ Э. Багрицкий. Собр. соч. в двух томах, т. 1. М.—Л., 1938, стр. 468.

⁵⁷ М. Светлов. Избр. произведения в 2-х томах, т. 1. М., 1965, стр. 99—101.

⁵⁸ С. Маршак. Дон Кихот. — В сб.: «Избранная лирика». М., 1962, стр. 38—39.

⁵⁹ Юлия Друнина. Кто говорит, что умер Дон Кихот? — В сб.: «Ты — рядом». М., 1964, стр. 14.

Дон Кихота справедливо причисляют к «вековым образам». Славный рыцарь и его оруженосец шагнули со страниц романа Сервантеса в мировую литературу и зажили в ней самостоятельной жизнью. Прозаики, поэты и драматурги, обращаясь к книге Сервантеса, сплошь и рядом существенно отступают от канвы романа, нередко заставляют Дон Кихота совершать новые подвиги и терпеть новые поражения, а Санчо Пансу изрекать новые сентенции. Немало подтверждений этому можно найти и в русской поэзии. Каждый художник стремится внести что-то свое в понимание образа Дон Кихота, обладающего удивительной притягательной силой, и этот образ не статичен — он развивается во времени. Может даже меняться традиционный внешний облик Дон Кихота: у советского поэта он может выступать нашим современником —

не в доспехах и не со шпагой,
а в рабочем своем пиджаке...⁶⁰

Павел Антокольский, воспевший мужество Дон Кихота, выразил уверенность, что

Рыцарь Печального Образа прочен,
Путь впереди бесконечен⁶¹.

Чем же объясняется эта «прочность» Дон Кихота, вера в «бесконечность его пути», высказанная поэтом? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вспомнить, что на протяжении многих веков существования русской литературы в ней всегда господствовали высокие идеи справедливости и

⁶⁰ Булат Окуджава. Баллада о донкихотах. — В сб.: «Острова». М., 1959, стр. 33.

⁶¹ П. Антокольский. Дон Кихот. — В сб.: «Мастерская». М., 1958, стр. 81. Интересно, что «Дон Кихот» Антокольского, напечатанный в сб. «Мастерская», является переработанным вариантом одноименного стихотворения, вошедшего еще в «Третью книгу» (М., 1927) поэта, где концепция образа была совершенно иной. «В «Мастерской» Антокольский возвращается к стихотворению «Дон Кихот», впервые напечатанному тридцать лет назад. В сущности он пишет его заново, сохраняя лишь стихотворный размер и несколько старых строк. Но любопытно, что теперь поэт видит в образе Дон Кихота то, чего не видел прежде: мужество, энергию, деятельное стремление к правде. «Только одно напоследок осталось мужество у ветерана» — эти строки недаром дважды повторяются в новой редакции стихотворения. Но особенно любопытно другое. В старой редакции читаем: «Кончился отдых. Пора балаганить. Странствовать. Верить в неправду». В новой: «Будет герой бушевать, балаганить, странствовать, драться за правду». Раньше Дон Кихот у Антокольского предавался иллюзиям, был во власти прекраснотушно-живых представлений о том, что видел вокруг себя. Теперь он готов к борьбе за торжество правды», — пишет Л. Левин в ст.: «Четыре жизни» (К 70-летию со дня рождения П. Г. Антокольского). — «Новый мир», 1966, № 6, стр. 231. О творческой истории стихотворения «Дон Кихот» см. также высказывания самого П. Антокольского в журнале «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 117.

морально-этической правоты. Именно это во многом определило и характер обширных международных связей нашей культуры. Особенно сильный отклик в сердцах нашего народа всегда находили люди, боровшиеся за правду и те художественные образы, к которым можно было бы отнести пушкинские слова: «Над вымыслом слезами обольюсь...» Дон Кихот принадлежит как раз к числу тех вымышленных образов, жизненность которых ощущается благодаря воплощенным в них идеям. Битва с ветряными мельницами, таз цирюльника вместо рыцарского шлема⁶², десятки других, казалось бы, забавных эпизодов и деталей романа, — все это не более чем литературные приемы, обусловленные жанром, который избрал Сервантес. В основе же образа Дон Кихота лежит неистребимое желание поднимать меч в защиту слабых, угнетенных, обездоленных, во имя справедливости и того торжества правды, борьба за которое проходит лейтмотивом через всю русскую литературу.

⁶² Вспоминаются строки Георгия Шенгели, прекрасного поэта и переводчика:

И вдруг цирюльник подает мне тазик,
Свинцовый тазик с выемчатым краем,
Точь-в-точь такой, как Дон Кихот когда-то
Взял вместо шлема в площадной цирюльнице. . .

(Г. Ш е н г е л и. *Изразец. Четвертая книга стихов.*
Одесса, 1921, стр. 29).

III

М. Менендес и Пелайо

ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА МИГЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА И ЕГО РАБОТА НАД «ДОН КИХОТОМ» *

История испанской литературы не могла бы пройти мимо Сервантеса даже в том случае, если бы мы знали только лирические и драматические его произведения. Однако, не напиши он ничего, кроме интермедий, ему было бы отведено такое же место, как Лопе де Руэда¹. Если б он не создал ничего, кроме «Нумансии» и комедий, то в летописях нашего театра он стоял бы рядом с Хуаном де ла Куэвой² или с Кривовалем де Вируэсом³. Отдельные удачные места из «Путешествия на Парнас», изящные стихи из «Галатеи», мужественный патриотический дух «Послания к Матео Васкесу», неоспоримые достоинства некоторых сонетов — всего этого было бы недостаточно для того, чтобы окружить его имя большим почетом, чем имена Франсиско де Фигероа⁴, Педро де Падилья⁵ и других лирических поэтов, ныне уже прочно забытых, несмотря на то, что в свое время они пользовались заслуженной известностью. И тем не менее Сервантеса не вычеркнешь из истории испанского театра той эпохи, которая предшествовала появлению Лопе де Веги: он все же предтеча, а не один из многих. Над его пьесами тяготеет давний и не вполне справедливый приговор, против которого уже начинает восставать — правда, главным образом за границей — более образованная и более сведущая критика. Но эта переоценка не должна заходить слишком далеко, потому что,

* Публикуемая лекция была прочитана Менендесом и Пелайо 8 мая 1905 г. на торжественном заседании, посвященном трехсотлетию «Дон Кихота». Перевод сделан по испанскому академическому изданию сочинений ученого (Edición nacional de los obras completas de Menendez Pelayo. Serie Z. Estudios de critica historia y Cientif., 1941, p. 323—356); в переводе опущено пространное обращение к аудитории, открывающее лекцию.

в конце-то концов, речь идет о произведениях, ценность которых весьма относительна: они выигрывают, главным образом, от сравнения с тем, что было до них; если же рассматривать их изолированно, то окажется, что они лишены той органической цельности, от которой зависит жизнеспособность всякого поэтического творения; к тому же они страдают всеми недостатками, проистекающими из технической неопытности и из случайности поводов к их написанию. Словом, это такие произведения, которые могут заинтересовать лишь литературных археологов. Сами сервантисты их почти не читают, и они кажутся хуже, чем на самом деле, так как их затмевает стоящее на обложке великое имя автора. От Сервантеса можно было бы ожидать пьес, достойных Шекспира, а не посредственных произведений, которые даже наиболее благожелательная критика принимает со множеством оговорок.

Зато гений романа осыпал Сервантеса всеми щедротами, он воплотился в него, и никогда еще не предстал он глазам смертных столь великим: по мнению многих, «Дон Кихот» представляет собой особую эстетическую категорию, новую и отличную от всего, что было создано человечеством в искусстве, особый род повествовательной поэзии, никогда, ни прежде, ни после невиданной, обладающей тою же общечеловеческой, непреходящей вечной ценностью, что и великий эпос древности, и вместе с тем простой, интимной, всем доступной, ибо это — драгоценнейшая и чистейшая сокровищница народной мудрости и житейского опыта.

Но в Сервантес-романисте следует различать писателя-профессионала, который, продолжая начатый другими труд, занят отделкой уже установившихся форм, и сверхъестественной силы гения, который поднимается над ними и создает новый вид красоты — красоты поразительной, небывалой, новый поэтический мир, новую землю и новые небеса. Это не Сервантес «Галатеи» и «Персилеса», это Сервантес «Дон Кихота», в системе которого только и могут быть поняты и оправданы «Назидательные новеллы»: лучшие из них кажутся фрагментами этого бессмертного творения, и они, в самом деле, могли бы быть включены в него, подобно двум другим, далеко не самым удачным⁶. Без «Ринконете», «Беседы собак», «Цыганочки», «Ревнивого эстремадурца» и некоторых других новелл, а также без сентенций и наставлений лиценциата Видриеры⁷, картина испанской жизни, нарисованная в «Дон Кихоте», была бы неполной; таким образом, их нельзя отделить от него, поскольку они служат ему иллюстрацией и дополнением. Конечно, эти замечательные рассказы представляют большой интерес, сами по себе, но они не раскроют нам тайны сервантесовского гения. Они должны быть прочитаны в том порядке, какой указал сам автор, руководствуясь чисто хронологическими соображениями: то есть между первой и второй частью «Дон Кихота»⁸. Тогда эти эскизы, где всюду блещут искры гения, дополняют тот, также незаконченный, но мощный эскиз, который представляет собой первая часть «Дон Кихота», и подготовят нас к восприятию прозрачного, совершенного, гармонического

искусства второй части, где поэтическая интуиция Сервантеса сочетается с отчетливым сознанием творческих целей, где все отмечено печатью непосредственного вдохновения и глубоких раздумий.

«Дон Кихот», с какой бы точки зрения его ни рассматривать, это целый поэтический мир: в нем эпизодически появляются, подчиненные бессмертной группе центральных образов, все персонажи досервантесовской повествовательной прозы, так что по одному «Дон Кихоту» можно угадать и восстановить основные черты всей предшествующей ему художественной литературы, ибо вся она стала достоянием Сервантеса и вошла в его книгу.

Так в эпизоде, где действуют Марсела и Хризостом⁹, оживает пасторальный роман, принимающий более реалистический характер в эпизоде, связанном с именами Басильо и Китерьи¹⁰. Так, лишь исходя из традиций сентиментального романа, образцом которого является в Испании «Темница любви» Дьего де Сан Педро¹¹, можно объяснить многие достоинства и недостатки насыщенных страстной, душераздирающей любовной риторикой повестей о Карденьо, Лусинде и Доротее¹², причем последняя написана под явным влиянием рассказа о доне Фелисе и Фелисмене, заимствованного Монтемайором¹³ у Банделло и включенного им в свою «Диану».

Так роман психологический представлен в «Безрассудно-любопытном», в «Пленнике» — современный авантюрный роман, а в благородном разбойнике Роке Гинарте¹⁴ мы узнаем одного из тех бесподобных, полнокровных героев, которые резко отличаются от бесплотных рыцарей.

Так, пока мы читаем эти бессмертные страницы, в ушах у нас все время звучат отрывки из старинных романсов, стихи Гарсиласо¹⁵ и реминисценции из Боккаччо и Ариосто.

Так рыцарские романы все время оказывают влияние на фабулу, служат отправным пунктом в ее развитии и материалом для постоянного комментария, придают изумительный фантастический колорит реальным событиям и, утратив способность к самостоятельному существованию, продолжают жить в «Дон Кихоте», облагороженные и преображенные Сервантесом.

Так народная мудрость, крупинки которой рассыпаны в изречениях и сентенциях, в сказках и присловьях, щедро расточает в «Дон Кихоте» свои богатства и делает эту бессмертную книгу одним из величайших памятников испанского фольклора, подобный своду вульгарной философии, облагороженной Эразмом и Хуаном де Маль-Лара¹⁶.

Что Сервантес был человек очень начитанный, в этом может убедиться всякий, кто поближе познакомится с его произведениями. Случайная фраза ученого педанта Тамайо де Варгаса¹⁷ не дает оснований утверждать, что он действительно получил от своих современников прозвище «недоучки», но мы знаем, что такой выдающийся философ-гуманист, как Лопес де Ойос¹⁸, искренно считал его своим «дорогим и любимым учеником» и, когда нужно было публично выступить от имени руководимой им школы, всякий раз останавливал свой выбор на нем. Сервантес мог не посещать

университета, и у нас есть все данные за то, что это было именно так; ученых степеней у него, во всяком случае, не было; ему безусловно не хватало той широкой, универсальной культуры, какой обладал Франсиско де Кенедо; за свою бурную и многострадальную жизнь он мог растерять то, что ему дало начальное классическое образование, и, цитируя классиков по памяти, он, возможно, допускал ошибки. И тем не менее все его существо было проникнуто духом античности, и проявлялось это у него не в неуместном обилии цитат и реминисценций из классиков, которое он сам так остроумно высмеял в прологе. Влияние античности на автора «Дон Кихота» было серьезнее и сильнее: ей обязан он стройностью и ясностью своей архитектоники; хорошим вкусом, почти никогда ему не изменявшим, даже в наиболее трудных и скользких местах; тем эстетическим целомудрием, какое проступает у него даже в описаниях всего самого пошлого и низменного; глубокой философией, утешительной и оптимистической, какую мы с изумлением встречаем даже в тех рассказанных им историях, которые с виду кажутся наиболее легкомысленными; и, наконец, мягким, задумчивым, беззлобным юмором, близким к той возвышенной иронии, какая должна быть свойственна человеку, много странствовавшему по свету, много испытывавшему в жизни и все же, несмотря ни на тяжести опасных походов, ни на оковы плена, ни на еще более тягостную для его благородной природы повседневную бесплодную борьбу с враждебным и коварным роком, сохранившему олимпийское спокойствие своего то ли вечно бодрого, то ли умиротворенного духа. Гуманно-аристократический склад ума, которым обладали все великие люди эпохи Возрождения, хотя у иных к этому примешивались глубокие нравственные заблуждения, нашел свое наивысшее, чистейшее выражение в Мигеле де Сервантесе, и именно это помогло ему стать большим гуманистом, чем если бы он знал наизусть всю древнюю литературу.

Впрочем, я не считаю его абсолютно несведущим даже в области древнегреческой культуры, хотя она светила ему отраженным светом и черпал он ее из вторых рук. Писатели, которые в первую очередь могли интересоваться его, или те, в которых он видел наиболее конгенитальных себе художников, были уже переведены не только на латинский, но и на испанский язык. С «Одиссеей» он познакомился в переводе Гонсало Переса (реминисценции из нее легко обнаружить в «Путешествии на Парнас»); возможно, что и этот грандиозный морской авантурный роман оказал влияние на замысел «Персилеса», хотя ближайшими образцами служили для него произведения византийских романистов — Гелиодора и Ахилла Тация. Платоновские идеи любви и красоты дошли до Сервантеса через «Диалоги» Льва Иудея¹⁹, которого он упоминает в прологе к «Дон Кихоту» и от концепции которого он не отступает ни на шаг в IV книге «Галатеи» (спор между Леньо и Тирсисом). Он мог читать моралистов, в частности Ксенофонта и Плутарха, в очень распространенных переводах Дьего Грасьяна²⁰. Но один из греческих классиков оказался до такой сте-

пени близок ему по характеру своего творчества, что следов его влияния нельзя не заметить в беседе двух мудрых и благоразумных псов²¹ и в сентенциях лиценциата Видриеры, такого же народного моралиста, как и циник Демонакт²².

Столь плодovitый, столь многогранный, столь неистощимый в своем остроумии и столь изящный писатель, как Лукиан, давший образцы всех существовавших в древности прозаических жанров: воображаемых путешествий, легкомысленных повестей в милетском вкусе, философских аллегорий и сатир в духе Мениппа; Лукиан с его серией диалогов и трактатов, образующих целую сатирическую галерею — род человеческой и даже божественной комедии, никого не пощадившей ни на земле, ни на небе, Лукиан не представлял и ни в коем случае не мог представлять для Сервантеса *terra incognita*, особенно если принять во внимание, что то был век Карла V, когда многие испанцы уже занимались ее исследованием и обогащали наш язык теми словесными россыпями, которые они открыли у софиста с острова Самоса²³. Кто заставил своих Сципиона и Бергансу говорить так же умно, пересыпать свою речь тою же аттической солью и так же мягко и снисходительно судить обо всем, как и сапожник Симил и его петух, тот в известной мере являлся учеником и наследником не только самого Лукиана, но и его испанских последователей: Хуана де Вальдеса с его «Диалогом Меркурия и Харона»²⁴ и Кривошала де Вильялона с его «Трещоткой»²⁵. Если б те, что напрасно пытаются приписать Сервантесу идеи и настроения нынешних вольнодумцев, лучше знали историю общественной мысли нашего великого века, они обнаружили бы кровное родство Сервантеса — именно там, где он особенно смел в своей критике, где его независимый тон приобретает особую язвительность, где его смех становится особенно заразительным и бесстрашным, — с полемической литературой эпохи Возрождения, с той кучкой свободомыслящих, пронизательных и колких эразмистов, чье тайное, но неодолимое влияние достигло в Испании огромного размаха и увлекло за собой даже лучшие умы из свиты императора. Сервантес родился, когда шум битвы затих, когда в сердцах людей водворился мир; благодаря своей на редкость уравновешенной натуре он жил в ладу с самим собой и со своей эпохой, он был искренним приверженцем традиционной веры и в силу этого он мог более спокойно и беспристрастно наблюдать жизнь людей, чем его предшественники в сатирическом жанре, которым пылкий нрав и чувство горечи порой мешали быть справедливыми. Он так же отличается от них, как и от одного своего почти современника, многому научившегося у Лукиана. Разрушительная сила лукиановой сатиры, его пристрастие к иронии, сарказму и пародии и умение пользоваться ими, его ювелирная работа над словом, богатство его контрастов, постоянные переходы от шутки к нравоучению, из сферы чистых идеалов к грубой и пошлой действительности, особый характер его циничной в своем пессимизме фантазии — все это, но только приобретая еще более едкий и горький привкус и достигнув неотразимой

мощи, ожило в изумительных «Сновидениях» Кеведо. Кеведо был эллинист и притом один из лучших эллинистов своего времени; Сервантес им не был, но в силу своей всепонимающей и благородной терпимости, в силу того, что он смотрел на жизнь сочувственным и гуманным взором, он сорвал цветок античности, не уколотившись о его шипы.

Установленный нами генезис некоторых черт сервантесовского мировоззрения и творчества не покажется случайным или шатким, когда мы вспомним, что именно лукианисты и эразмисты XVI в. впервые в испанской литературе, если не считать автора «Селестины»²⁶, принялись за изучение народного быта; что, по всей вероятности, из их школы вышел безвестный автор «Ласарильо с берегов Тормеса» и что не один Лукиан, но и Ксенофонт наложил яркий отпечаток на творчество Хуана де Вальдеса, которого Сервантес не мог цитировать только потому, что за свои позднейшие богословские сочинения Вальдес был осужден еретиком. Но до какой степени Сервантес проникся проповедью его ранних диалогов — это доказывает любопытное совпадение между советами, которыми Дон Кихот наделяет Санчо, когда тот соглашается управлять островом, и умеренным, искусным подражанием речи Кира, какое мы обнаруживаем в вальдесовском «Диалоге Меркурия и Харона»: я имею в виду ту речь Кира, с которой он, незадолго до смерти, обратился к своим сыновьям (см. VIII книгу ксенофоновой «Киропедии»).

Если мой патриотизм меня не ослепляет, то под пером Хуана де Вальдеса этот замечательный образец сократической морали становится еще более человечным и проникновенным в своей мудрости. Король из «Диалога Меркурия и Харона» — это не отвлеченный идеал военной и государственной мощи, каким является царь из «Киропедии», это — умудренный опытом властитель, обстоятельно рассказывающий о том, как он управлял страной, и заканчивающий свою речь завещанием, где что ни слово, то перл. Однако, хотя я и не осмеливаюсь утверждать это категорически, мне кажется, что Сервантес в свою очередь, превзошел Вальдеса: советы Дон Кихота глубже по мысли, форма же, в которой он их преподносит, мягче, спокойнее, наставительнее.

В предисловии к «Назидательным новеллам», вышедшим в 1613 г., Сервантес высказал мысль, что он первый начал писать новеллы по-кастильски, — мысль, абсолютно правильную, если понимать под его термином короткий рассказ, а иного толкования и быть не может, ибо в его время только короткий рассказ и называли новеллой. В самом деле: в тех немногих сборниках, которые были изданы в XVI в. (например, «Сборник притч» Тимонеды²⁷), нет ничего испанского, кроме языка, так как большинство содержащихся в них новелл — это или подражания, или переводы с итальянского.

Средневековую новеллистику Сервантес, надо думать, не знал совершенно; сказку о козах пастушки Торральбы²⁸ он взял, конечно, не из «Disciplina Clericalis» Педро Альфонсо²⁹, а из вышедшего в XV в. сбор-

ника Эзоповых басен, в который она была включена. Как ни странно, но он также, видимо, не знал ни «Графа Луканора», который мог быть издан Арготе де Молиной не раньше 1575 г.³⁰, ни много раз переиздававшейся «Книги, в которой собраны поучительные примеры мирских обманов и соблазнов». Блестящий знаток народной дидактической литературы, той житейской мудрости, что выражает себя в сентенциях и афоризмах, он, по-видимому, не придавал большого значения сокровищам восточных сказок и апологов, которые некогда развлекали багдадских калифов, династию Сасанидов и погруженных в созерцание отшельников с берегов Ганга, а затем, перейдя от буддийской проповеди к христианской, привились в Кастилии: здесь они служили утешением в печалях Альфонсу Мудрому³¹, мгновенно успокаивали совесть Санчо IV³² и превратились в расшитые золотом ткани под искусной и опытной рукой дон Хуана Мануэля, мудрейшего из мудрых.

Необходимо отметить, что среди предшественников Сервантеса Хуан Мануэль был самым крупным мастером, в творческом облике которого автор «Дон Кихота» мог узнавать свои собственные черты. Внук св. Фернандо³³, воспитанный в лоне восточной мудрости, которой учились кастильские наследные принцы и вельможи, дон Мануэль был скорее моралистом-философом, чем наставником рыцарей. Его проповедь была обращена к людям всякого чина и звания, а не только к выходцам из привилегированных сословий. В этом смысле он является просветителем всего народа, поднявшимся над местными и преходящими нравственными понятиями и до конца сохранившим здравость суждений, врожденную честность, здоровое и строгое целомудрие, наивную и несколько задорную набожность, серьезную и глубокую терпимость, добродушную и тонкую иронию, — словом, все те качества, которыми мы восхищаемся в «Дон Кихоте». Разумеется, своеобразное, утонченное искусство «Назидательных новелл» очень далеко от наивного, хотя отнюдь не грубого, напротив, весьма изысканного, галантного в своей непритязательности искусства рассказов графа Луканора. И тем не менее повествовательный дар, доведенный до совершенства у Сервантеса, проступает уже и в этих первых испанских новеллах, если применять столь громкое название к сказкам с незамысловатой фабулой.

Хуан Мануэль, первый испанский средневековый писатель, выработавший свой стиль в прозе, как протопресвитер Итский³⁴ в стихах, уже умел извлекать из анекдота его подлинную сущность; мотивировать и оправдывать действия героев; видеть в них живых людей, а не олицетворения отвлеченной морали; подмечать их характерные черты и характерные поступки; создавать цельную и стройную картину, хотя и заключенную в крайне тесные рамки; строить прямую речь персонажей применительно к их характерам и лепить характеры в соответствии с общим замыслом; искусно вести нить рассказа, не перегружая его запутанными приключениями. Таким образом, общие темы он трактовал по-своему, внося в них

черты своей психологии, своей этики, свой высокий и суровый жизненный идеал, отразившийся во всех его произведениях.

Еще один крупнейший мастер новеллы XIV в., меньше чем на четырнадцать лет переживший Хуана Мануэля и ни в чем на него не похожий, оказал глубокое и неоспоримое влияние на Сервантеса, которого прельщала, конечно, не мораль его рассказов, а оригинальность его стиля и неистощимое богатство художественных приемов.

Рассказ ради самого рассказа; рассказ как цепь многочисленных и разнообразных эпизодов человеческой комедии и как средство проявления кипучей, искрящейся жизнерадостности; рассказ, полный откровенной эротики, иногда вульгарный по содержанию, но всегда блестящий по форме, порой трагический, порой глубоко комический, населенный бесчисленным множеством персонажей, из которых каждый наделен особыми внешними признаками и особыми свойствами характера, — множеством различных натур, от низменных и порочных до самоотверженных и великодушных; рассказ, богатый драматическими коллизиями и бытовыми деталями, наблюдаемыми с объективным спокойствием и затем переносимыми в изящную плавную, музыкальную прозу, в которой латинское красноречие и цидероновский ритм, столкнувшись с низкими сюжетами, не только не наносят ущерба пленительной свежести юного искусства, а, наоборот, оттеняют ее по контрасту, — этот рассказ был созданием Джованни Боккаччо, отца современной новеллы в ее многообразных жанрах и одного из величайших художников раннего Возрождения.

Никто из древних и новых прозаиков не оказал такого влияния на стиль Сервантеса, как Боккаччо. Современники Сервантеса это отлично знали: Тирсо де Молина называл его «испанским Боккаччо», имея в виду не мораль его рассказов, а их изощренную форму. Однако среди них есть и такие (как, например, «Обманная свадьба» и «Ревнивый эстремадурец»), которые, будучи вставлены в цикл легкомысленных историй «Декамерона», не внесли бы в него дисгармонии даже своим содержанием, если бы их не спасал пролог, где Сервантес твердо заявил о своих добрых намерениях: «... если при чтении этих новелл у читателя доявятся нечистые желания или помыслы, то я охотнее отсек бы себе ту руку, которая их писала, чем выдал бы их в свет».

Но, в общем, можно сказать, что влияние «Декамерона» на Сервантеса было чисто *формальным*, и оно не простиралось на прозу разговорного типа, где Сервантес абсолютно самостоятелен, — оно сказалось лишь в тех его произведениях, которые написаны пышным, торжественным, затейливым слогом. Напыщенная риторика — вот та опасность, которой не избежал в этой прозе Боккаччо. Но зато в его длинных периодах столько переливов и оттенков, так непривычно было это великолепие, эта гармония в обиходном языке, что не удивительно то обожание, которое до сих пор испытывают к этому слогу итальянцы, хотя и находят в нем многочисленные недостатки и признают, что под пером эпигонов он становится нестер-

пимым. Сервантес, которому довелось жить в более просвещенный век, когда латынь уже не так резала уши, как при первых попытках ее внедрения в романские диалекты, оказался более сдержанным и экономным. И, однако, теми же недостатками, какие мы наблюдаем у флорентийского мастера, и не столько в «Декамероне», сколько в «Амето», «Фиамметте» и во всех остальных его прозаических произведениях, страдал и Сервантес; они постоянно встречаются в «Галатее» и в первых книгах «Персилеса», и от них несвободны сентиментальные новеллы и даже авторские рассуждения, перебивающие повествование в «Дон Кихоте»: это — излишняя округленность и звучность периодов, повышенная гиперболичность, пространность отступлений, явная тенденция сочетать принцип ораторской речи с принципом речи поэтической. Но наряду с этим — какая точность словоупотребления и яркость образов, какая свобода и энергия в интонациях, как радуется глаз это бесконечное разнообразие изящных и выразительных оборотов речи!

Сервантес, который с той неподдельной скромностью, какая присуща всем гениям, вначале следовал по путям, проложенным его современниками, до тех пор, пока перед ним не открылся новый, не раз прибегал к таким ложным жанрам, как пасторальный роман, сентиментальный роман, византийский авантюрный роман. В этих субъективно вполне искренних произведениях его врожденный реализм борется против власти литературной традиции и так и не может вырваться из того круга, в который она его заключила. Заставив пса Бергансу жестоко высмеять пастушков из эклоги; поставив пасторальную литературу рядом с рыцарскими романами в библиотеке Дон Кихота и показав, что его мечты о несуществующей Аркадии есть лишь проявление его прогрессирующего умственного расстройства, Сервантес, однако, написал в молодости «Галатею»; более того: он всю жизнь мечтал написать ее продолжение и не оставил этой мысли даже на смертном ложе. И это не только дань общественному вкусу. Психология художника очень сложна, и нет той формулы, которая полностью раскрыла бы нам ее тайну. Мне думается, что творчество Сервантеса останется для нас не совсем понятным, если мы не согласимся, что в нем жила вечно неудовлетворенная душа романтика: героически проявив себя в действии, она переключилась на создание художественных ценностей, превратилась в творческую энергию и принялась искать в мире идиллий и воображаемых путешествий то, чего не находила в окружающей действительности, в которую она напрасно вглядывалась своими зоркими глазами. Здесь, мне кажется, надо искать источник буколизма у Сервантеса, как и у многих других колоссов его эпохи.

Фальшивой идеализации военного быта содействовала тогда столь же фальшивая идеализация сельского быта; обе поделили между собой владения художественного творчества, в частности — роман, что не мешало им совершать частые набеги в области эпической поэзии и драматургии, а также подвергать коренным изменениям формы поэзии лирической.

Появление буколического жанра не вызывалось исторической необходимостью; это был чистейший *дилетантизм* в искусстве, и неувядаемая красота творений Саннадзаро, Гарсиласо, Спенсера, Тассо доходит до нас вопреки ему. Говорить о том, что пейзаж у них не реален; что фальшивы те страсти, которые они приписывают крестьянам, и что насквозь фальшивы описания сельских нравов; что раздражающее смешение классической мифологии и позднейших суеверий порождает каких-то странных гибридов, — говорить об этом, значит ломиться в открытую дверь. Эти поэты заботились обо всем, кроме верности изображения. Они смотрели на тулуп пастуха как на маскарадный костюм, и если что и до сих пор трогает и волнует нас в их произведениях, так это та грация, с какой они применяют античные формы для выражения своего юношески непосредственного мироощущения, того чувства, которое будет вечно молодо, в какие бы архаические одежды оно ни рядилось.

Эклога и идиллия, пасторальная драма на манер «Аминты» или «Пастуха Фидо»³⁵, роман, действие которого происходит в лесах и рощах Аркадии, могут оскорбить наш разборчивый вкус и не утолят нашей жажды к познанию живой действительности, какой бы грубой она ни была. Но неоспорим тот факт, что этими пасторалями зачитывались целые поколения образованнейших людей, что в этих пасторалях сквозит высоко развитое чувство изящного и что в то время, как вся Европа бряцала оружием, они погружали умы в безмятежную и ясную атмосферу. Все величайшие поэты того времени — Шекспир, Мильтон, Лопе де Вега, Сервантес — в той или иной форме отдали дань пасторали.

Образцом этого типа романов явилась «Аркадия» неаполитанца Саннадзаро, тонкого гуманиста, умного поэта, мастера стиля, восполнявшего недостаток таланта трудолюбием. Его роман, представляющий собой своего рода компиляцию из лучших греко-латинских буколик, вышел вовремя и имел успех, которому могли бы позавидовать многие гениальные произведения. Само название этого романа, намекающее на гористую местность Пелопоннеса, жители которой восхищали древних своим патриархальным укладом и той сметливостью, какую им приписывали пасторальные песни, вызвало ряд подражаний: достаточно вспомнить знаменитую «Аркадию» Филиппа Сиднея или Лопе де Вега, не говоря уже о «Вымышленной Аркадии» Тирсо де Молина.

Все европейские авторы пасторальных романов, начиная с эпохи литературного Ренессанса и кончая периодом заката буколического жанра, эпохой Флориана и Гесснера, копируют Саннадзаро или, вернее, тех испанцев, которые писали свои романы по его образцу, правда, значительно усиливая по сравнению с ним элемент занимательности.

Но во всех этих романах, где больше, где меньше, имеются не только реминисценции, но и сознательное подражание саннадзаровой «Аркадии», как прозаической, так и стихотворной ее части, некоторые же из них, — например, «Золотой век» или «Постоянство Амарилис», — содержат пря-

мой плагиат. Даже в одном из наиболее оригинальных произведений этого жанра, в сервантесовской «Галатее», восходят к Саннадзаро первая песня Элисо («О счастливая душа»), напоминающая песню Эргасто над гробом Андрохео, и часть превосходной сцены похорон пастуха Мелисо с описанием кипарисовой долины. Если проза Сервантеса кажется здесь более многословной и латинизированной, чем обычно, то этим она обязана итальянскому образцу. Что Саннадзаро проделал со своими предшественниками, то проделали с ним его ученики: они беззастенчиво ограбили его. Искусственный жанр пасторального романа жил этими «честными кражами», которые не только оправдывались, но и санкционировались всеми поэтиками того времени.

Гораздо более самостоятелен Сервантес в «Персилесе», которого он написал уже на склоне лет и который все еще не получил должной оценки, хотя отдельные страницы из второй его части принадлежат к лучшему из написанного Сервантесом. Но пока Сервантес не ступит на родную почву и не обретет всех своих достоинств, перед нами, подобно сонмам теней, мелькают его персонажи, блуждая в тумане фантастической, взятой с потолка географии, которую Сервантес, видимо, изучал по таким книгам, как «Сад редкостных цветов» Антонио де Торкемада³⁶. Благородная правильность слога и богатая выдумка не могут скрыть от нашего взгляда примитивность и тривиальность неправдоподобных положений и коренной недостаток замысла, отлившегося в формы византийского романа с его похищениями, кораблекрушениями, узнаваниями и постоянным вмешательством разбойников и пиратов. Сам Сервантес с излишней скромностью предупредил, что в своей книге он «осмелился соперничать с Гелиодором, хотя, может статься, это безрассудная смелость». Я не думаю, чтобы на него повлиял, главным образом, Гелиодор; ближайшим образцом служил ему, скорей всего, другой греческий писатель — Ахилл Таций, которого он мог читать в испанской переделке Алонсо Нуньеса де Рейносо³⁷, носящей название «История Кларео и Флорисеи». Во всяком случае превзойти Гелиодора, Ахилла Тация и всех их подражателей, вместе взятых, — это небольшая доблесть, и жаль, что Сервантес взял на себя столь неблагоприятный труд. Греко-византийские романисты пытались восполнить расплывчатость и поверхностность в обрисовке характеров нагромождением необычайных приключений, кстати сказать, всегда одних и тех же, неуместными и утомительными описаниями реальных и нереальных предметов и высокопарными рассуждениями, где собран риторический хлам всех школ красноречия. Сервантес извлек все, что можно было извлечь из мертвого жанра; он наложил на свою книгу печать высокой нравственности и тем возвысил ее; он внес нечто сверхъестественное и таинственное в судьбу любовников; повествуя об их последних странствиях, он отчасти вспоминал свою собственную молодость, и эти воспоминания озарены у него печальным отблеском его почтенной и спокойной старости. «Персилес» — это закат, но его последние лучи порой столь же ярки, как пламя костра.

В дальнейшем мы уже не будем касаться второстепенных произведений Сервантеса, хотя они вовсе не заслуживают того непочтительного, высокомерного отношения, какое проявляют к ним иные современные сервантисты, в чьих глазах апофеоз сервантесовского творчества — «Дон Кихот» — заслонил всю испанскую литературу и даже личность самого Сервантеса: они утверждают, что он не отдавал себе отчета в значении и ценности этой книги, и изображают его в виде эдакого гениального чудака, которому раз в жизни случайно повезло. Мы же считаем, что все произведения Сервантеса, даже в некоторых отношениях наиболее слабые, облачают в нем высокообразованного и в высшей степени сознательного художника. Он никогда не был импровизатором, разве только в драматургии. Его литературное наследство невелико, работал он медленно, с большими перерывами, тщательно исправляя написанное. Ни больше ни меньше как десять лет отделяют первую часть «Дон Кихота» от второй, и вторая часть носит на себе явные следы мудрой и плодотворной кропотливости.

Мы располагаем копиями черновых вариантов двух назидательных новелл: «Ревнивый эстремадурец» и «Ринконете», сделанными от руки лицензиатом Поррасом де ла Камарой³⁸, и какая же громадная разница между ними и окончательной редакцией! Если когда-нибудь удастся разыскать автограф «Дон Кихота», то мы там наверняка столкнемся с некоторыми неожиданностями. «Гениальная быстрота» Сервантеса — это не что иное, как пошлость, сочиненная критиками, обычное для них недомыслие. Не стоит задерживаться на отдельных ошибках и погрешностях Сервантеса, — они есть у каждого, важнее другое: среди испанских прозаиков никого нет выше Сервантеса, конечно, не во всех областях и жанрах, а только в той, в которой он работал: в обширной области художественной прозы. У истории и аскетического красноречия есть свои образцы, и здесь не место говорить о них.

Рассказать о вымышленных происшествиях, нарисовать картину человеческой жизни, порой мрачную, порой забавную, веселую и вместе грустную, зовущую к высоким идеалам и остроумную в своей карикатурности, ввести нас в мир страданий и в мир комического, в мир смеха, — вот что входило в задачи Сервантеса. Когда он рассуждает, когда он философствует, когда он ораторствует то о золотом веке, то о военном поприще и учености, то о поэзии и театре, — перед нами изящный, непринужденный, обаятельнейший писатель, но высказываемые им мысли не возвышаются над общим уровнем его современников, а в слоге этих рассуждений, имевших огромный успех (именно потому им так повезло в хрестоматиях), нет ничего специфически сервантесовского. Многие из того, что говорит Сервантес, мог бы сказать Антонио де Гевара³⁹ или Перес де Олива⁴⁰. Это обычный слог посредственных прозаиков XVI в., только у Сервантеса он энергичней, мужественней и выдержанней в своем изяществе. Отдельные отрывки из «Дон Кихота», намеренно выпренные и риторичные или шутивно-архаичные, были превознесены до небес исключительно по незнанию

того, что это — пародии на витиеватый и высокопарный язык рыцарских романов, а кое-кто еще и теперь принимает их всерьез и подражает им, думая, что тем самым он достигает вершин литературного мастерства. Непонимание истинных достоинств слога бессмертной эпопеи приводит к тому, что им-то как раз никто и не подражает, ибо они находятся в общем русле повествования, ибо они не выделяются из ряда и не бросаются в глаза, но именно в них — источник того непередаваемого наслаждения, какое мы все время испытываем при чтении «Дон Кихота»: это словно дружеская беседа, которую мы жаждем возобновить, это праздник духа, огни которого не погаснут вовек.

Где Сервантес не имеет себе равных, где он неповторим, — это в повествовании и в диалоге. Если у него в этом и есть предшественники, то со всем не те, кого обычно называют. Плутовский роман здесь ни при чем: он сложился до него и шел иными путями; Сервантес не использует его нигде, даже в «Ринконете и Кортадильо», этой списанной непосредственно с натуры жанровой картинке, где нет ни любования хитрой на выдумки голью, как в «Ласарильо с берегов Тормеса», ни глубокого проникновения в психологию отбросов общества, как в «Гусмане из Альфараче»⁴¹. «Ринконете» полон бурной жизнерадостности, искрометного веселья, в нем все время чувствуется та благожелательность художника, которая позволяет устранить в натурах все уродливое и преступное и, без ущерба для морали, превратить новеллу в забавное и увлекательное зрелище. И как различно отношение всех трех авторов к жизни подонков общества, на которую Сервантес смотрит глазами возвышенного поэта, а другие — проницательным взглядом сатирика или моралиста, так разительно несхож слог этих произведений — затейливый и непринужденный слог «Ринконете», точный до сухости и сдержанный в своей изысканности слог «Ласарильо» и резкий, шероховатый, насквозь пропитанный горечью слог меланхолика и пессимиста Матео Алемана, одного из самых оригинальных и могучих наших писателей, но до такой степени не похожего на Сервантеса ни по содержанию, ни по форме, что трудно представить себе, чтобы он был не только его современником, но хотя бы ближайшим предшественником.

Не у авторов плутовских романов, с которыми он не имел ничего общего, а на «Селестине» и на комедиях и «пасос»⁴² Лопе де Руэды учился вначале Сервантес искусству диалога и от них унаследовал он богатство сочного и красочного народного языка. Он был столь же пламенным поклонником бакалавра Фернандо де Рохаса (о книге которого он сказал, что она была бы божественна, если бы так не обнажала человеческих слабостей), как и севильского золотых дел мастера⁴³, «мужа, славившегося остротой ума и своею игрою на сцене», чьи фарсы запечатлелись в памяти Сервантеса еще в детстве, когда он видел их на сцене. В этом его восторженном отношении сказывается признательность ученика, которую он должен был бы испытывать в еще большей мере к своему отдаленному предшественнику, если б только он его знал. Я имею в виду протопресвитера

Талаверского с его «Бичом»⁴⁴, этой лучшей картиной нравов, появившейся до золотого века. При Хуане II этот второй протопресвитер, юмор которого имеет так много общего с юмором протопресвитера Итского, был единственным моралистом-сатириком, единственным народным писателем, единственным живописцем частной жизни. Благодаря ему, неправильный и безыскусственный, эллиптический, выразительный и меткий разговорный язык, язык рынков и площадей, впервые ворвался в литературу со всей своей причудливостью, со всей своей шероховатостью, с той смелостью оборотов и жестов, какая уже предвещала близость великого испанского реалистического искусства. Орудие было выковано; оно лишь ждало, чтобы автор «Селестины» овладел им и создал сценический диалог и диалог романа.

Если чем и грешит слог протопресвитера Талаверского, так это неэкономностью, излишней роскошью словесного изобилия. Но кому уступает протопресвитер Талаверский в богатстве словаря и в словесной расточительности, в запасе пословиц и поговорок, изречений и прибауток, в чувстве юмора и в пластической живости образов? Кто обладал еще более острым чутьем, при помощи которого он схватывал на лету и присваивал себе все, что бросалось ему в глаза, все, что поражало его слух, — весь шум бурлящей уличной жизни, эту гиперболичную словоохотливую речь с ее страстными риторическими обращениями и с ее громоздкой, запутанной конструкцией, в которой увязают болтливые женские языки? Этим учеником, превзошедшим своего учителя, был, вне всякого сомнения, Фернандо де Рохас; можно смело утверждать, что он начинает подражать протопресвитеру в первых же сценах своей бессмертной трагикомедии. Описание дома, обстановки и лаборатории Селестины, которое ведется от лица Пармено, кажется отрывком из «Бича». Когда Семпроньо старается раскрыть глаза своему господину на порочность женского пола и на опасности любви, то он лишь комментирует или цитирует суждения протопресвитера. «Бич» — это единственное произведение, которое отчасти следует иметь в виду при анализе совершенного искусства «Селестины». В чем протопресвитер Талаверский несомненно предвосхитил Фернандо де Рохаса, — это в удачном применении пословиц и прибауток, придающих назидательный характер и необыкновенно яркий народный колорит не только трагикомедии о Калисте и Мелибее, но и диалогам в «Дон Кихоте».

В этом прозаическом слоге, с такой юношеской щедростью и несдержанностью выявившем себя на страницах «Бича»; слоге, освобожденном классическим гением Рохаса от его чрезмерной, ненужной кудрявости; слоге, который был перенесен на подмостки прирожденным драматургом Лопе де Руэдой, сообщившим ему еще большую динамичность, живость и легкость, — в этом слоге надо искать ключ к интермедиям и некоторым новеллам Сервантеса. При объяснении же стиливых особенностей «Дон Кихота» он может нам пригодиться лишь отчасти, ибо величавое и полноразличное словесное изобилие «Дон Кихота» и его мощное комическое начало

отмечены бессмертной, неповторимой печатью величайшей непосредственности, при которой красота является как бы нечаянным, побочным следствием. Иные любят повторять ходячую фразу о том, что Сервантес не был *стилистом*, но они путают оригинальность с вычурностью. Стиль Сервантеса свободен от нарочитости и искусственности, свойственной, например, Кеведо или Бальтасару Грасьяну⁴⁵, что, впрочем, не мешает им быть замечательными писателями. Его стиль порожден не личной прихотью художника, не причудливостью и необузданностью его фантазии и не тонкой игрой его ума, — он вышел из недр самой жизни, и это она говорит устами Сервантеса.

Чудо сервантесовского искусства заключается в том, что сам творец устраняется или, точнее, сливается, отождествляется со своим творчеством; убивший в себе честолюбие, он велик той истинной скромностью, с какой он подчиняет себя своей теме; зрелый мастер, он сохраняет в себе свойства примитивных поэтов: присущее им объективное спокойствие в сочетании с пылкой любовью к героям, на которых они смотрели не как на литературные персонажи, а как на близкие им по духу видения, беспрестанно нашептывающие им свои песни. Если угодно, можно сказать, что слог Сервантеса — это не его собственный слог, а слог Дон Кихота, Санчо, бакалавра Самсона Карраско, Рыцаря Зеленого Плаща, Доротеи, Альтисидоры и того хора, который окружает бессмертную группу протагонистов. Кто кому подражал: Сервантес природе или она ему? — вот вопрос, который не устаешь задавать себе.

Теперь перейдем к рыцарским романам, наиболее тесно связанным с «Дон Кихотом», который отчасти является отрицанием этого жанра, отчасти пародией на него, отчасти же продолжением и дополнением его.

Успех рыцарских романов был, правда, временный, но зато огромный, невероятный. Для историков нашей литературы представляет немалую загадку этот стремительный, потрясающий рост их популярности, за которым последовало полнейшее забвение и развенчание, что отнюдь не является исключительной заслугой Сервантеса, так как эти книги вышли из моды уже в начале XVII столетия и новых рыцарских романов почти не выходило. Большинство специально занимавшихся этим вопросом предполагает, что у нас потому так увлекались рыцарскими романами, что они соответствовали темпераменту и характеру нации и состоянию тогдашнего общества в Испании, которая недаром славится родиной рыцарства. Но это явная ошибка или, если хотите, только половина истины.

Традиционное, героическое испанское рыцарство, такое, каким оно показано в эпических песнях, хрониках, романах и тех же сказках Хуана Мануэля, не имеет ничего общего со странствующими фикциями, какие предстают перед нами в этом фантастическом жанре.

Рыцари из эпических песен — это люди земные, положительные, даже, если хотите, заурядные; они неотделимы от истории и порой сливаются с ней; они действуют в реальной обстановке и тратят свои силы не на

исполнение химерического долга, а на то, чтобы защитить отчизну, свою честь и отомстить врагам. Слагатели этих песен прибегают к вымыслу крайне редко, они страдают даже некоторой сухостью и бедностью вымысла, но зато они обладают другими прекрасными качествами, делающими из нашей героической поэзии настоящую школу благородного хладнокровия и мужественной стойкости. Мотивы, по которым действуют их герои, суть мотивы чисто эпического характера; любовная страсть — главный импульс странствующего рыцаря — здесь в расчет не принимается. Авторы песен и романсов прочно стоят на земле или, вернее, на той крохотной ее частице, что была их родиной, а других земель они, кстати, и не знали. Они почти не допускают вмешательства сверхъестественных и чудесных сил, а если допускают, то не в языческом, а в христианском их понимании. Сравните это с разгулом фантазии в рыцарских романах; с их пренебрежением к исторической правде; с их баснословной географией; с их неправдоподобными битвами; с их любовным бредом, где доведенный до абсурда мистицизм уживается с самой грубой чувственностью; с характерным для них смутным представлением о мире и о целях бытия; с населяющим их невероятным количеством великанов, карликов, волшебников, колдуний, змей, драконов и всякого рода чудищ — обитателей очарованных островов и замков; с тщательно собранными в них останками и реликвиями всех северных и восточных мифологий и суеверий, — и вы поймете, что между этими жанрами не существует никакой преемственности, что новое рыцарство ни в коем случае нельзя рассматривать как продолжение древнего. Глубокая, непроходимая пропасть отделяет эпические песни и хроники, даже те, в которых выдумка играет наибольшую роль, от рыцарских романов, даже самых простых, вроде какого-нибудь «Сифара» или «Тиранта»⁴⁶.

Рыцарские романы ничего не унаследовали ни от героической жизни средневековой Испании, ни от ее примитивной литературы, эпической и дидактической, которая вышла из недр этой жизни и явилась ее отражением, таким же воинственным и суровым, как она сама. Великие циклы возникли за пределами Испании, они пришли сюда, уже совершив триумфальное шествие по Европе, и сперва им так неохотно подражали, что на протяжении больше чем двух столетий, то есть с конца XIII и до начала XVI в., во всех трех испанских литературах появилось всего что-то около шести или семи романов, причем некоторые из них можно назвать рыцарскими лишь условно.

Почему же на заре XVI или, точнее, на исходе XV в. прежнее отвращение к подобного сорта книгам сменилось у наших предков страстной любовью, и почему они упивались ими в течение ста лет, а потом предали их полному и окончательному забвению?

Причины этого явления весьма сложны; к социальным факторам присоединяются здесь причины чисто литературного характера. К первым следует отнести те изменения, что происходили во взглядах, нравах, обычаях,

рыцарских и придворных церемониях и этикете, которого придерживалась определенная часть испанского общества в течение всего XV столетия или, точнее, с конца XIV: в Кастилии — после воцарения династии Трастамара⁴⁷, в Португалии — со времени битвы при Альшубароте⁴⁸, или, точнее, с тех пор как установились отношения с Ланкастерской династией. Опальные кастильцы, сопровождавшие Энрике Незаконнорожденного во Францию, французские и английские искатели приключений, которые, сражаясь под знаменами Дюгеклена⁴⁹ и Черного принца⁵⁰, предали Испанию огню и мечу, португальские кавальеры из свиты магистра ордена Ависского⁵¹, которые, желая угодить своей королеве-англичанке, перенимали все причуды рыцарей Круглого Стола, — все они насаждали на Пиренейском полуострове, разумеется, искусственным и насильственным путем однако не забыв окружить себя магическим ореолом законодателей мод, французский и англо-норманский идеал церемонного и тщеславного рыцаря.

Достаточно прочитать хроники XV в., чтобы понять, что перенималось решительно все: костюмы, утварь, доспехи, девизы, прозвища, балы, пирушки, турниры и поединки. И подражание это было не только внешним, оно задевало основы жизни; отсюда это нелепое добровольное рабство, отсюда эта заносчивость и фанфаронство, эта смесь легкомыслия и жестокости, наиболее известным, но далеко не единственным примером которой служит «честный бой» Суэро де Киньонеса на Орбигском мосту⁵². Конечно, к испанскому народу эти экзотические нравы не прививались, но светских молодых людей стихийное помешательство на рыцарях, раздуваемое благосклонными и требовательными дамами, доводило до того, что они ради необыкновенных приключений покидали родину и странствовали по Европе.

Вот из них-то и создавался круг усердных читателей рыцарских романов, и вполне естественно, что, насладившись новеллами о рыцарях Круглого Стола и первыми испанскими подражаниями, они возжаждали новой пищи и что все более или менее ловкие закройщики поспешили снабдить их ею, особенно после того, как печатный станок облегчил распространение любой книги, и после того, как они стали получать от своих досужих читателей некоторую мзду. А так как в течение первой половины XVI в. светские нравы во всей Европе являлись, в известном смысле, продолжением средневековых, причудливо и живописно смешавшихся с нравами итальянского Возрождения, то не удивительно, что вельможи, знатные сеньоры, чванливые придворные, юнцы, кичившиеся галантностью и изяществом манер, и надменные и пошлые дамы, которые заставляли их сгорать на огне любви, оставались верны этого сорта литературе, что не мешало им выдерживать стиль любовных отношений во вкусе Платона и Петрарки. Словом, древо рыцарских романов разрослось до угрожающих размеров, причем в Испании их появилось больше, чем где-либо, в силу того, что национальный гений с поразительной щедростью проявлял себя

тогда во всех областях, даже в наиболее чуждых ему. А так как испанская литература уже начала покорять Европу, то и читателями рыцарских романов были не исключительно и даже не главным образом испанцы, как привыкли думать те, кто не знает истории: почти все рыцарские романы, даже самые скверные, были переведены на французский и итальянский языки, а некоторые, кроме того, на английский, немецкий и голландский и вызвали несметное количество подражаний, соблазнив даже первоклассных писателей и продолжая загружать печатные станки уже в то время, когда в Испании о них забыли, вопреки тому авантюрному, докихотскому духу, который нам столь неосновательно приписывают.

Влияние и популярность рыцарских романов — это не испанское, а общеевропейское явление. Это были последние лучи средневекового солнца, уже склонявшегося к закату. И, подобно сумеркам, слава их не могла не быть кратковременной. Несмотря на обманчивое сходство, они все же сумели отразить лишь внешнюю сторону общественной жизни: они отвечали запросам не всего общества, а только одного класса, да и тот представлен в них далеко не полно.

Возрождение открыло перед человеком новое поле деятельности; планета наша обогатилась новыми морями и новыми землями; античная красота, бессмертная и величавая, восстав от долгого сна, рассеяла тучи варварства; опытное знание приподняло край завесы; религиозное сознание переживало глубочайшие потрясения, расколовшие Европу на два враждебных стана. И вот, в то время, когда человеческий разум был устремлен к столь великим целям, на фоне всех этих грандиозных исторических событий, которыми был богат XVI в., можно себе представить, какими жалкими должны были выглядеть странствующие рыцари с их ограниченным полем деятельности, с их игрушечным снаряжением, с безрассудностью их мечтаний!

Все прекрасное и вечное в их идеале должно было возродиться для новой жизни, претерпев значительные изменения; все же, что было в нем преходящего, разбилось на мелкие осколки. Ни мягкая и веселая ирония Ариосто, ни искусная и дерзкая пародия Теофило Фоленго⁵³, ни циничная и грубая карикатура Рабле, ни тот наивысший, всеобъемлющий, синтетический тип юмора, какой мы находим у Сервантеса, не ускорили падения рыцарских романов — в конце концов они рухнули сами собой.

Рыцарские нравы и церемонии сохранялись еще и в XVI в., но это уже были условные, лишенные содержания формы. Великие монархи эпохи Возрождения, искушенные и проницательные государственные деятели, воспитавшиеся на учении Макиавелли, не могли принимать всерьез рыцарский маскарад. Франциск I и Карл V, оба — восторженные поклонники «Амадиса Гальского», могли вызвать друг друга на поединок, но этот анахронический вызов остался только в протоколах и в возгласах герольдов, доставив лишнюю работу судейским чиновникам и адвокатам. Публичные и тайные дуэли прекратились в Испании задолго до того, как их

запретил Тридентский собор⁵⁴; знаменитая вальядолидская дуэль⁵⁵, состоявшаяся в 1522 г. между доном Педро Торрельясом и доном Херонимо де Анса, оказалась действительно *последней дуэлью в Испании*. Турниры и состязания продолжались; существовали даже особые братства, которые их устраивали, например, братство св. Георгия Сарагосского, но и этот вид рыцарских развлечений и церемоний во второй половине XVI в. постепенно сходил со сцены, вытесненный боями быков и конскими ристалищами, столь популярными в XVII в.

Все это представляет интерес для истории нравов, но почти не имеет значения для истории общественной мысли. Рыцарство изживало себя, его существование в XVI в. было призрачным, мнимым. Никто уже не придерживался его обветшалых канонов: ни аристократия, ни простонародье. Новая великая и яркая эпоха была так насыщена событиями, что перед нею бледнела любая выдумка. Я далек от мысли, что эти смехотворные бредни могли служить стимулом для испанцев XVI в., пускавшихся в неслыханные предприятия; напротив, по-моему, они должны были показаться чем-то весьма жалким тем, кто слышал или читал об истинных и беспримерных подвигах португальцев в Индии, или о подвигах кастильцев на Американском континенте и во время походов во Фландрию, Германию и Италию. Поэзия действительной жизни и невыдуманных деяний, великая поэзия открытий и завоеваний, которым посвящены бессмертные страницы первых летописцев, выдвинутых и тем и другим народом, должна была прежде всего восторжествовать над грубой ложью, способной лишь на то, чтобы неискусно варьировать одни и те же сюжетные мотивы этой низкопробной литературы.

Помимо социальных причин величия и падения рыцарских романов, имеются причины чисто литературного характера, которые также надлежит выяснить. В самом деле, разве не удивительно, что в поистине классическую для Испании эпоху, в тот дивный век Возрождения, который мы по праву называем золотым веком; в эпоху расцвета наших величайших мыслителей и гуманистов; в эпоху, когда наши школы находились на уровне лучших европейских школ, а в некоторых отношениях даже превосходили их; когда лирическая поэзия, дидактическая проза, церковное красноречие, нравоописательный роман и театр, который, впрочем, еще в детстве отличался недюжинной силой, расцвели таким пышным цветом; когда изящная словесность находила приют во дворце наших королей и даже в скромных замках некоторых вельмож, — что в такую эпоху все, знатные и незнатные, ученые и неученые, сходились на увлечении книгами, которые, за исключением четырех-пяти, достойных высокой похвалы, именно таковы, как их охарактеризовал Сервантес: «...слог их груб, подвиги неправдоподобны, любовь похотлива, вежливость неуклюжа, битвы утомительны, рассуждения глупы, путешествия нелепы, и по этой причине они подлежат изгнанию из христианского государства наравне с людьми бесполезными»? ⁵⁶

Как могло случиться, что такая варварская и грубая форма повествования уживалась с такой передовой культурой? И ведь не простолюдин поглощал эти книги: они были слишком объемисты, слишком дороги и поэтому недоступны ему; их читали не только деревенские идалго, вроде Дон Кихота; их читал весь двор, начиная с самого императора и не исключая тех, кто, казалось бы, меньше всего был склонен поддаться этой заразе.

Сам Хуан де Вальдес, один из наиболее тонких и изящных умов и один из великолепнейших испанских прозаиков, Вальдес, эллинист и латинист, друг и корреспондент Эразма, отметив в своем «Диалоге о языке», что рыцарские романы, за исключением «Амадиса» и некоторых других, «не только крайне неправдоподобны, но и так плохо написаны, не только содержат в себе наглую ложь, но вдобавок написаны таким отвратительным языком, что ни один самый крепкий желудок не способен их переварить», в следующей же строке признается, что перечитал их все: «На протяжении десяти лучших лет моей жизни, проведенных мной во дворцах и замках, я не мог найти для себя более добродетельного занятия, чем чтение этого вздора, который доставлял мне такое удовольствие, что я просто бредил им».

Объяснение этого факта представляется весьма простым. Роман имеет два аспекта: один — литературный, другой — внелитературный. Он может и должен быть произведением искусства, но очень часто это просто развлекательное чтение, не имеющее художественной ценности. Древние говорили, что, как ни напиши историю, она все равно будет читаться с интересом. Точно так же и роман достигает лишь одной из своих целей, и притом отнюдь не самой возвышенной, когда он возбуждает и удовлетворяет всякое любопытство, даже наивное; когда он прибегает ко всякому вымыслу, хотя бы даже к убогому и вульгарному; когда он подогревает в нас интерес запутанностью интриги и чудесными происшествиями, хотя бы все это было шито белыми нитками. Каждый человек порой превращается в ребенка, и жаль того, кто утратил эту детскость. Перспектива идеального мира всегда заманчива, и так сильна ее притягательная сила, что род людской не может обойтись без романов и сказок, напечатанных или передаваемых изустно. За неимением хороших читаются плохие — в этом причина успеха рыцарских романов в XVI в.

Если не считать коротких новелл Боккаччо и его подражателей, то других литературных жанров, кроме рыцарских романов, тогда почти не существовало. Сентиментальных и пасторальных романов было немного, и они, отличаясь большей нарядностью языка и слога, уступали им в *занимательности*. Попытки создать исторический роман были также немногочисленны; впрочем, граница между ним и рыцарским романом была еще в то время очень неясной.

На протяжении всего XVI столетия появилось только два плутовских, или, вернее, нравоописательных романа, правда, превосходных, образцовых. Прimitивной «Селестиной» (которая, в сущности, представляет со-

бой не роман, а драму), зачитывались и восхищались даже серьезные люди; они прощали ей все за совершенство ее слога и за мужественное изображение жизни. Что же касается ее продолжений и подражаний ей, не столько талантливых, сколько непристойных, то они пришлись по вкусу далеко не всем, несмотря на невероятное падение нравов и на те вольности, которые тогда позволяли себе многие авторы. Хозяевами положения оставались, следовательно, Амадисы и Пальмерины⁵⁷. И так как не менее, а пожалуй, даже более острую потребность в оригинальных романах испытывала вся Европа, то они и завладели безраздельно этой областью художественной литературы больше чем на сто лет.

Культурный уровень тогдашних читателей был таков, что рыцарские романы в какой-то мере удовлетворяли вечные запросы человеческого духа, которые имеются и у наименее просвещенных людей, — вот почему этот жанр одержал такую головокружительную победу, вот почему впоследствии восторжествовали аналогичные жанры. Псевдоисторические романы Александра Дюма или нашего Фернандес и Гонсалеса⁵⁸, конечно, интереснее и увлекательнее всех этих «Флориселей», «Бельянисов» и «Эспландьянов»⁵⁹. Но ведь это те же самые рыцарские романы, только переделанные на современный лад, с тою же бесконечной цепью военных и любовных походов, цель которых — позабавить воображение читателя. Все находят их занимательными, но никто не придает им особой художественной ценности. А между тем, среди французов у Дюма-отца было, и, вероятно, есть и сейчас, куда больше читателей, чем у такого колосса, как Бальзак, и неизмеримо больше, чем у Мериме, стиль которого — верх совершенства. Роман как произведение искусства доступен немногим; роман как развлечение доступен всем, и развлечение это законное и гуманное, но низкосортное.

Рыцарские романы повествовали о войне и о любви, и этими темами, в которых всегда есть нечто заманчивое для влюбленных юношей и светских дам, они и подкупили своих читателей, не обращавших внимания на их ужасающую громоздкость, на длинноты, на тяжеловесность конструкции, на явное неправдоподобие эпизодов, на все их громадные недостатки, отпугивающие современного читателя. Но этот обман долго продолжаться не мог: как только первый пыл увлечения прошел, бессодержательность и убогая форма этой литературы уже не могли укрыться от взгляда людей здравомыслящих. Поколение эпохи Филиппа II, более суровое и взыскательное, чем современники императора, отличавшееся, быть может, излишней строгостью вкуса, возымело отвращение к этой пустой болтовне и начало оказывать предпочтение иным видам творчества. Наиболее талантливые писатели обратились к истории, аскетической философии и лирической поэзии, в которой преобладали тогда религиозные и иные высокие темы. Их переход в другие жанры лишь ускорил падение рыцарских романов, — те же были отданы на откуп невежественным и корыстолюбивым ремесленникам.

Однако у рыцарских романов всегда находились поклонники и апологеты, и притом из числа очень известных людей. Но, разумеется, они не брали под защиту готовые образцы, а говорили о том, какими могут и должны быть рыцарские романы, и с их теоретическими положениями нельзя не согласиться. Впрочем, их идеал мало чем отличается от плана эпической поэмы в прозе, который изложил Сервантес устами каноника⁶⁰, убедительно доказав, что и в этом жанре есть где развернуться подлинному таланту. Сервантесовский идеал был претворен в жизнь, когда поэтический дух рыцарства, никогда не угасавший в Европе, сочетался с исторической правдой, с тоской о прошлом и с реалистическим изображением уже исчезающих патриархальных нравов и породил исторический роман Вальтер Скотта — этот наиболее благородный и наиболее художественный вид рыцарского романа.

Но Вальтер Скотт и все современные романисты — это только эпигоны того истинного зачинателя романического жанра, который, помимо прочих неисчислимых заслуг перед мировой литературой, имеет еще ту, что он воскресил эпический элемент, погребенный в рыцарских романах под густым слоем чудовищных и бессмысленных преувеличений.

Мне уже приходилось указывать в другом месте, что творчество Сервантеса — 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, приобретя более высокий смысл, вошло в это новое искусство. Все же, 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 случаи из частной жизни на высоту эпоса, оказался первым и непревзойденным образцом современного реалистического романа.

Средства, которые употребил Сервантес для того, чтобы создать одно из величайших произведений мировой литературы, покоряют своей благородной простотой. Случайным поводом, исходной точкой для первоначального замысла мог быть ходячий анекдот. Страсть к рыцарским романам доводила иных до галлюцинаций, до прямого помешательства. Франциск Португальский в «Искусстве светского обхождения» рассказывает об одном своем знатном соотечественнике, который однажды застал в слезах свою супругу, детей и челядь; это его испугало, и, сильно встревоженный, он спросил, не умер ли кто-нибудь из его сыновей или родственников; заливаясь слезами, они ответили, что нет; тогда, окончательно сбитый с толку, он воскликнул: «Так чего же вы плачете?» И они ответили ему: «Сеньор! *Амадис скончался*». Мельчор Кано в своих «Принципах теоло-

гии»⁶¹ рассказывает об одном священнике, который принимал за чистую монету все похождения Амадиса и Дона Кларьяна, основываясь на том же, что и хозяин постоялого двора из «Дон Кихота»: могут ли лгать книги, напечатанные с разрешения властей и с дозволения самого короля? Севильянец Алонсо де Фуэнтес в «Основах философии природы» (1547)⁶² повествует о жизни одного *слабоумного*, предшественника ламанчского идадьго, который «не расставался с «Пальмерином Оливским», хотя знал его наизусть». В письме Гаспара Гарсерана де Пиноса, графа Гимеранского, датированном 1600 годом, говорится об одном саламанкском студенте, который «вместо того, чтобы заниматься науками, читал рыцарский роман; дойдя же до того места, где на одного из достославных рыцарей нападают крестьяне, он вскочил и, схватив линейку, стал носиться по комнате и размахивать ею; товарищи же его, услышав шум, поспешили узнать, что здесь происходит, и он им сказал: «Оставьте меня, господа, я читаю роман и хочу защитить рыцаря. Какое несчастье! Как дурно поступили с ним эти мужлань!»

Уже в этих бредовых явлениях можно узнать зародыш болезни Дон Кихота, хотя это были еще только галлюцинации, не вырывавшие человека из домашней обстановки, но к ним можно присоединить случай активного, буйного помешательства, который приводит в своей «Miscelanea» Луис Сапата⁶³ и который, по его словам, имел место в его время: следовательно, это могло быть до 1599 г., так как в этом году Луиса Сапаты не стало. Некий весьма почтенный, кроткий и рассудительный кавальеро вдруг, без всякой причины, пришел в ярость и выбежал из замка, напомнив своими безумными выходками неистового Роланда: «... сбросив на землю свои одежды и оставшись нагишом, он кинулся с ножом на осла, прикончил его и пошел вслед за хлебопашцами, нанося им удары палкой».

Все эти бытовые явления, а также литературный прототип в лице неистового Роланда, которому Дон Кихот решил во всем подражать, вдобавок наложив на себя ту же эпитимью, что и Амадис в Сьерре Морене, могли быть той искрой, из которой возгорелось это бессмертное пламя.

Развитие примитивного сюжета отчасти определялось задачей постоянного и прямого пародирования рыцарских романов, но по мере того, как Сервантес проникался таящимся в них несокрушимым духом поэзии, он все дальше отходил от своих прежних намерений и, наконец, воздвиг достойный этой поэзии храм. Герой романа, в первых главах представляющийся обыкновенным маляком, мало-помалу обнаруживает свои замечательные душевные качества, последовательно раскрывает свое богатейшее внутреннее содержание, утрачивает свой пародийный характер, расстается с бредовыми идеями, становится чище и благороднее, покоряет себе все окружающее и преображает его, торжествует над теми, кто, со зла или по недомыслию, потешался над ним, и достигает полноты художественного развития во второй части романа. Теперь он уже вызывает не сожаление, но преклонение; его драгоценные слова исполнены мудрости; на него смот-

ришь и с уважением, и с улыбкой, как на истинного героя и как на пародию на героизм; по удачному выражению английского поэта Вордсворта, разум Дон Кихота таится в укромном и прекрасном уголке его безумия. Его сознание — это идеальный мир, где в увеличенном виде отражаются наиболее яркие поэтические фантазии рыцарских романов, которые, столкнувшись с жестокой действительностью, освобождаются от всего, что было в них ложного и опасного, и под благотворным, очистительным действием смеха находят себе реальное объяснение на высшей ступени сервантесовского беззлобного юмора. Подобно тому как желание пародировать рыцарские романы послужило для Сервантеса поводом или мотивом для написания «Дон Кихота», но отнюдь не существенной и основной причиной, точно так же и главный герой романа, вначале задуманный как дружеский шарж на Амадиса Гальского, очень скоро выходит из этих тесных рамок.

В Дон Кихоте оживает Амадис, но Амадис, умерщвляющий в себе все условное и утверждающий все, что есть в нем вечного. Остается нерушимым идеал правды и добра, за который Амадис поднимает оружие, но исчезает его брэнная оболочка, от которой остаются одни клочья после жестокой схватки с действительностью, — действительностью, всегда несовершенной, всегда ограниченной, но менее несовершенной, менее ограниченной, менее грубой в эпоху Возрождения, чем в средние века.

Родившись в переходную эпоху, когда один мир рушился, а другой, находясь в хаотическом состоянии, уже заявлял о себе, Дон Кихот все время мечется от идеального к реальному, и вследствие этого здравый рассудок борется в нем с безумием. Но, конечно, его безумие есть лишь искаженное восприятие внешнего мира, страшный подбор и неправильное истолкование истинных событий. В глубине же его непомянутого сознания продолжают сиять неугасимым светом чистые, неподвижные, благотворные идеи, о которых говорил Платон.

Одна из немалых удач Сервантеса состоит в том, что он провел столь неопределенную границу между здравым рассудком и безумием и дал величайшие уроки мудрости устами ненормального человека. В этом отнюдь не скрывалось насмешки над человеческим разумом. Еще меньше входило в намерения Сервантеса глумиться над героическим началом, которое только потому так смешно выглядит в Дон Кихоте, что тот выбрал неподходящую, несоответствующую форму для осуществления своего идеала, хотя сам идеал — здрав, разумен и прекрасен. Не идеализм сбивает с толку Дон Кихота, а его анархический индивидуализм. Ложное представление о человеческой деятельности — вот что выводит его из равновесия и сводит с ума, вот что вынуждает его вступить в безрассудную борьбу с окружающим миром и делает бесплодной его добродетель и все его усилия. В конфликте между свободой и необходимостью Дон Кихот терпит крах в силу своей неспособности применяться к условиям, но это — чисто внешнее поражение, поскольку его благородные порывы продолжают

жить в нем и смогут осуществиться в ином, лучшем, мире, предвестием чего явилась его кончина, столь благоразумная и столь христианская.

Если это символ, — а мы не можем отрицать, что для нас это символ и что именно в этой символичности кроется для нас глубочайший общечеловеческий смысл «Дон Кихота», — то для Сервантеса его герой был не символом, а живым, полным духовной красоты человеком, любимым детищем его романтической и поэтической фантазии, которая любит Дону Кихотом и осыпает его лучшими дарами. Дон Кихот не был ни задуман, ни выполнен в плане холодной, натянутой аллегии, — Сервантес разглядел его своим гениальным внутренним зрением, а затем, увлеченный и зачарованный своим героем, последовал за ним и нечаянно пришел к символу, исчерпав богатейшие психологические возможности, заложенные в этом образе. Сервантес умел созерцать и любить красоту, все остальное досталось ему в придачу. Таким образом, веселый и занимательный сюжет, который вначале воспринимался как пародия не на жанр рыцарских романов в целом, а на его определенную форму, и который, повинувшись логической необходимости, превратился в сатиру на их исторически обусловленный идеал, далее развивался как цепь антитез, столь же прекрасных, сколь неожиданных, а весь роман представляет собой не только полное и адекватное изображение национальной жизни в момент ее подъема и неизбежного упадка, но и комическую эпопею всего человечества, неиссякаемый источник мудрости и смеха.

Сервантес поднялся над всеми пародистами рыцарского романа, потому что Сервантес любил его, а они — нет. Ариосто издевается над тканью, которую он сам же расшивает, он подходит к своим персонажам извне, он не сопереживает с ними, он держится от них на расстоянии и не намерен в угоду им поступаться своей иронией. Ирония же его субъективна: это чистый художественный прием, это одна из милых забав его веселой, чувственной фантазии. Это не стихийное порождение реальных противоречий, каким является вдумчивая, спокойная, объективная ирония Сервантеса.

Жребий бессмертия делит с Дону Кихотом его оруженосец — личность не менее сложная, несмотря на свою внешнюю, кажущуюся примитивность. Было бы наивно предполагать, что Сервантес сразу задумал его как некий новый символ для того, чтобы противопоставить реальное идеальному, прозаический здравый смысл романтическому экстазу. Он вынашивал образ Санчо так же долго, как и образ Дону Кихота. Возможно даже, что Санчо Панса не входил в первоначальный замысел романа, так как он появляется уже во время второго выезда Дону Кихота. Не подлежит сомнению, что вначале он тоже был задуман как пародия на рыцарские романы, в которых рядом с фигурой странствующего паладина неизменно стоит фигура оруженосца. Но в этих оруженосцах, например, в оруженосце Амадиса, Гандалине, нет ничего комического, ничего, что дало бы нам повод рассматривать их как антитезы. Есть только один, быть может, наиболее старинный, давно забытый, ставший библиографической редкостью рыцар-

ский роман, в котором появляется персонаж, напоминающий Санчо. Этой книги нет в библиотеке Дон Кихота, но я не могу допустить, чтобы Сервантес ее не знал. По всей вероятности, он читал ее в молодости и забыл название, которое буквально читается так: «История божьего рыцаря по имени Сифар, который за свои добродетельные поступки и доблестные дела стал королем Ментона».

В этом романе, написанном в самом начале XIV в., выведен весьма оригинальный тип, практическая философия которого, выраженная в многочисленных сентенциях, лишена налета книжности, — это философия поговорок и притч нашего народа. Рибальдо, персонаж, глубоко чуждый жанру рыцарских романов, знаменует вторжение реализма в этот фантастический жанр, который, казалось бы, должен был быть ему наиболее враждебен. Значение этого факта трудно переоценить, особенно если мы вспомним, что Рибальдо — единственный известный нам прообраз Санчо Пансы. Их сходство с наибольшей отчетливостью выступает в любви к поговоркам, которыми Рибальдо щедро пересыпает свою речь (их у него больше шестидесяти). Такого количества поговорок мы, пожалуй, не найдем ни в одном произведении XIV в. Нужно было появиться протопресвитеру Талаверскому и автору «Селестины», чтобы вновь забил этот могучий родник народной мудрости и красочности языка. Но Рибальдо предвосхищает Санчо не только в сочности и народности языка — у них есть и общие черты характера.

С момента своего появления в романе, когда он выходит из рыбацкой хижины, он ведет себя как типичный крестьянин, осмотрительный, хитрый, лукавый, пронырливый. Его положительность составляет контраст с фантазиями его господина, страствующего рыцаря. Он искренне предан ему, хотя считает его «незадачливым и неразумным», и в то же время сопутствует ему в его похождениях и спешит на помощь, когда тот находится в затруднительных обстоятельствах; так, например, это он подает ему мысль войти в Ментон бедно одетым и прикинуться сумасшедшим. Он, в свою очередь, тоже совершает подвиги, но менее доблестные. Однажды Сифару пришлось спасти его от петли, так как его приняли за вора, стащившего кошелек. На такое гнусное преступление Рибальдо, конечно, не пошел бы, но мелкие грешки за ним водились, и он их оправдывал с обезоруживающей наивностью. Возьмите, например, 62 главу (быть может, навеянную какой-нибудь восточной фацетией), в которой рассказывается о том, как он залез в чужой огород и нарвал целый мешок репы.

Выступая в этом и в некоторых других эпизодах как более близкий предшественник героев плутовского романа, чем честного оруженосца Дон Кихота, Рибальдо отличается и от него, и от них тем, что сочетает в себе воинскую доблесть с алчностью. Благодаря этому он быстро шагает по общественной лестнице, становится важной персоной, и во второй части его уже никто не называет «Рибальдо». «Он отличался отменною храбростию в сражениях и совершил многие славные подвиги, так что король

рассудил за благо посвятить его в рыцари, что он и сделал, и наградил его, и весьма удачно женил, и с тех пор все стали звать его «кавалеро-друг».

Громадное расстояние разделяет грубый эскиз, сделанный старинным прозаиком, и гениальный портрет оруженосца Дон Кихота, но что эти образы родственны — отрицать не приходится. Санчо, как и Рибальдо, облакает свою философию в форму пословиц, он так же корыстолюбив и жаден и в то же время служит верой и правдой своему господину. Как и Рибальдо, он поддается воспитанию и исправляется под влиянием своего господина, и если при своей физической силе он все же не становится странствующим рыцарем, то присущий ему здравый смысл, отточенный на оселке советов Дон Кихота, делает из него неподкупного и благоразумного правителя, осуществляющего на своем острове своеобразный утопический идеал государства.

Все вульгарное и низменное в его натуре — откровенно грубые замашки, пошлый утилитаризм — если и не исчезает совсем, то постепенно сходит на нет под действием того кроткого, мягкого, отнюдь не сурового учения, которое исповедует Дон Кихот; все же, что есть в его душе здорового, первобытного, с неодолимой силой прорывается наружу — то в форме наивных сентенций, то в неожиданных проявлениях его врожденной честности. Санчо — это не вульгарное и несовершенное выражение практической мудрости и не только комический хор, сопровождающий человеческую трагикомедию, это нечто большее и лучшее: это дух, искупленный и очищенный Дон Кихотом; это первая и наивысшая победа искусного идадьго; это статуя морали, которую он вылепил из неподатливого и грубого материала и которой он придал бессмертные черты. Дон Кихот перевоспитывает самого себя, перевоспитывает Санчо, и вся книга Сервантеса — это педагогика в действии, наиболее поразительная и оригинальная из всех педагогик, это — достижение идеала безумцем и простым крестьянином, это — безумие, которое наставляет и исправляет слишком земное благоразумие, это — здравый смысл, облагороженный соприкосновением со священным и трепетным жаром мечтаний. Даже на животных, на которых путешествуют Дон Кихот и Санчо, падают лучи бессмертия их хозяев. Земля, по которой ступали эти люди, навеки пребудет священной в поэтической географии мира, и теперь, когда на нее ополчились темные силы, мы храним память об этой книге как наше право на величие: она раздувает угасающее пламя нашего отечественного очага и вызывает к себе любовь и преклонение всего человечества.

КОММЕНТАРИИ

1. Руэда, Лопе де (1500?—1565?). Испанский драматург и актер, один из основоположников испанской национальной драмы.
2. Куэва, Хуан де ла (1543—1610?). Испанский драматург и поэт. В своем творчестве разрабатывал эпизоды из национальной истории.
3. Вируэс, Кривосталь де (1550—1609). Валенсиянский поэт и драматург-классицист.
4. Фигероа, Франсиско де (1536—1620). Испанский поэт.
5. Падилья, Педро де (?—1595). Испанский поэт.
6. Имеются в виду две вставные новеллы 1-й части «Дон Кихота»: «Повесть о безрассудно-любопытном» (гл. 33—35) и «Пленник» (гл. 39—41).
7. Лицензиат Видриера — герой одноименной новеллы Сервантеса.
8. 1-я часть «Дон Кихота» вышла в свет в 1605 г., 2-я — в 1615 г.; сборник «Назидательные новеллы» — в 1613 г.
9. Гл. 13 1-й части «Дон Кихота».
10. Гл. 20 2-й части «Дон Кихота».
11. Сан Педро, Дьего де (XV в.). Испанский романист и поэт.
12. Гл. 24, 27 и 28 1-й части «Дон Кихота».
13. Монтемайор, Хорхе де (1520?—1562). Испано-португальский поэт и романист.
14. Гл. 60 2-й части «Дон Кихота».
15. Вега, Гарсиласо де ла (1503—1536). Испанский поэт-гуманист.
16. Маль-Ара, Хуан де (1527—1571). Севильский писатель-гуманист.
17. Тамayo де Варгас, Томас (1588—1641). Испанский ученый.
18. Лопес де Ойос, Хуан (?—1583). Испанский ученый-гуманист, учитель Сервантеса.
19. Лев Иудей (настоящее имя Иуда Абарбанель; 1460?—1521?). Испано-еврейский философ-неоплатонист.
20. Грасьян, Дьего — испанский писатель и переводчик XVI в.
21. Имеется в виду одна из «Назидательных новелл» — «Беседа двух собак».
22. Демонакт (90 г. н. э.—?) — греческий философ-стоик.
23. Имеется в виду Лукриан.
24. Вальдес, Хуан де (1503?—1541). Испанский ученый-филолог, автор «Диалога о языке», выдающегося труда в области романской филологии. Согласно последним данным, «Диалог Меркурия и Харона» принадлежит перу его брата Альфонсо.
25. Вильялон, Кривосталь де (?—1580?). Испанский писатель-гуманист и ученый.
26. Имеется в виду бакалавр Фернандо де Рохас (XV в.), предполагаемый автор «Селестины, или Трагикомедии о Калисто и Мелибее».
27. Тимонеда, Хуан де. Валенсиянский писатель-гуманист и издатель XVI в.
28. Гл. 20 1-й части «Дон Кихота».
29. Альфонсо, Педро (1062—1140). Испанский теолог и медик.
30. «Граф Луканор» — сборник новелл, принадлежащий перу испанского инфанта дона Хуана Мануэля (1282—1349?).
31. Альфонс X Мудрый — с 1252 по 1282 г. король Кастилии и Леона. Под его руководством был издан исторический труд «Всеобщая хроника Испании».
32. Санчо IV — сын Альфонса Мудрого, король Кастилии и Леона с 1284 по 1295 г.
33. Речь идет о короле Фердинанде III Святом (1199—1252).
34. Протопресвитер Итский, Хуан Руис (XIV в.). Испанский писатель, автор «Книги благой любви», сатирической картины средневекового общества.
35. «Аминта» — пастораль Торквато Тассо, «Пастух Фидо» — пасторальная драма Джованни Гварини.
36. Торкемада, Антонио де (XVI в.). Испанский писатель-гуманист.
37. Нуñес де Рейносо, Алонсо — испанский новеллист и поэт XVI в.
38. Поррас де ла Камара, Франсиско (?—1616). Испанский историк; каноник севильского собора.
39. Гевара, Антонио де (1480?—1545). Испанский писатель и ученый-гуманист.

40. Перес де Олива, Фернан (1494—1533). Испанский писатель, автор книг на педагогические темы.
41. «Гусман из Альфараче» — плутовской роман Матео де Алемана (1547—1614?).
42. «Пасо» — одноактная пьеса.
43. Имеется в виду Лопе де Руэда.
44. Протопресвитер Талаверский, Альфонсо Мартинес (1398—1466?). Испанский писатель-сатирик.
45. Грасьян, Бальтасар (1601—1658). Испанский писатель.
46. «Сифар» — рыцарский роман неизвестного автора; впервые опубликован в 1512 г. «Тирант Белый» — каталонский рыцарский роман XIV в.
47. В 1367 г. на кастильский престол вступил граф Трастамарский, Энрике (Энрике Незаконнорожденный), побочный брат короля дона Педро Жестокого; таким образом, кастильский престол перешел к династии Трастамара.
48. Битва при Альшубароте, в которой португальские войска одержали победу над кастильскими, состоялась в 1375 г.
49. Дюгеклен, Бертран (1314—1380). Французский военачальник, сражавшийся за Энрике Трастамарского против дона Педро Жестокого.
50. «Черный принц» — сын английского короля Эдуарда III, оказывавший помощь дону Педро Жестокому в борьбе против Энрике Трастамарского.
51. Великий магистр ордена Ависского был провозглашен королем Португальским под именем Жоана I.
52. Леонский рыцарь Суэро де Киньонес (1409—1458) в течение месяца успешно отбивал атаки на Орбигский мост возле Леона (1434 г.).
53. Фоленго, Теофило (1492—1544). Итальянский поэт.
54. Тридентский собор состоялся в 1545—1563 гг.
55. Дуэль между сарагосскими дворянами доном Педро Торрельясом и доном Херонимо де Анса состоялась в Вальядолиде в 1522 г. в присутствии императора Карла V, который, видя стремление противников драться до конца, бросил между ними жезл. Этот инцидент, который, по преданию, послужил толчком для запрета дуэлей в Испании, лег в основу драмы Кальдерона «Последняя дуэль в Испании».
56. Менедес и Пелайо цитирует рассуждения каноника о рыцарских романах (гл. 47 1-й части «Дон Кихота»).
57. Циклы романов о Пальмерине Оливском (1511) и Пальмерине Английском (1547—1548) составляют продолжение романа «Амадис Гальский».
58. Фернандес и Гонсалес, Мануэль (1821—1888). Испанский писатель, автор исторических романов.
59. Речь идет о циклах рыцарских романов: «Дон Флорисель Никейский», «Дон Бельянис Греческий», «Подвиги Эспландьяна».
60. XLVIII гл. 1-й части «Дон Кихота».
61. Кано, Мельчор (1503—1560). Испанский церковный деятель.
62. Фуэнтес, Алонсо де (XVI в.). Испанский писатель и философ.
63. Сапата, Луис (1526—1595). Испанский поэт и ученый. Его произведение «Miscelánea» («Смесь») представляет собой сборник бытовых зарисовок.

Перевод с испанского Н. М. Любимова.

Комментарии Е. Н. Любимовой.

Поль Вайян-Кутюрье

СТРАНСТВУЮЩИЙ ДОН КИХОТ

Публикация

А. Д. Михайлова и Ф. С. Наркирьера

В начале 20-х годов Поль Вайян-Кутюрье обратился к образу героя Сервантеса, решив написать драму «Странствующий Дон Кихот». Концепция основных образов произведения связана со всем творчеством передового французского писателя. В представлении П. Вайяна-Кутюрье главный герой — это пророк, вечный борец против угнетения и несправедливости. Лишь ему дано увидеть окружающую действительность в ее истинном свете. Рядом с Дон Кихотом — Санчо Панса, олицетворяющий собой простой народ, обманутый и угнетенный.

Замысел П. Вайяна-Кутюрье не был осуществлен. Сохранились лишь план и отдельные наброски драмы. Рукопись хранится в Марксистской библиотеке в Париже.

Впервые краткий анализ замысла П. Вайяна-Кутюрье был сделан Ф. С. Наркирьером в его книге «Французская революционная литература» (М., «Наука», 1966, стр. 160). Здесь же (стр. 161) было воспроизведено факсимиле одной из страниц рукописи.

L'ERRANT DON QUICHOTTE. DRAME

I ACTE

«UN REPAS CHEZ MONSIEUR QUICHOTTE»

Une pièce froide d'hiver dans la montagne. Un feu de bois. Un grand fauteuil. . .

Quichotte s'entretient avec sa nièce. . . Évocation d'un autre temps.

Ma nièce.

Mon oncle.

Il sort pour aller se coucher. Elles rangent. Dispute entre la nièce et la gouvernante.

Ou bien créer de toutes pièces un personnage qui évoluerait à travers le monde moderne comme Sancho dans l'autre? [...] Un paysan du midi toujours prêt à peler un oignon.

L'idée de faire de D. Q. le drame de l'idéalisme est... mais en se libérant fortement de Cervantes en donnant Sancho pour le Peuple et D. Q. pour le prophète ou la bourgeoisie jacobine de lieu commun.

Les autres personnages pour la société.

La nièce pour l'amoureuse délaissée pour l'idée.

Détruire l'idée de la folie par la rencontre du fou.

L'ingratitude, la lâcheté de la foule et la mort, le sacrifice de celui qui se dévoue pour elle.

Forcer le public à rire de ce que l'auteur condamne avec lui.

DON QUICHOTTE

L'idéaliste. La bonté, la confiance.

Sancho. Le peuple berné. La foi. Sa lâcheté, son coeur, sa crédulité.

Don Quich. Foulé par les pourceaux.

Bafoué par les femmes... meurt à paine de retour chez lui — tué parce qu'on a tué sa raison de vivre.

La Société s'est moquée de lui et des générations entières continueront.

Épopée de la honte et du courage aux prises avec la médiocrité de la vie et la méchanceté des hommes.

Le besoin de s'élancer hors de son temps et de faire du bien.

PROLOGUE

Tu es (ici pour rire entends tu). Pour rire de ceux dont tu ris tous les jours. Pour rire de ceux qui se sacrifient pour toi et que tu oublies... Si tu ne ris pas c'est que tu auras compris...

Si tu ris c'est que tu auras compris encore.

Cervantes est trahi ici d'un bout à l'autre.

Aussi bien n'est ce pas de lui qu'il s'agit...

Il a vu Don Quichotte avec les yeux de son temps...

Tu dois le voir avec les yeux de tous les temps...

Tu peux rire tant que tu voudras.

Tu peux rire de Sancho Pança. Tu peux rire de Don Quichotte mais tu peux rire aussi de toi...

Femmes qui êtes ici riez...

Vous saurez que, tout ce qu'a vu le chevalier de la Manche était véritable et que ses yeux furent ceux des (poètes) et des lutteurs de tous les temps auxquels vous avez toujours préféré les garçons épiciers et les patrons coiffeurs.

- Un héros.
- Un imbécile.
- Un génie.
- Un sot.

LE GOUVERNEMENT DE SANCHE PANÇA

Juste mais conseillé par les pires adversaires. On le berne, on le maltraite, on l'affame, on l'oblige à l'abdication, on le bafoue. . . Il n'a pas pu se débarrasser de ses pires ennemis. Trop bon.

La pièce doit commencer avec Sancho, mêlé aux premières aventures. Inutile d'ailleurs d'en respecter l'ordre. Il faudra en créer d'autres.

Sortir d'Espagne et de son temps, courir le monde.

de notre temps peut être? à étudier.

On ne verra jamais Dulcinée dont il est parlé tout le temps.

Le cabaretier. C'est la canaillerie bourgeoise qui sacre le chevalier le lutteur.

Le retour et la mort.

Перевод:

СТРАНСТВУЮЩИЙ ДОН КИХОТ. ДРАМА

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

«ТРАПЕЗА У ГОСПОДИНА КИХОТА»

Холодная комната в горной местности, зимой. Горящие дрова. Большое кресло. . .

Кихот беседует со своей племянницей. . . Вспоминается иное время.

Моя племянница.

Мой дядя.

Он уходит на покой. Они прибирают. Спор между племянницей и домоуправительницей.

Д. К.?

Или создать персонажа, который бы проходил через современный мир, как Санчо — через другой мир? [...] Крестьянин с юга, всегда готовый очистить луковицу.

Мысль сделать из Д. К. драму идеализма является [нрзб.], но сильно отходя от Сервантеса и делая из Санчо Народ, а из Д. К. — пророка, или якобинскую буржуазию банальностей.

Остальные персонажи — это общество.

Племянница — это возлюбленная, покинутая во имя идеи.

Уничтожить идею безумия встречей с сумасшедшим.

Неблагодарность и подлость толпы, и смерть, самопожертвование того, кто жертвует собой ради нее.

Заставить публику смеяться над тем, что автор осуждает вместе с нею.

ДОН КИХОТ

Идеалист. Доброта, доверчивость.

Санчо. Обманутый народ. Вера. Его трусость, его сердечность, его легковерие.

Дон Ких. Растоптан свиньями.

Осмеянный женщинами... умирает, лишь только возвращается домой — убит, ибо убит смысл его жизни.

Общество посмеялось над ним, и целые поколения будут над ним смеяться.

Эпопея позора и смелости, столкнувшейся с посредственностью жизни и человеческой жестокостью.

Потребность вырваться из своего времени и творить добро.

ПРОЛОГ

Ты [здесь, чтобы смеяться] Чтобы смеяться над теми, над кем ты смеешься каждый день. Чтобы смеяться над теми, кто жертвует всем ради тебя и о которых ты забываешь... Если ты не смеешься, значит ты понял...

Если ты смеешься, значит ты понял еще больше.

Сервантес предан здесь от начала и до конца.

Но ведь как раз о нем идет речь...

Он увидел Дон Кихота глазами своего времени...

Ты должен увидеть его глазами всех времен...

Ты можешь смеяться, сколько тебе вздумается.

Ты можешь смеяться над Санчо Пансой. Ты можешь смеяться над Дон Кихотом, но ты можешь смеяться и над самим собой...

Ну ка, женщины, собравшиеся здесь, смейтесь...

Знайте, что все то, что видел рыцарь из Ламанчи, — это правда, и что его глаза — это глаза [поэтов] и борцов всех времен, которым вы всегда предпочитали приказчиков и парикмахеров.

АНТИПРОЛОГ

— Герой.

— Дурак.

— Гений.

— Глупец.

Справедлив, но в советчиках у него самые его зловерные противники. Его дурачат, бьют, морят голодом, понуждают его отказаться от должности, высмеивают его... Он не смог освободиться от своих злейших врагов. Слишком добрый.

Пьеса должна начинаться с Санчо, он впутывается в первые приключения. Совершенно не нужно строго соблюдать их последовательность. Надо создать новые приключения.

Выйти из пределов Испании и из его времени, обойти весь мир.

Быть может, о нашем времени? Продумать.

Дульсинея, о которой все время идет речь, показана не будет.

Кабатчик. Это олицетворение подлости буржуазии, которая посвящает борца в рыцари.

Возвращение и смерть.

Михаил Булгаков

НЕИЗДАННЫЕ СЦЕНЫ ИЗ ПЬЕСЫ «ДОН КИХОТ»

Публикация Е. С. Булгаковой

В июне 1937 г. актер и режиссер театра им. Евг. Вахтангова Василий Васильевич Куза обратился к Михаилу Афанасьевичу Булгакову с предложением инсценировать для театра либо «Нана», либо «Милого друга», либо «Евгению Гранде». Перечитав романы, Михаил Афанасьевич через неделю сказал художнику Вл. Вл. Дмитриеву, для передачи вахтанговцам, что ни один из этих романов инсценировать не будет, так как это все материал, не подходящий для советской сцены («Нана», «Милый друг»), а Бальзак скучен. Вскорости пришло письмо от Кузы с предложением делать «Дон Кихота». Михаил Афанасьевич согласился, назначив довольно долгий срок.

Летом 1938 г. я поехала в Лебедянь с тем, чтобы нанять там домик и приспособить его к требованиям Михаила Афанасьевича, т. е. выгнать всех мух, нанять лодку, найти старые журналы и поставить в погреб запас пива и нарзана. Михаил Афанасьевич остался в Москве и ежедневно диктовал моей сестре, Ольге Сергеевне Бокшанской, первый вариант «Мастера и Маргариты». На мои слова в письме, что править роман он сможет и в Лебедяни, он ответил 22 июня: «...Какая там авторская корректура в Лебедяни! Да и «Дон Кихот» навряд ли. О машинке я и подумать не могу!..»

26 июня Михаил Афанасьевич приехал в Лебедянь, ему очень все понравилось, и он прожил там без малого месяц. На третий же день он зажег свечи в подсвечниках и стал работать над «Дон Кихотом».

Вернувшись в Москву 23 июля, он написал: «...Жадно гляжу на испанский экземпляр «Дон Кихота». Теперь займусь им...» В письме от 24-го: «...Сплавив нудное дело с квартирными бумажонками, почувствовал себя великолепно и работаю над Кихотом легко. Все очень удобно. Наверху не громяют пока что, телефон молчит, разложены словари. Пью чай с чудесным вареньем, правлю Санчо, чтобы блестел. Потом пойду по самому Дон Кихоту, а затем по всем, чтобы играли как те стрекозы на берегу — помнишь?..»

Письмо от 25 июля было написано по-испански, а затем уж шел русский текст: «...Пишу тебе по-испански для того, во-первых, чтобы ты убедилась, насколько усердно я занимаюсь изучением царя испанских писателей, и, во-вторых, для проверки — не слишком ли ты позабыла в Лебедяни чудесный язык, на котором писал и говорил Михаил Сервантес. Помнишь случай с Людовиком XIV и придворным? Вот и я тебя спрашиваю: Sabe, Vd., el castellano? Воображаю, как хохотал бы Сер-

вантес, если бы прочел мое испанское послание к тебе! Ну, что же подлаешь. Признаюсь, что по-испански писать трудно; *Hasta la vista!*»

Пьеса была им решена в голове еще до Лебедяни — там он только вчерне записал ее. В Москве же он правил ее. Поэтому 26 июля он пишет: «... Пьесу никому не читал и не буду читать, пока мы ее с тобой не перепишем на машине...» То же и 27-го: «... Кихота никому не читал и не буду читать до переписки. Работа пока идет интересно... Духота неопишущая».

Письмо от 30 июля было опять на двух языках, т. е. первый лист был написан по-испански, а затем шел русский текст: «... Меня ты можешь пожалеть. Здесь крошечный ад. Не только не видно конца жару, но с каждым днем становится все хуже. Вечером в открытые окна влетают ночные бабочки, тонут в варенье. За ними какие-то зеленые мушки, которые дохнут на книгах... Работать стало трудно... Дмитриев очень зовет меня навестить его в Ленинграде. И сгорая я было стал склоняться к этому. Но сейчас вижу, что сочетание звезд совсем не для этой поездки. Прежде всего я чувствую себя отвратительно и подвиг этот выполнить не могу просто физически. Так что буду бить отбой и продолжать штурмовать Кихота».

2-го августа: «... Жара совершенно убивает. Тем не менее я работаю. План такой: как только сделаю все поправки (а это уже близко), перепишу всю пьесу начисто (чтобы можно было не диктовать для машинки) и развяжусь и с Кихотом и с Санчо!...» 5-го августа: «Поздно вечером... Поцелуй Сергея и спроси, как он находит роль Санчо — хорошей ли? Он смыслит в этих делах...» — Моему сыну Сергею шел в это лето 12-й год.

И, наконец, в последнем письме в Лебедяни от 9 августа: «... Ну, ничего, сегодня будет еще большой день, а завтра, верно, удастся вернуться к Кихоту. Начну его переписывать...»

Пьеса вышла несколько длинной, и Михаил Афанасьевич снял ряд законченных, вполне готовых сцен (они публикуются ниже).

На сцене Михаил Афанасьевич пьесу не увидел. Она вышла — в Ленинграде, в театре имени Пушкина, 13 марта 1941 г., в Вахтанговском театре 13 апреля 1941 г. А Михаил Афанасьевич умер 10 марта 1940 г.

Елена Булгакова

СЦЕНА ИЗ ВТОРОЙ КАРТИНЫ

Санчо. Ох... Вот тебе и остров!

Дон Кихот. Ускакал, презренный! А где другой?

Санчо. Оставьте меня, сударь, в покое!

Дон Кихот. Впрочем, сейчас не до этого. Вот она!..

Въезжает карета, в ней — дама.

Предестная сеньора! (*Раскланивается*).

Дама. Что вам угодно, сеньор?

Дон Кихот. Вы свободны, прекрасная сеньора, и можете располагать собой по своему усмотрению.

Дама. Простите, сеньор, я вас не понимаю!

Дон Кихот. Вы свободны, сеньора. Ваши похитители не причинят вам более зла. Чтобы избавить вас от труда справляться об имени вашего спасителя, разрешите мне представиться вам: я — Дон Кихот Ламанчский, странствующий рыцарь, и вечный раб несравненной Дульсинеи Тобосской.

Санчо. А я — оруженосец.

Дама. Ах, как интересно!

Дон Кихот. Единственно, чего я хотел бы в благодарность за ту услугу, которую я вам оказал, — это, чтобы вы вернулись в Тобозо, представились бы прекрасной моей повелительнице и лично рассказали бы ей, что я сделал для того, чтобы вернуть вам свободу.

Дама. Простите, я не понимаю...

Бискаец. Что такое здесь происходит?

Санчо. Поворачивайте карету.

Бискаец (*Дон Кихоту*). Убирайтесь к черту отсюда, или я вас прихлопну на месте!

Дон Кихот. Несчастный! Если бы ты был рыцарем, я бы тебя проучил за твою безумную дерзость.

Бискаец. Я не рыцарь? Ты лжешь! Бросай свой сук, вынимай меч и я тебя моментально отправлю к дьяволу.

Дама. О Боже, что вы делаете!

Санчо. Благодарю тебя, Господи, что этот молодчик оказался рыцарем, и мне делать нечего!

Дама. Да разнимите же их! Сеньор, что вы делаете?!

Слуга (*Бискайцу*). Сударь, сударь!

Бискаец. Прочь с дороги, или я вас разрублю пополам!

Дама. Успокойтесь! Я не допущу этого безумного боя!

Бискаец. Прочь! Или я убью и вас, госпожа!

Дама. О, ужас! Что он говорит!

Бискаец. Прочь!

Слуги бросаются врассыпную, прячутся за карету.

Подушку мне!

Дама выбрасывает из кареты подушку, Бискаец закрывается ею. Противники бросаются друг на друга. Дон Кихот получает удар.

Дон Кихот. О, Дульсинея! О, роза красоты! Помогите вашему рыцарю... Только для вас одной я бросился в эту чудовищную опасность! (*Наносит страшный удар Бискайцу и тот падает*).

Дама. Безумный! Что вы делаете? Ах, он убит!..

Санчо. Ну, царство ему небесное!

Дон Кихот (*Поверженному Бискайцу*). Сдавайся! Сдавайся! Или я отрублю тебе голову!..

Бискаец. Ох...

Дама. О, будьте милосердны, рыцарь! Оставьте ему жизнь, умоляю вас!

Слуги. Сударь! Сударь!

Дон Кихот. Хорошо! Я прощу его, прекрасная сеньора, но при одном условии: пусть он отправится в Тобозо, упадет к ногам принцессы Дульсинии и расскажет ей о моей победе.

Дама. Хорошо, хорошо! Я обещаю, что он так и сделает. Хорошо! Подымите его!

Слуги поднимают Бискайца, укладывают в карету. Карета уезжает.

Санчо. Поздравляю вас, ваша милость, с победой. Прошу вашу милость дать мне в управление тот остров, который мы завоевали в этом сражении.

Дон Кихот. Друг мой! Знай, что приключения вроде того, что было только что, не приводят к завоеванию островов. Это — обыкновенные приключения на большой дороге, в которых самое большее, чего можно добиться, это — что тебе оторвут ухо или свернут на сторону челюсть.

Санчо. Очень хорошо, что вы сообщили мне об этом, сударь. Кстати: я полагаю, что нам недурно было бы убраться отсюда и поскорее, так как вы привели этого молодца в такое состояние, что, чего доброго, не кинулась бы нас разыскивать святая Эрмандада, специально интересующаяся вопросом о разбое на больших дорогах.

Дон Кихот. Несчастный! Слыхал ли ты когда-нибудь, чтобы рыцаря привлекали к ответственности за убийство?

Санчо. Ну, если так. . .

СЦЕНА ИЗ СЕДЬМОЙ КАРТИНЫ

Санчо. Давайте же сюда ваши дела!

Мажордом. Слушаю, ваша светлость!

Вводят крестьянина и портного.

Санчо. Что скажете, друзья?

Портной. Вот, ваша светлость, какое дело: является ко мне этот добрый человек с куском сукна, а я, позвольте доложить вам, портной, и спрашивает — шапку из этого куска можно сшить? Хватит? Я говорю — можно, хватит. Тут он заподозрил меня в том, что я хочу стащить у него немножко сукна — по себе, верно, судит. . .

Крестьянин. Ну, ну, ну!

Мажордом. Тихо!

Портной. . . или думает, что все портные — воры, и спрашивает, а может быть и на две шапки хватит? Я говорю — хватит. Тут он затрясся от жадности, как будто наглотался ртути, и спрашивает — а три?

Я отвечаю — и на три хватит. Тут поехали дальше и доехали до пяти шапок. Я сшил их, сеньор, и он не только не хочет платить за работу, но требует обратно свое сукно!

Санчо. Так ли это?

Крестьянин. Точно так, ваша милость, но велите ему показать те пять шапок, что он сшил.

Портной. Извольте-с! (Надевает на каждый палец руки по крохотной шапке). Вот все пять шапок и, клянусь, я не присвоил ни клочка его сукна!

Крестьянин. Он издевается над добрыми людьми!

Санчо. Ну, дело ваше ясное: портной ничего не получает за свою работу, а заказчик теряет сукно. Отдать эти шапки в пользу детей заключенных в тюрьме. Прощай, жадный заказчик, и ты, не в меру веселый портной!

Мажордом (*Отбирает у портного шапки, и тот удаляется вместе с крестьянином*).

Санчо. Дальше!

IV

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

БИБЛИОГРАФИЯ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ И КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ 1958—1967

Публикуемая библиография является хронологическим продолжением работы А. Д. Умикян «Мигель де Сервантес Сааведра» (1959).

В библиографии собраны научно значимые работы, появившиеся за последнее десятилетие, приведены также статьи, опубликованные к 350-летию со дня смерти писателя. Материалы к разделу «Сервантес в искусстве» взяты по карточкам крупнейших московских библиотек.

Библиография составлена в библиотеке Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (Отделение ФБОН). Составитель В. П. Пироговская. Научный редактор канд. филол. наук А. Д. Михайлов.

ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕРВАНТЕСА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Собрание сочинений в 5-ти томах. Под ред. Ф. В. Кельина. Т. 1—5. М., «Правда», 1961. 5 т.

- Т. 1. Дон Кихот Ламанчский. Ч. I. Пер. Н. Любимова. Стихи в пер. М. Лозинского. 600 с. Примеч. В. Узина, с. 576—595.
- Т. 2. Дон Кихот Ламанчский. Ч. II. Пер. Н. Любимова. Стихи в пер. М. Лозинского. 624 с. Примеч. В. Узина, с. 601—618.
- Т. 3. Назидательные новеллы. Пер. Б. Кржевского. Стихи в пер. М. Лозинского. 472 с. Примеч.: Б. Кржевского, с. 459—470.
- Т. 4. Назидательные новеллы. Послание к Матео Вакесу. Галатея. Путешествие на Парнас. Драматические произведения. Пер. Б. Кржевского, М. Лозинского, О. Румера, Н. Любимова, В. Левика, Вл. Пяста, А. Н. Островского. 464 с. Примеч.: Б. Кржевского, В. Узина, Ф. Кельина, с. 440—462.
- Т. 5. Странствия Персилеса и Сихизмунды. Пер. Н. Любимова. Стихи в пер. Ю. Корнеева, 488 с. Примеч. Ф. В. Кельина, с. 469—481.

Дон Кихот

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha

Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Пер. Н. Любимова. Стихи в пер. М. Лозинского. Примеч. В. Узина. Ч. 1—2. М., Гослитиздат, 1959. 2 т.

Т. 1. 571 с. Примеч., с. 543—566.

Т. 2. 630 с. Примеч., с. 603—623.

Хитроумный идалго Дов Кихот Ламанчский. Пер. Н. Любимова, стихи в пер. М. Лозинского. Ред. и примеч. В. Узина. Свердловск, Кн. изд-во, 1962. 564 с. Примеч., с. 540—557.

Сокращенное издание. Печатается по изд. М.—Л., Детгиз, 1952.

Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Обработ. для детей. Примеч. Б. М. Энгельгардта. Л., Детгиз, 1962. 566 с. (Шк. 6-ка).

Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Пер. Н. Любимова. Стихи в пер. М. Лозинского. Примеч. В. Узина. Ч. 1—2. М., Гослитиздат, 1963. 2 т.

Ч. 1. 584 с. Примеч., с. 555—579.

Ч. 2. 660 с. Примеч., с. 631—653.

Инсценировки по роману «Дон Кихот»

Булгаков М. Дон Кихот. Пьеса по Сервантесу в 4-х действиях, 9-ти картинах. — В кн.: М. Булгаков. Пьесы, М., 1962, с. 361—462.

То же в кн.: М. Булгаков. Драммы и комедии. М., 1965, с. 475—577. Примеч. К. Рудницкого, с. 594—596.

Назидательные новеллы

Novelas ejemplares

Назидательные новеллы. Пер. и примеч. Б. А. Кржевского. М.—Л., Гослитиздат, 1959. 148 с.

Содерж.: Ринконете и Кортадильо. — Лиценциат Видриера. — Высокородная судомойка. Примеч., с. 141—147.

Назидательные новеллы. Пер. и коммент. Б. Кржевского. Стихи в пер. М. Лозинского. М., «Худож. лит.», 1966. 568 с.

Содерж. Пролог к читателю. — Посвящение. — Посвятительные стихи. — Цыганочка. — Великодушный поклонник. — Ринконете и Кортадильо. — Английская испанка. — Лиценциат Видриера. — Сила крови. — Ревнивый эстремадурец. — Высокородная судомойка. — Две девицы. — Сеньора Корнелия. — Обманная свадьба. — Новелла о беседе собак. — Подставная тетка. — Коммент., с. 547—566.

Цыганочка. — Английская испанка. — Лиценциат Видриера. Пер. Б. Кржевского. М.—Л., «Худож. лит.», 1966. 175 с.

Поэзия

К Прелестной. — «Кто не желал бы в тишине лугов ...» Сонеты. Пер. М. Гордон. — «Нева», 1966. № 4, с. 181. На рус. яз. публикуются впервые.

РАБОТЫ О ТВОРЧЕСТВЕ СЕРВАНТЕСА

1958

Державин К. Н. Сервантес. Жизнь и творчество. М., Гослитиздат, 1958. 744 с. Предисл. А. А. Смирнова и Э. И. Плавскина, с. 3—9.

Рец.: Степанов Г. Ценное исследование о Сервантесе. — «Звезда», 1959, № 1, с. 212—213.

Штейн А. Книга о Сервантесе. — «Вопросы лит-ры», 1959, № 4, с. 233—238.

Ясный В. — «Иностр. лит-ра», 1959, № 10, с. 265—266.

Нусинов И. М. Дон Кихот. — В кн.: И. М. Нусинов. История литературного героя. М., 1958, с. 156—200.

Оксман Ю. Г. Тургенев и Герцен в полемике о политической сущности образов Гамлета и Дон Кихота. — В кн.: «Научный ежегодник за 1955 год. Филол. факт. Отдел 3. Отд. отд.» Саратов, 1958, с. 25—28.

1959

Пуришев Б. И. Сервантес. — В кн.: Б. И. Пуришев. Хрестоматия по зарубежной литературе. Эпоха Возрождения. Т. I. М., 1959, с. 401—402.

[Предисловие к публикации отрывков из произведений Сервантеса.]

Смирнов А. А. Сервантес. — В кн.: М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. История зарубежной литературы. М., 1959, с. 415—434.

Степанов Г. Новеллы Сервантеса. — В кн.: М. де Сервантес. Назидательные новеллы. М.—Л., 1959, с. 3—8.

Шкловский В. Мистер Пыкник и роман Сервантеса. — В кн.: В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, с. 321—325.

Шкловский В. Рождение нового романа. — В кн.: В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, с. 201—258.

1960

Алексеев М. П. Сатирический театр Фильдинга. — В кн.: М. П. Алексеев. Из истории английской литературы. М.—Л., 1960, с. 135—218.

[О пьесе Фильдинга «Дон Кихот в Англии», с. 193—202.]

Кржевский Б. А. Сервантес. — «Дон Кихот» на фоне испанской литературы XVI—XVII столетий. — Сервантес и его новеллы. — В кн.: Б. А. Кржевский. Статьи о зарубежной литературе. М.—Л., 1960, с. 215—288.

Пинский Л. Сюжет «Дон Кихота» и новый европейский роман. — «Вопросы лит-ры», 1960, № 4, с. 168—181.

Померанцева Г. Послесловие. — В кн.: Б. Франк. Сервантес. М., 1960, с. 249—265.

Самарин Р. Встреча художников. — «Лит. газ.», 8 октября 1960 г.

[О художественных переводах произведений Рабле и Сервантеса Н. Любимовым.]

1961

Кельин Ф. В. Сервантес (1547—1616). — В кн.: М. де Сервантес Сааведра. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. I. М., 1961, с. 3—34.

Манн Т. Путешествие по морю с Дон Кихотом. — В кн.: Т. Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 10. М., 1961, с. 174—228.

Менендес Пидаль Р. К вопросу о творческой разработке «Дон Кихота». — Сервантес и рыцарский идеал. — В кн.: Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., 1961, с. 583—644.

Пинский Л. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения. — В кн.: Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961, с. 297—365.

Шкловский В. Мистер Пиквик и роман Сервантеса. — В кн.: В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, с. 342—346.

Шкловский В. Рождение нового романа. — В кн.: В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, с. 215—276.

1962

Берковский Н. Я. Новеллы Сервантеса. — В кн.: Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М.—Л., 1962, с. 107—130.

Державин К. Сервантес и «Дон Кихот». — В кн.: де Сервантес М. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Свердловск, 1962, с. 5—18.

Мигель Сервантес. 1547—1616. [Предисловие к подборке высказываний Сервантеса об искусстве (отрывки из романа «Дон Кихот»)]. — В кн.: «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли». Т. I. М., 1962, с. 643—644.

Шиллер Ф. П. Статья о «Дон Кихоте» Сервантеса. — В кн.: Ф. П. Шиллер. Генрих Гейне. М., 1962, с. 298—302.

Энгельгардт Б. М. Сервантес и его роман. — В кн.: М. де Сервантес. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Л., 1962, с. 540—550.

1963

Алпатов М. В. «Назидательные новеллы». Сервантесса. — В кн.: М. В. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 265—274.

Каган А. В. Мигель де Сервантес Сааведра. — В кн.: «Зарубежная литература. Учебник для библистеч. техникумов». М., 1963, с. 100—105.

Кожин В. Первый этап истории жанра. Плутовские романы и «Дон Кихот» Сервантеса. — В кн.: В. Кожин. Происхождение романа. М., 1963, с. 136—188.

Мериме П. Жизнь и творчество Сервантеса. — В кн.: П. Мериме. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 5. М., 1963, с. 290—353.

Узин В. С. Общественная проблематика драматургии Сервантеса и Лопе де Веги. М., «Выш. школа», 1963. 95 с. Библиогр. с. 91—94.

1964

Алексеев М. П. Из истории испано-русских литературных отношений XVI—начала XIX веков. — В кн.: М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964, с. 5—170.

[О переводах и изданиях «Дон Кихота» в России, с. 62—78.]

Луначарский А. В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. Пятая лекция. ... Сервантес. — В кн.: А. В. Луначарский. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 4. М., 1964, с. 114—141.

Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот. (Речь, произнесенная 10 января 1860 года на публичном чтении в пользу Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым.) — В кн.: И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. Сочинения. Т. 8. М.—Л., 1964, с. 169—192.

1965

Винникова И. Статья «Гамлет и Дон Кихот» и демократический герой в романе «Накануне». — В кн.: И. Винникова. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов, 1965, с. 6—30.

Левин Ю. Д. Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот». К вопросу о полемике Добролюбова и Тургенева. — «Уч. зап.» (Горьковский ун-т), 1965, вып. 71. Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы, с. 122—163.

Луначарский А. В. Послесловие. [К роману Сервантеса «Дон Кихот»]. — В кн.: А. В. Луначарский. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 5. М., 1965, с. 456—464.

Снеткова Н. П. «Дон Кихот» Сервантеса. М.—Л., «Худож. лит.», 1965. 160 с. Рец.: Кузьминская И. — «Звезда», 1966, № 8, с. 222.

Кораллов М. — «Новый мир», 1966, № 5, с. 284.

Уханов И. П. Мигель Сервантес (1547—1616). — В кн.: И. П. Уханов. Образы художественной литературы в трудах В. И. Ленина. М., 1965, с. 264—266.

1966

Балашов Н. И. Сервантес и современная наука на Западе. — «Изв. АН СССР». Серия лит-ры и яз. 1966, т. 25, вып. 6, с. 469—480.

Берковский Н. Новеллы Сервантеса. — В кн.: М. де Сервантес. Наиздаваемые новеллы. М., 1966, с. 5—25.

Елистратова А. Литературные истоки английского просветительского романа. — В кн.: А. Елистратова. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966, с. 21—99.

[Глава 6 посвящена «Дон Кихоту» Сервантеса (с. 84—99).]

Степанов Г. О новеллах Сервантеса. — В кн.: М. де Сервантес. Цыганочка. Английская испанка. Лиценциат Видриера. М.—Л., 1966, с. 5—13.

Тургенев И. С. «Гамлет и Дон Кихот». План-проспект и наброски текста. Публ. и вступ. статья Ю. Д. Левина. — В кн.: «Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева». Т. 2. М.—Л., 1966, с. 71—82.

Шкловский В. Мистер Пиквик и роман Сервантеса. — В кн.: В. Шкловский. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т. 1. М., 1966, с. 258—262.

Шкловский В. Рождение нового романа. — В кн.: В. Шкловский. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т. 1. М., 1966, с. 157—202.

К 350-летию со дня смерти Сервантеса

Айхенвальд Ю. Дон Кихот и его создатель. — «Семья и школа», 1966, № 4, с. 45, 48.

Артамонов С. Дон Кихот и докихотство. — «Лит. газ.», 23 апреля 1966 г. Артамонов С. Сервантес. — «В мире книг», 1966, № 2, с. 32—34.

Ахуба Д. Величайший писатель эпохи Возрождения. — «Сов. Абхазия», Сухуми, 24 апреля 1966 г.

Буачидзе Г. Пути Дон Кихота. — «Вечерний Тбилиси», 27 апреля 1966 г.

Бэла С. Дон Кихот в России. — «Неделя», 2—8 октября 1966 г., № 41, с. 8—9.

«Вступаюсь за униженных...» — «Юность», 1966, № 10, с. 3.

Гречишко С. Сервантес. — «Ферганская правда», 23 апреля 1966 г.

Гулиев Гасан. Живущий в веках. — «Лит. Азербайджан», Баку, 1966, № 8, с. 115—117.

Давыдова И. Гуманист, борец, мыслитель. — «Строит. газ.», 24 апреля 1966 г.

Дейч А. Сервантес и его бессмертная книга. — «Труд», 20 апреля 1966 г.

Еремина С. И только вперед. — «Комсомолец», Ереван, 24 апреля 1966 г.

Злотникова И. Имя, пережившее века. — «Сов. торговля», 26 апреля 1966 г.

Калапова Е. Великий писатель и гуманист. — «Магаданская правда», 23 апреля 1966 г.

Караваев Я. Времени неподвластен. — «Книжная торговля», 1966, № 4, с. 54—55.

Любимов Н. Гуманизм Сервантеса. — «В защиту мира», 1966, № 4, с. 36—38.

Любимов Н. Мир светлых идей. — «Сов. женщина», 1966, № 4, с. 24—39.

Маджарян Г. Гений испанской литературы. — «Коммунист», Ереван, 26 апреля 1966 г.

Мигель Сервантес. — «Курьер ЮНЕСКО», 1966, март, с. 31.

Михайлов А. Научная сессия, посвященная Сервантесу (Москва, 4, 5 и 19 мая). — «Изв. АН СССР». Серия лит-ры и яз., 1966, т. 25, вып. 6, с. 555—556.

Михайлов А. Сервантес. — «Сов. шахтер», 1966, № 4, с. 29. (В подборке: «Титаны эпохи Возрождения»).

Михальчи Д. Е. Родоначальник современного романа. — «Лит-ра в школе», 1966, № 2, с. 90—92.

Орагвелидзе Г. Одержимые мечтой. — «Звезда Востока», Ташкент, 1966, № 10, с. 154—157.

Пинский Л. Мигель Сервантес. — «Сов. Союз», 1966, № 4, с. 53.

Плавский З. Один из титанов. — «Культура и жизнь», 1966, № 4, с. 42—45.

Плавский З. Рыцарь добра и справедливости. — «Вечерн. Ленинград», 23 апреля 1966 г.

Полевой Б. Факел гения. — «Лит. Россия», 7 октября 1966 г., с. 4.

Попова И. Встреча с Сервантесом. — «Сов. Молдавия», Кишинев, 23 апреля 1966 г.

[О научной конференции Академии наук Молдав. ССР, посвященной 350-летию со дня смерти М. Сервантеса.]

Проценко Н. Титан мысли. — «Гродненская правда», 23 апреля 1966 г.

Рио Бернардо Дел. Творец бессмертного «Дон Кихота». — «Гудок», 23 апреля 1966 г.

Рогов Н. Шагнувшие в будущее (Шекспир, Сервантес). — «Молодой ленинец», Ставрополь, 23 апреля 1966 г.

Родина Л. Мигель Сервантес. — «Волжская коммуна», Куйбышев, 26 апреля 1966 г.

Светланин А. Создатель «Дон Кихота». — «Комсомолец», Ростов н/Д, 24 апреля 1966 г.

Северикова Н. М. Зеркало эпохи. (Мигель де Сервантес Сааведра, 1547—1616). — «Сред. спец. образование», 1966, № 11, с. 49—51.

Сервантес беседует со смертью. — «Иностр. лит-ра», 1966, № 9, с. 276.

[О статье Альфонсо Пасо «Мигель и смерть», опубликованной в журнале «Эстафета литерария», в связи с юбилеем Сервантеса.]

Симорра Э. Сервантес и Дон Кихот. — «Новое время», 1966, № 17, с. 29.

Усырев В. Великий испанец. — «Красное знамя», Сыктывкар, 23 апреля 1966 г.

Фишер Н. Великий гуманист. — «Сов. Каракалпакия», Нукус, 23 апреля 1966 г.

Холшевникова Е. Жил на свете рыцарь ... — «Ленингр. правда», 23 апреля 1966 г.

Штейн А. Размышления о Дон Кихоте. — «Лит. Россия», 15 апреля 1966 г., № 16, с. 20.

Штейн А. Создатель «Дон Кихота». — «Сов. Россия», 23 апреля 1966 г.

1967

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х томах. Т. 1. М., «Искусство», 1967. 584 с. Подборка: «Сервантес», с. 342—343.

Столярова И. В. «Гамлет и Дон Кихот». Об отклике Н. С. Лескова на речь Тургенева. — В кн.: «Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева». Т. 3. Л., 1967, с. 120—123.

СЕРВАНТЕС В ИСКУССТВЕ

Сервантес в художественной литературе

Антокольский П. Дон Кихот. Стихотворение. — В кн.: П. Антокольский. Избранное. В 2-х томах. Т. 2. М., 1966, с. 368—369.

То же в кн.: П. Антокольский. Избранные произведения. В 2-х томах. Т. 1. М., 1961, с. 420—421.

Бехер И. Р. Сервантес. Стихотворение. — В кн.: И. Р. Бехер. Избранные сочинения. М., 1961, с. 245.

Выгодская Э. И. Необыкновенные приключения испанского солдата Сервантеса, автора «Дон Кихота». Л., Детгиз, 1962. 128 с.

[Впервые в 1931 г. под загл. «Алжирский пленник».]

Друнина Ю. Кто говорит, что умер Дон Кихот? Стихотворение. — «Лит. газ.», 21 августа 1962 г.

Маршак С. Дон Кихот. — В кн.: С. Маршак. Избранная лирика. М., 1964, с. 38—39.

То же в изд. 1962 г.

То же в кн.: С. Маршак. Сочинения в 4-х томах. Т. 2. М., 1958, с. 96—97.

Потье Э. Дон Кихот. Пер. В. Дмитриева. — В кн.: Э. Потье. Сатирические стихи. М., 1960, с. 19—21.

Тихонов Н. Нумансия. — В кн.: Н. Тихонов. Избранные произведения, т. 1. М., 1967, с. 447—464.

То же в кн.: Н. Тихонов. Собрание сочинений. В 6-ти томах. Т. 1. М., 1958, с. 382—396.

[Интермедии к пьесе Сервантеса «Нумансия».]

Франк Б. Сервантес. Пер. с нем. А. Кочеткова. Изд. 4-е. М., «Молодая гвардия», 1960. 271 с. (Жизнь замечательных людей. Вып. 24).

[1-е издание на русском языке, в том же переводе вышло в 1936 г.]

Сервантес в изобразительном искусстве

Араужо Октавио Ф. де. «Новый Дон Кихот». Пер. с португальского К. П. Гурьяновой. — В кн.: «Искусство книги». Вып. 3. 1958—1960. М., 1962, с. 323—329.

[О художнике Карло Алонсо, иллюстраторе издания «Дон Кихота», вышедшего в 1958 г. в Буэнос-Айресе.]

Кисина М. Памяти Сервантеса. — «Творчество», 1966, № 11, с. 25.

[К истории почтовых марок, посвященных Сервантесу и его произведениям.]

Минаев Е. Дон Кихот на экслибрисе. — «Лит. Россия», 27 мая 1966 г., с. 24.

Назаренко В. Как не повезло Дон Кихоту. — «Москва», 1964, № 7, с. 219—220.

[Образ Дон Кихота в изобразительном искусстве.]

Писателям двух эпох посвящается. — «Лит. Россия», 27 января 1967 г., с. 24.

[О почтовой марке, посвященной Сервантесу к 350-летию юбилею.]

Соколова Н. [Иллюстрации к «Дон Кихоту»]. — В кн.: Н. Соколова. Кукрыниксы. М., 1962, с. 349—363.

Интерпретация образа Дон Кихота в театре

- Бутнару И. Дон Кихот на арене. — «Сов. эстрада и цирк», 1964, № 3, с. 13.
[О постановке циркового спектакля по сценарию Тити Акс и Дем. Саву. (Румыния).]
Демьянович А. «Дон Кихот». Новый спектакль в Белорусском государственном театре оперы и балета. — «Сов. Белоруссия», Минск, 27 марта 1962 г.
Долинский М., Черток С. Шаляпин на экране. — «Сов. экран», 1963, № 6, с. 16—17.
[Работа Шаляпина над ролью Дон Кихота.]
Зубков Ю. На трехколесном велосипеде с кастрюлей на голове. — В кн.: Ю. Зубков. Творчество Н. К. Черкасова. М., 1964, с. 31—44.
Зубков Ю. Сумасшедший, оказывающийся мудрецом. — В кн.: Ю. Зубков. Творчество Н. К. Черкасова. М., 1964, с. 251—259.
«Снимите шляпу перед этим Дон Кихотом!» По страницам иностранной печати. — «Искусство кино», 1959, № 11, с. 150.
[О фильме «Дон Кихот», поставленном Г. Козинцевым по сценарию Е. Шварца.]
Скрябин В. «Мы сами творим это чудо». — «Нева», 1966, № 12, с. 201—202.
[О постановке пьесы М. Булгакова «Дон Кихот» в Ленинградском ТЮЗе.]
Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот. История одной роли. Л., «Сов. писатель», 1958. 156 с.
Черкасов Н. Четыре Дон Кихота. — В кн.: Н. Черкасов. В театре и в кино. М., 1961, с. 50—75.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Умкян А. Д. Мигель де Сервантес Сааведра. Библиогр. русских переводов и критической литературы на рус. яз. 1763—1957. (Вступ. статья З. И. Плавскина, с. 9—37). М., Изд-во Всес. книжн. палаты, 1959. 130 с. (ВГБИЛ).
Сервантес М. — В кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». Библиография (1945—1960). Ч. III. М., 1962, с. 737.
Сервантес М. — В кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира». Библиография. (1961—1965). Ч. II. М., 1967, с. 341.

С. И. Козлова

К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

Подбор иллюстраций к настоящему изданию не преследует цели дать широкое представление о графическом и живописном претворении образов Сервантеса. В сборник вошли некоторые иллюстрации к «Дон Кихоту» и «Назидательным новеллам», самостоятельные графические и живописные произведения на тему «Дон Кихота», выполненные художниками разных стран и эпох. Мы стремились преимущественно показать менее знакомые работы и потому не включили известные иллюстрации французских мастеров XIX в.: Г. Доре, Т. Жоанно, С. Нантейля и Ж. Гранвиля, а также иллюстрации советских художников Кукрыниксов.

Иллюстрации

Стр. 11.

Первые издания романа Сервантеса «Дон Кихот» не имели иллюстраций. На титульном листе некоторых из них (1-я часть романа, вышедшая в свет в Валенсии в 1605 г., и роман в 2-х частях, опубликованный в Барселоне в 1617 г.) была изображена фигурка вооруженного рыцаря на коне — декоративный элемент, встречающийся в оформлении других романов того времени. Титульный лист первого португальского издания 1-й части «Дон Кихота» (Лисабон, 1605), будучи похожим на этот тип изображений, в то же время является попыткой первого графического воплощения образов Дон Кихота и Санчо Пансы.

Стр. 89.

В Англии графический образ Дон Кихота и Санчо Пансы появляется в 1618 г. — титульный лист издания романа 1618 г. Гравюра была повторена во французских изданиях, вышедших в Париже в 1618 и в 1622 гг.

Стр. 15.

Первый перевод 1-й части «Дон Кихота» в Германии — одно из ранних иллюстрированных изданий романа Сервантеса. Книга напечатана во Франкфурте-на-Майне в 1648 г. В ней 5 гравюр на меди: фронтиспис, где представлены главные герои романа, и 4 листа в конце книги, изображающие сцены из произведения.

Стр. 121.

Известный английский живописец и гравер XVIII в. Уильям Хогарт (1697—1794) опирается в своих работах на сложившуюся к тому времени традицию иллюстрирования романа. Две гравюры на меди были выполнены им около 1730-х годов и вошли в издание романа на испанском языке (1738) вместе с иллюстрациями других

Иллюстрации

английских мастеров. В 1742 г. Хогарт снова обращается к иллюстрированию «Дон Кихота». Иллюстрация к XVI главе 1-й части была помещена в издании романа на английском языке (1742).

Лит.: F. Antal. Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst. Dresden, 1966, S. 173—176, Abb. 99.

Стр. 145.

Рисунок испанского художника Франсиско Гойи (1746—1828) «Дон Кихот» создан, предположительно, в 90-е годы XVIII в. Рисунок близок 43-му листу серии офортов «Капричос» «Сон разума рождает чудовищ» (по первоначальному замыслу — фронтиспис серии). Основываясь на этом, возникновение рисунка относят к началу работы над «Капричос» — 1793 г.

Лит.: V. Carderera. Les dessins de Goya. — Gazette des Beaux-Arts, 1860, VII, p. 222—227; И. Левиная. Гойя. М.—Л., 1958, стр. 141, 143.

Стр. 153

и супербложка.

Франция XIX в. имеет обширную иконографию романа. В 1821 г. в Париже был издан роман Сервантеса с иллюстрациями О. Верне и Э. Ламье. В 1824 г. написана картина Э. Делакруа «Дон Кихот». Т. Жоанно иллюстрировал парижское издание романа 1836—1837 гг. С. Нантейль выполнил рисунки к «Дон Кихоту», опубликованному в 1844 г. в Париже. В 1848 г. в Туре вышел роман с иллюстрациями Ж. Гранвиля. В 1863 г. в Париже появилось роскошное двухтомное издание романа с иллюстрациями Г. Доре. Тема Дон Кихота занимает значительное место в творчестве Оноре Домье (1808—1879). Ей посвящены живописные произведения, рисунки и литографии, созданные в основном в 1867—1868 гг. (датировка Адемара).

Лит.: E. Klossowski. H. Daumier. München, 1923, S. 41—48; список картин и рисунков — S. 89—91; иллюстрации — Т. 39—48. A. Alexandre. H. Daumier. L'homme et l'oeuvre. Paris, 1928, p. 55—56. E. Bouvy. Daumier. L'oeuvre gravé. Paris, 1933, т. II, pl. 972, 986. J. Adhémar. Honoré Daumier. Paris, 1954, p. 63—70; иллюстрации — p. 65, 75, pl. 163—171. «Daumier. Dessins et aquarelles». Introduction de J. Adhémar avec une préface de C. Roger-Marx. Paris, [s. a.], p. 15, 27; иллюстрации — pl. 55, 56.

Стр. 157.

Картина Камиля Коро (1796—1875) выполнена им в 1868 г. во время пребывания в Овере у художника Добиньи. В мастерской Добиньи на холсте, вставленном в стену, он написал лес Фонтенбло, в глубине которого мелькают фигуры Дон Кихота и Санчо. Это было парное изображение к картине Домье на противоположной стене мастерской. После смерти Добиньи в 1878 г. картина Коро была продана Музею в Цинциннати.

Лит.: E. Moreau-Nélaton. Corot raconté par lui-même. Paris, 1924, т. 2, p. 33—34.

Стр. 163.

Один из крупнейших французских иллюстраторов «Дон Кихота» в XX в. — Герман Поль (1864—1940). Роман с его гравюрами на дереве издан в Мاستрихте в период с 1929 по 1931 г. Четырехтомное издание вышло небольшим тиражом — 375 экз.; оно напечатано на японской и голландской бумаге. Каждую главу сопровождают иллюстрация и концовка. За иллюстрации к роману Герман Поль в 1929 г., после выхода в свет 1-го тома, получил приз Французской Академии.

Иллюстрации

Стр. 167.

Литография «Дон Кихот» — это самостоятельный графический лист Пабло Пикассо (р. 1881 г.), датированный 1955 годом. Еще две литографии «Дон Кихот и Санчо Панса», очень близкие друг другу, художник выполнил в 1952 г.

Лит.: «Picasso lithographie». Monte-Carlo, 1949—1956, vol. III. № 207, 208.

Стр. 185.

Сальвадор Дали иллюстрировал 1-ю часть «Дон Кихота», опубликованную аргентинским издательством «Emecé Editores». На иллюстрирование 2-й части романа был объявлен конкурс, победителем которого стал молодой аргентинский художник Карло Алонсо: он получил право иллюстрировать книгу и «Премии Дон Кихота» (1958). Алонсо создал серию, состоящую из 20 литографий (10 из них в цвете) и 45 рисунков пером.

Лит.: Октавио Ф. де Арауджо. Новый «Дон Кихот». — «Искусство книги». 1958—1960. Вып. 3. М., 1962, стр. 322—329.

Следующие три иллюстрации представляют собой интерпретацию произведений Сервантеса русскими и советскими художниками.

Иллюстрации

Стр. 189.

Акварель «Дон Кихота и Санчо Панса» написана В. А. Серовым (1865—1911) в его молодые годы — 1885 г. Руке мастера принадлежит также акварель и рисунок «Дон Кихот» (см. Каталог посмертной выставки произведений В. А. Серова. М., 1914).

Стр. 201.

Советский живописец и график Л. А. Бруни (1894—1943) выполнил перовые рисунки для сокращенного перевода романа Сервантеса в московском издательстве «Красная новь» в 1924 г. В настоящее время издание стало библиографической редкостью.

Лит.: Е. Тагер. Книжная графика Бруни. — «Искусство книги». 1958—1960. Вып. 3. М., 1962, стр. 254—261.

Стр. 217.

Г. Д. Епифанов (р. 1901) создал восемь цветных гравюр на дереве для иллюстрирования «Назидательных новелл» Сервантеса. «Новеллы» вышли в двухтомном издании «Academia» в 1934 г. В 1935 г. «Academia» снова напечатала книгу с иллюстрациями мастера. В 1955 г. Издательство художественной литературы выпустило «Назидательные новеллы» с буквицами Епифанова.

Стр. 225.

В 1961 г. «Назидательные новеллы» были опубликованы в Лейпциге (издательство «Insel Verlag»). Ксилографии к изданию принадлежат известному немецкому иллюстратору Вернеру Клемке (р. 1917). Он выполнил портрет Сервантеса и гравюры к каждой новелле.

Нижеприведенная литература позволяет широко ознакомиться с воплощением произведений Сервантеса в изобразительном искусстве.

J. Givanel Mas. Historia grafica de Cervantes y del Quijote. Madrid, 1946.

Книга испанского исследователя Дживанеля Маса дает самое полное представление об образах Сервантеса в графике и живописи. В работе прослеживается иконография Сервантеса, анализируются иллюстрации и самостоятельные работы на тему «Дон Кихота» (с XVII по XX в.). Отдельная глава рассказывает о претворении образов

Дон Кихота и Санчо Пансы в театре и кино, их использовании в прикладном искусстве, народных картинках, афишах, экслибрисах, марках, почтовых открытках, медалях и т. д.

H. S. Ashby. An iconography of Don Quixote. 1605—1895. London, 1895.

Работа содержит каталог изданий романа «Дон Кихот», картин, скульптур, ковров с изображениями сцен романа, портретов Сервантеса (с 1605 по 1895 г.).

J. Seznec. Don Quichotte and his french illustrators. — «Gazette des Beaux-Arts», 1948, september, p. 173—192.

Жан Сезнек посвящает свою статью французским иллюстраторам «Дон Кихота». Он стремится связать графическую и живописную интерпретацию романа с его литературной судьбой во Франции.

П. Корнилов. Заметки о Сервантесе в русском изобразительном искусстве. — «Сервантес. Статьи и материалы». М., 1948, стр. 187—200.

Автор дает краткий обзор произведений русских и советских художников (до 1947 г.), посвященных «Дон Кихоту» и «Назидательным новеллам».

В. Макаров. Западноевропейские тканые ковры с сюжетами из «Дон Кихота» в русских собраниях. — «Сервантес. Статьи и материалы». М., 1948, стр. 173—181.

В статье рассказывается о тканых коврах XVII—XVIII вв. В примечаниях к статье приведена литература, широко освещающая вопрос.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авельянеда (Fernandez de Avellaneda A.)
 10, 14, 17, 18, 37, 38, 41, 42, 49, 50,
 103, 106
 Аддисон Дж. (Addison J.) 120, 122, 125,
 138
 Азадовский М. К. 182
 Аларкон 162
 Алексеев М. П. 12, 39, 120, 146, 155,
 159, 196, 214
 Ллеман М. де 251, 267
 Алонсо А. (Alonso A.) 18, 54
 Алонсо К. (Alonso C.) 185
 Алпатов М. В. 98
 Альба Ф. А. де Толедо 32
 Альберти Р. (Alberti R.) 233
 Альфон Х Мудрый 24, 245, 266
 Альфонсо П. 244, 266
 Ампер Ж.-Ж. 154
 Ангулемский герцог 152
 Аникст А. А. 35
 Анненков П. В. 183
 Анса Х. де 257, 267
 Антокольский П. Г. 237
 Арго (Гольденберг А. М.) 233
 Ариосто Л. 241, 256, 263
 Аристотель 144
 Аристофан 129, 130, 184
 Арко и Гарай Рдель (Arco y Garay R.
 del) 7
 Асцев Н. Н. 235
 Асорин (Azorin, псевд.; наст. Мартинес
 Руис X. Martinez Ruiz J.) 63—65, 67, 68
 Астафьева Н. 235
 Ахилл Татий 242, 249
 Ахматова А. А. 236
 Багрицкий Э. Г. 236
 Байрон Дж. Г. 184
 Балашов Н. И. 31, 32, 39, 196
 Бальзак О. де 184, 259, 273
 Банделло М. (Bandello M.) 241
 Батайон М. (Bataillon M.) 7, 10, 13, 18,
 20—22, 31
 Батлер С. (Butler S.) 118, 119
 Батюшков К. Н. 230
 Бахтин М. М. 104
 Белинский В. Г. 182, 183, 192, 193, 206,
 216, 218—220, 230
 Берк Э. (Burke E.) 143
 Биар Л. 177
 Бланка де лос Риос (Blanca de los Rios)
 40
 Блок А. А. 106, 110, 229
 Бодлер Ш. 178
 Боккаччо Дж. 241, 246, 258
 Бокшанская О. С. 273
 Болейн Анна 33, 36
 Болейн Мария 33, 36
 Бомонт Ф. 118
 Бонилья А. (Bonilla A.) 26, 38, 39
 Борроу Дж. 170
 Боткин В. П. 146, 182
 Брайент В. К. 147
 Брекендриж Х. 142, 144
 Бруни Л. А. 201
 Бруно Дж. 47, 66
 Брюсов В. Я. 232, 233
 Буассонад Ж. Ф. 160
 Булгаков М. А. 6, 219, 273, 274
 Булгакова Е. С. 273, 274
 Бунюэль Л. 84

- Бурдин Ф. А. 198
 Бурсов И. 235
 Бутервек Ф.-А. 154, 155
 Бутырский Н. 234
 Вайян-Кутюрье П. 6
 Вальбуэна Брионес А. (Valbuena Briopnes A.) 32
 Вальбуэна Прат А. (Valbuena Prat A.) 25, 32
 Вальдес А. де 266
 Вальдес Х. де 243, 244, 258, 266
 Вальс-Инклан Р. М. дель 56, 68
 Ваншенкин К. Я. 231
 Вега — см. Лопе де Вега
 Вега Г. де ла, Эль Инка (Vega G. de la, El Inca) 43, 45, 241, 248, 266
 Вейнберг П. И. 199, 202—204, 208
 Веласкес Д. 74
 Велес де Гевара Л. (Vélez de Guevara L.) 204
 Виардо Л. (Viardot L.) 25, 175, 184
 Виардо-Гарсна П. (Viardot-García P.) 184, 193
 Вильялон К. де 243, 266
 Винникова И. 192
 Виньи А. де 156
 Виппер Ю. Б. 168
 Вируэс К. де 239, 266
 Вольтер 61
 Вордсворт У. 262
 Воронцов М. С. 215
 Вяземский П. А. 215
 Габсбурги 47
 Галахов А. Д. 191
 Галилей Г. 47
 Галина Г. (Эйнерлинг Г. А.) 222
 Гарсиа Моренте М. (García Morante M.) 71, 72, 74, 75
 Ганивет А. 56—58, 60
 Гарсеран де Пинос Г., граф Гимеранский 261
 Гарсиасо — см. Вега Г. де ла, Эль Инка
 Гатцфельд Г. (Hatzfeld H.) 8—10, 12, 13, 16, 18—22, 27, 28, 30, 37, 41, 43
 Гварини Дж. 248 («Пастух Фидо»), 266
 Гевара А. де 250, 266
 Гейне Г. 54, 94
 Гелиодор 242, 249
 Генрих II 43
 Генрих VIII 33—36
 Георг II 123
 Герверг Г. 194
 Геррит де Фер 39
 Герцен А. И. 219
 Гесснер 248
 Гете И. В. 184
 Гизо Ф. (Guisot F.) 154
 Гинарт Р. 170
 Гоголь Н. В. 112, 115, 168, 182, 216
 Годвин У. 137
 Гойтисоло Х. (Goytisolo J.) 80
 Гойя Ф. 145
 Голиншед Р. (Holinshed R.) 35
 Голованов Т. П. 190
 Гольдемит О. 118, 138, 139, 149
 Гомер 18
 Гомес де ла Серна Р. 68
 Гонгора и Арготе Л. де 40
 Гонсалес Альварес А. (Gonzalez Alvarez A.) 82, 83
 Горн Ф. 32
 Горнфельд А. Г. 191
 Горький А. М. 219, 229
 Горюнов А. И. 274
 Готорн Н. (Hawthorne N.) 143, 147
 Гоуэлс В. Д. (Howells W. D.) 149
 Гоцци К. 202
 Гранвиль Ж. 286
 Грасиан Б. 253, 267
 Грасиан Д. 242, 266
 Григорович Д. В. 182
 Григорьев А. А. 231
 Григорьева Н. 235
 Гроссман Л. П. 184
 Гэй Дж. 119
 Гюго А. (Hugo A.) 152, 156
 Гюго В. 151, 156, 159
 Дакен Ж. 178
 Данте 53, 182, 229
 Декарт Р. 47, 48, 52
 Делеклюз Э. (Delecluz E.-J.) 154, 156, 158, 160, 161, 166
 Делессер В. 158
 Демонакт 243, 266
 Денни М. 226
 Державин Г. Р. 181, 182, 215, 229, 230
 Державин К. Н. 12, 38, 39, 53, 146, 182, 191, 195, 216, 219, 220
 Дефо Д. (Defoe D.) 120, 122, 127
 Дешан Э. 156
 Джарвис Ч. (Jarvis C.) 119
 Джонсон Б. 138
 Дило Ф. 158
 Дидро Д. 168, 169
 Дмитриев В. В. 273, 274
 Дмитриев И. И. 230
 Добролюбов Н. А. 183, 206, 219

Домье О. 153
Доносо Кортес Х. 71
Доре Г. 286
Достоевский Ф. М. 54, 56, 57, 103, 112,
183, 184, 196, 220, 221
Дрокансер А. см. Фильдинг Г.
Друпина Ю. В. 236
Дышник В. А. 162, 164
Дюгсклен Б. 255, 267
Дюма А. 259
Дюпуи О. (Duroy Au.) 156, 172

Евтушенко Е. А. 220
Екатерина Драгонская 33, 34
Елизавета I 33, 36, 43, 44
Елистратова А. А. 118, 143
Енифанов Г. Д. 217
Ермолова М. Н. 198

Жакмон В. 160
Жирмунский В. М. 6
Жоан I (Великий магистр ордена Авис-
ского) 255, 267
Жоанно Т. 286
Жорж Санд (George Sand) 184
Жоссераи П. 151
Жуковский В. А. 182, 216

Загоскин М. Н. 218
Золя Э. 273

Иванов Вяч. И. 225
Иоанн XXIII 27
Ирвинг В. 142—144, 146, 149
Исабела 33, 43, 44
Йепес Д. де, дон 14

Кальво Серер Р. (Calvo Serer R.) 78
Кальдерон П. 13, 24, 32, 33—37, 39, 45,
48, 52, 53, 79, 155, 159—162, 184,
267
Камю А. 82
Кано М. 261, 267
Карамзин Н. М. 115, 181, 182, 215
Каратыгин П. А. 181
Карслин В. 195
Карл V 31, 33, 42, 74, 243, 256, 267
Кармелюк 196
Касальдуэро Х. (Casalduero J.) 8, 54, 106
Кастро А. (Castro A.) 7, 10, 18, 19, 21,
22, 25, 31, 38, 41, 42, 46—48, 53, 54,
78, 84, 86, 104
Ксведо Ф. де 40, 47, 79, 242, 244, 253
Кельин Ф. В. 49

Клеман М. К. 188
Клемке В. 223
Козлова С. И. 286
Колс Л. 109
Колли Сибберо 126
Колонна, герцогиня 175
Кольмен-младший Дж. 120
Комелья 160
Кони А. Ф. 198
Констан Б. 154
Кордова Г. де 16
Коро К. 157
Коровин Г. М. 214
Короленко В. Г. 195
Кортес Э. 78
Корш В. Ф. 202
Коста Х. 59
Крамской И. Н. 100
Кранмер Т. 36
Крезе де Лессер О. Ф. 156
Кржевский Б. А. 26, 30, 42, 88, 99
Криадо де Валь М. (Criado de Val M.) 9,
22
Крылов И. А. 216
Ксенофонт 242, 244
Куза В. В. 273, 274
Кузен В. 154
Кузмин М. А. 236
Кукрынскы 286
Купер Ф. 143, 148
Курц Г. 204
Куэва Х. де ла 239, 266

Лаборд А. де 158
Лаборд Л. де 158
Лев Иудей (Иуда Абрабанель) 242, 266
Левин Г. (Levin H.) 149
Левин Л. 237
Левин Ю. Д. 191, 198
Ле Дюк В. 158
Лейбниц Г. В. 68
Ленгэ Ж. (Linguet J.) 158, 161
Ленин В. И. 219
Лешпокс III. 126, 132, 143
Леопидов О. Л. 234, 235
Лесажа А. Р. 184
Лесков Н. С. 195, 196
Линскеров К. А. 227
Лоанса и Хирон Г. де 16
Лозинский М. Л. 236
Лойола И. 33, 61, 73, 78, 79, 84
Лоллис Ч. де (Lollis C. de) 9, 13
Ломоносов М. В. 214
Лонгфелло Г. У. 143, 146

Лопе де Вега 10, 31—33, 37, 39, 40, 45,
 46, 155, 159, 161, 162, 198—200, 239,
 248.
 Лопес де Ойос Х. 241, 266
 Лорка Ф. Г. 78
 Луженовский Н. Н. (Новский А.) 204
 Лукиан 129, 130, 243, 244, 266
 Луначарский А. В. 219
 Львов А. 195
 Любимов Н. М. 13, 42, 46, 49—52, 99,
 112—116, 267
 Любимова Е. Н. 222, 267
 Лютер 31

 Магнус У. 39
 Майкес И. 160
 Майков А. Н. 230, 231
 Макнавсали Н. 256
 Мальдонадо де Гевара Ф. (Maldonado
 de Guevara F.) 7
 Маль-Лара Х. де 41, 241, 266
 Мандевиль Б. 124
 Мани Т. 7, 18, 19, 23—25, 27, 28, 40,
 86, 97, 98, 109, 110
 Манрике Х. 79
 Мансано Р. 80
 Мануэль Х. 245, 246, 253, 266
 Мариана Х. де 28—30, 33, 126
 Марнас Х. (Marias J.) 81, 83
 Мариво 129
 Марин А. 54
 Марреро В. (Marrero V.) 56, 59, 61, 84
 Мартиненш Э. (Martinenche E.) 151, 152,
 171
 Мартинес Валь Х. М. (Martinez Val J. M.)
 75—77
 Мартынов Н. Г. 203
 Маршак С. Я. 236
 Масальский К. П. 218
 Мачадо А. (Machado A.) 60, 68—70
 Маэсту Р. де (Maeztu R. de) 56, 57, 71—
 73, 79
 Маяковский В. В. 232
 Мелвилл Г. (Melville H.) 143, 147
 Менендес и Пелайо М. (Menendez Pe-
 layo M.) 5, 6, 10, 12, 20, 115
 Менендес Пидаль Р. (Menéndez Pidal R.)
 5—7, 10, 12, 18—20, 22, 54, 78, 84,
 85, 87, 179, 180
 Менипп 243
 Мережковский Д. С. 223, 225
 Мериме П. 150—180, 259
 Мерсенн 47
 Мильтон Дж. 118, 147, 182, 248
 Минаев Д. Д. 220

Мира де Амескуа 27
 Михайлов А. Д. 5, 170, 268, 278
 Молина А. де 245
 Мольер Ж.-Б. 16
 Мондрагон Н. де 21
 Монтесмайор Х. де 241, 266
 Монтеро Диас С. (Montero Díaz S.) 54, 78
 Монтихо (Montijo) 151, 169
 Моод Э. 232
 Мопассан Г. де 273
 Мор Т. 33, 47
 Моратин 160
 Мордовцев Д. Л. 182
 Мордовченко Н. И. 183, 218
 Морозов М. М. 197, 206
 Мотё П. (Motteux P.) 119, 143
 Мюссе А. де 184

 Н. Л. — см. Любимов Н. М.
 Наверос Х. М. 80
 Нантейль С. 286
 Наркирьер Ф. С. 268
 Никол О. (Nicoll A.) 120
 Новский А. см. Луженовский Н. Н.
 Нуньес де Рейносо А. 249, 266
 Нусинов И. М. 171

 Овидий 18
 Одоевский В. Ф. 218
 Ожье Э. 168
 Окуджава Б. Ш. 237
 Оливер А. 23, 24
 Ольмос Гарсиа Ф. (Olmos García F.) 37
 Онис Ф. де 67
 Ортега и Гассет Х. (Ortega y Gasset J.)
 46, 65—67, 71, 78, 80
 Островская М. В. 202
 Островский А. Н. 16, 196—213

 Павел IV Караффа 48
 Павел VI 27
 Падилья П. де 239, 266
 Паласьос Л. Э. (Palacios L. E.) 73
 Паркер А. (Parker A. A.) 13, 33
 Паррингтон В. Л. 142
 Партюрье М. 151
 Паскаль Б. 184
 Паста Дж. 158
 Педро I Жестокый 172, 267
 Пейн Т. 143, 144
 Пеерс Г. 242
 Перес де Олива Ф. 251, 267
 Петрарка Ф. 255
 Петрова М. Г. 229
 Пикассо П. 167
 Пинский А. Е. 12, 86, 104

- Писарев Д. И. 183
 Писемский А. Ф. 198
 Платон 144, 242, 255, 262
 Плиний 31
 Плутарх 242
 Подинг Дж. 144
 Полонский Я. П. 178, 184, 219
 Поль Г. 163
 Поляков В. 235
 Понс Э. (Pons E.) 117
 Поррас де ла Камара Ф. 250, 266
 Прескотт В. 146
 Прийма Ф. Я. 220
 Примо де Ривера Х. А. 71
 Протопресвитер Итский Х. Р. 245, 252, 266
 Протопресвитер Талаверский А. М. 252, 264, 267
 Пушкин А. С. 115, 150, 176, 182, 215, 216, 221, 231

 Рабле Ф. 109, 129, 130, 144, 178, 179, 256
 Радищев А. Н. 115, 181, 215, 216
 Рамирес-Араухо А. (Ramírez-Araujo A.) 8, 28—34, 36, 41
 Расин Ж. 156, 166
 Рейснер Л. М. 228
 Ремизова А. И. 274
 Рилей Э. (Riley E. C.) 37
 Ричардсон 126, 127, 139
 Роллан Р. 220
 Ромеро Флорес (Romero Flores H.) 81
 Росалес Л. (Rosales L.) 7, 20, 81—83
 Рохас Ф. де 245 (... автора «Селестины») 251, 252, 264 (... автору «Селестины») 266
 Рибаденейра П. де (Ribadeneyra P.) 33, 35, 61, 175
 Рунс Х. де Ита см. Протопресвитер Итский Х. Р.
 Руэда Л. де 239, 251, 252, 266, 267
 Рюегг А. (Rüegg A.) 8, 16

 Сазонов Г. 222
 Салтыков-Щедрин М. Е. 183
 Сальседо Э. (Salsedo E.) 13
 Санд Ж. см. Жорж Санд
 Сандер Н. (Sander N.) 33
 Саннадзаро Я. 248, 249
 Сан Педро Д. де 241, 266
 Санчес Эль Бросенсе Ф. 21
 Санчо IV 245, 266
 Сапата Л. 261, 267
 Сартр Ж. П. 82

 Светлов М. А. 233, 236
 Свифт Дж. 117, 124, 129, 130, 144
 Себастьян 78
 Сен-Мартен Ф. де 165
 Сен-Пре де 171
 Сент-Бев Ш. 175
 Серов В. А. 189
 Сидней Ф. 248
 Сидоров В. 235
 Симонов Р. Н. 274
 Сисмонди С. де 155
 Скевилл Р. (Schewill R.) 18, 19, 26, 38, 39
 Скиталец С. Г. 229
 Скотт В. 148, 260
 Смирнов А. А. 35, 88, 99
 Смоллет Т. 118, 119, 138—140
 Соловей Э. 228
 Соловьев В. С. 229
 Соловьес Н. Я. 201
 Сологуб Ф. К. 225, 226
 Сотле О. 154
 Спенсер Г. 248
 Спиноза Б. 47
 Стапфер А. 154, 158, 169
 Стасюлевич М. М. 184
 Стендаль Ф. (Бейль А.) 151, 154, 156, 159, 160, 164, 166
 Стерн Л. 118, 130, 138, 139, 144
 Стиль Р. 120, 122, 138
 Столярова И. В. 196
 Стороженко Н. И. 147
 Суарес де Мендоса Э. 39
 Суворин А. С. 200, 201, 203
 Сумароков А. П. 182, 214
 Суэро де Киньонес 255, 267
 Сьенфуэгос Н. А. 159, 160

 Тамайо де Варгас Т. 241, 266
 Тассо Т. 47, 248, 266
 Твен М. 148
 Теккерей У. 139
 Тенни Т. 143
 Тереса де Леон 73, 78, 83
 Тик Л. 19
 Тикнор Дж. 146, 147, 172, 173, 177
 Тимонеда Х. де 244, 266

 Тирсо де Молина 40, 162, 246, 248
 Тихонов Н. С. 233
 Тогбю К. (Togebay K.) 14, 16, 106
 Толстой Л. Н. 232
 Торксмада А. де 249, 266
 Торо Г. Д. 143
 Торресьяс П. 257, 267

Тоффанин Дж. (Toffanin G.) 9
Траар П. (Trahard P.) 150, 151, 156, 158,
159—162, 166, 168, 169, 171, 172, 174
Тредиаковский В. К. 214
Тургенев И. С. 10, 16, 20, 54, 57, 72, 110,
169, 178, 181—196, 221, 222, 230
Турне М. 164

Уильмот Ч. Г. (Wilmut C. H.) 119
Умикийн А. Д. 6, 181, 278
Унамуно М. де 7, 10, 18, 19, 55—63,
66—68, 78, 84, 88, 90, 91, 99, 101
Уолпол Р. 123
Уорд Э. (Ward E.) 119

Февральский А. В. 211, 212
Федоров А. В. 206
Фердинанд 33
Фердинанд III Святой 245, 266
Фердинанд VII 152
Фернандель 75
Фернандес де Авельянеда А. см. Авелья-
неда
Фернандес и Гонсалес М. 259, 267
Фернандес Фигероа Х. (Fernandez Figue-
роа J.) 77, 78, 239, 266
Феррер Х. 29, 30, 33
Фигероа Ф. де — см. Фернандес Фиге-
роа Х.
Филипп II 14, 28, 48, 74, 78, 84, 259
Филипп III 23
Филиппс Дж. (Philips J.) 118
Фильдинг Г. (Fielding H.) 117—140, 144
Флетчер Дж. 33, 35, 118
Флобер Г. 86, 109, 110, 178, 184
Флориан К. де 159, 182, 216, 248
Фолсго Т. 256, 267
Фома Аквинский 47, 48
Фофанов К. М. 231
Франциск I 47, 48, 256
Франциск Португальский 260
Фреден Г. (Freden G.) 20, 23, 24
Френо Ф. 143
Фуэнтес А. де 261, 267

Хогарт У. 121
Хосе Мария 170
Хэзлит В. (Hazlitt W.) 117
Цицерон 30

Черкасов Н. К. 222
«Черный принц» 255, 267
Чернышевский Н. Г. 206, 219
Чехов А. П. 100
Чичибабин Б. 232
Чулков Г. И. 181, 182, 219

Шампион Э. 150, 151
Шатобриан Ф. Р. 151, 152, 182
Шведов Ю. Ф. 36
Шейс Д. 141
Шекспир У. 33, 35, 36, 114, 129, 144,
156, 160, 166, 182, 195, 197, 198,
206, 214, 221, 240, 248
Шельтон Т. (Shelton T.) 118, 119
Шенгели Г. А. 238
Шмидтова З. (Szymdowa Z.) 12, 13, 28
Шкаловский В. Б. 98, 100
Шлегель А. 154, 155
Шоу Дж. Б. 125, 232
Штакеншнейдер Е. А. 191

Эгмонт 32
Эдуард III 267
Эзоп 92, 243, 245
Элиот Т. С. 149
Эль Греко 78
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 221
Эль Рикотэ 24
Эльснер В. 233
Эмерсон Р. У. 143
Энгельгардт Б. М. 110
Энтвистль В. (Entwistle W. J.) 10, 13,
18, 19, 38
Энрике Незаконнорожденный, граф Тра-
стамарский 255, 267
Энрикес Уренья К. (Henriquez Ureña C.)
16
Эразм Роттердамский 9, 13, 21, 22, 47,
48, 241, 258
Эренбург И. Г. 233
Эрсилья 45
Эрфи Т. д' 119
Эсхил 160
Этцель П.-Ж. 176—178

Юрьев С. А. 198

Aubrun Ch. V. 24

Bahner W. 37
Bardon M.
Baschet R. 161
Bertrand J. J. 10

Campos J. 56
Cazenave J. 152
Cherry F. N. 147
Chevalier J. 13
Claretie L. 152
Cotarelo y Mori E. 29, 33

Dessau A. 20

Filon Au. 175

Flecniaikoska J.-L. 27

Gilman S. 17

Krauss W. 12, 24

Laplane G. 151

Madariaga S. de 28

Malherbe H. 172

Mongault H. 150

Morel-Fatio A. 159

Pouthas Ch.-H. 154

Salomon N. 24

Sánchez A. 12, 20

Strong L. 152

Vazinet F. 152

Vilar P. 24

Weinstein L. 171

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕРВАНТЕСА

- «Английская испанка» 34, 41, 43, 44, 52
«Бдительная стража» 202, 203
«Беседа двух собак» 240, 266
«Блаженный прощелыга» 40
«Вдовый мошеник» 200, 203, 204
«Галатея» 116, 177, 240, 247
«Два болтуна» 200
«Избрание алькальдов в Дагансо» 200, 211
«Интермедии» 197, 203
«Назидательные новеллы» 9, 108, 223, 240, 244, 245
«Нумансия» 161, 233
«Подставная тетка» 171
«Путешествие на Парнас» 40
«Ревнивый эстремадурец» 240, 250
«Ринконете и Кортадильо» 240, 250, 251
«Саламанкская пещера» 203, 205, 208, 210—211, 213
«Северная повесть» 39
«Странствия Персилесса и Сихисмунды» 38—44, 116, 240, 247, 249
«Судья по бракоразводным делам» 202, 203, 205, 208—212
«Театр чудес» 203, 211
«Цыганочка» 42, 53, 182, 240

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

5

I

<i>Н. И. Балашов.</i> Вопросы изучения творчества Сервантеса	7
Сервантес и современная наука на Западе .	7
«Персилес и Сихисмунда» в свете общих проблем изучения Сервантеса	38
<i>И. А. Тертерян.</i> Философско-психологические истолкования образа Дон Кихота и борьба идей в Испании XX в.	54
<i>С. Г. Бочаров.</i> О композиции «Дон Кихота»	86
✓ <i>Н. М. Любимов.</i> Сервантес — мастер слова. (Наблюдения переводчика)	112

II

<i>А. А. Елистратова.</i> Генри Филдинг и «Дон Кихот»	117
<i>А. Н. Николюкин.</i> Сервантес в американской литературе	141
<i>А. Д. Михайлов.</i> Сервантес и Мериме .	150
<i>Е. Н. Любимова.</i> Сервантес и Тургенев	181
<i>Э. И. Плавский.</i> А. Н. Островский — переводчик Сервантеса	197
<i>С. И. Балза.</i> Дон Кихот в русской поэзии	214

III

<i>М. Менендес и Пелайо.</i> Литературная культура Мигеля де Сервантеса и его работа над «Дон Кихотом» (перевод с испанского Н. М. Любимова, комментарии Е. Н. Любимовой)	239
<i>Поль Вайян-Кугюрье.</i> Странствующий Дон Кихот (публикация А. Д. Михайлова и Ф. С. Наркирьера)	268
<i>Михаил Булаков.</i> Неизданные сцены из пьесы «Дон Кихот» (публикация Е. С. Булгаковой)	273

IV

✓ <i>Мигель де Сервантес Сааведра.</i> Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке, 1958—1967 (составила В. П. Пироговская) .	278
<i>С. И. Козлова.</i> К иллюстрациям	286
Указатель имен	290
Указатель произведений Сервантеса	297

SUMARIO

Nota de redacciòn	5
-------------------	---

I

<i>N. Balashoff.</i> Problemas del estudio de la obra cervantina	7
Cervantes y la hora actual de la ciència literària en el Occidente	7
«Persiles y Segismunda» y los problemas generals del estudio de la obra cervantina	38
<i>I. Terterian.</i> Interpretaciones filosofico-psicologicas del Quijote y la lucha de ideas en la España del siglo XX	54
<i>S. Bocharoff.</i> Sobre la estructura del «Quijote»	86
<i>N. Liubimoff.</i> Cervantes, maestro de la palabra. (Observaciones de un traductor)	112

II

<i>A. Elistratova.</i> H. Fielding y el «Quijote»	117
<i>A. Nicoliquin.</i> Cervantes en la literatura norteamericana	141
<i>A. Mikhailoff.</i> Cervantes y Mérimée	150
<i>E. Liubimova.</i> Cervantes y Turgheff	181
<i>Z. Plavskuin.</i> Ostrovski, traductor de Cervantes	197
<i>S. Belza.</i> El Quijote en la poesia rusa	214

III

<i>M. Menendez y Pelayo.</i> La cultura literaria de Cervantes y su trabajo sobre el «Quijote» (traducido por N. Liubimoff, comentado por E. Liubimova)	239
<i>P. Vaillant-Couturier.</i> Don Quijote errante (Publicado por A. Mikhailoff y F. Narquier)	268
<i>Mikael Bulgacoff.</i> Escenas inéditas del drama «Don Quijote» (Publicadas por E. Bulgacova)	273

IV

Cervantes en ruso. Bibliografia de la obra y crítica literaria	278
<i>S. Kozlova.</i> Sobre las ilustraciones	286
Indice onomástico	290
Indice de las obras de Cervantes	297

305013

Пр. 018.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»