

ВСЕВОЛОД БАГНО

*испаницы  
трех  
миров*

ПОСВЯЩАЕТСЯ

ХУАНУ РАМОНУ ХИМЕНЕСУ

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК

Институт русской  
литературы  
(Пушкинский Дом)



ВСЕВОЛОД БАГНО

*испанцы  
трех  
миров*

ПОСВЯЩАЕТСЯ

ХУАНУ РАМОНУ ХИМЕНЕСУ



УДК 821.134.2(7/8)

ББК84(0)9

Б14

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Ответственный редактор Ю. Г. Фридштейн

Редактор М. Г. Ворсанова

Дизайн: Т. Н. Костерина

**Багно, Всеволод Евгеньевич.**

- Б14 Испанцы трех миров. Посвящается Хуану Рамону Хименесу /  
Всеволод Багно. – М.: Институт перевода : Центр книги Рудомино,  
2020. – 576 с.: ил.  
ISBN 978-5-00087-188-1.

«Испания – литературная держава. В XVII столетии она подарила миру величайших гениев человечества: Сервантеса, Лопе де Вега, Кеведо. В XX веке властителем умов стал испанский философ Ортега-и-Гассет, весь мир восхищался прозой и поэзией аргентинцев Борхеса и Кортасара, колумбийца Гарсиа Маркеса. Не забудем и тех великих представителей Испании и Испанской Америки, кто побывал или жил в других странах, оставив глубокий след в истории и культуре других народов, и которых история и культура этих народов изменила и обогатила, а подчас и определила их судьбу. Вспомним хотя бы Хосе де Рибаса – Иосифа Дерибаса, испанца по происхождению, военного и государственного деятеля, основателя Одессы. О них и о многих других выдающихся испанцах и латиноамериканцах идет речь в моей книге». – *Всеволод Багно.*

УДК 821.134.2(7/8)

ББК84(0)9

ISBN 978-5-00087-188-1

© Багно В. Е., 2020

© Оформление. АНО «Институт перевода»,  
ООО «Центр книги Рудомино», 2020.

## *Вместо предисловия*

Знаменитая книга «Испанцы трех миров» (1942) Хуана Рамона Хименеса, одного из самых пронзительных лириков XX столетия, лауреата Нобелевской премии, посвящена современникам поэта, испанцам Испании, Латинской Америки, а также тем из них, кто ушел в мир иной. В ней собраны миниатюры, по определению Хименеса, «лирические шаржи» – тех людей, с кем он жил и кого хорошо знал, и тех, кто жил до него и кого он хорошо чувствовал. В книге, которая предлагается вниманию читателя, речь также пойдет об «испанцах трех миров» – прежде всего выдающихся соотечественниках Химесеса, но также о латиноамериканцах и тех великих представителях Испании и Испанской Америки, кто побывал или жил в других странах, оставил глубокий след в истории и культуре других народов, и которых история и культура этих народов изменила и обогатила, а подчас и определила их судьбу. Прежде всего речь о «русских» испанцах, тех, которые жили в разное время и с разными целями побывали в России.

Книга охватывает тысячелетие художественной эволюции: X–XX вв. Подробно рассматривается бытование в мировой культуре мифа о Дон Жуане, творчество таких мастеров испаноязычной литературы, как Сервантес, Лопе де Вега, Ортега-и-Гассет, Борхес, Кортасар, Гарсиа

Маркес, но также наследие великого средневекового каталонского мыслителя и писателя Рамона Люля (Луллия или Люллия, если придерживаться латинизированной формы его имени).

Отдельные главы посвящены Сервантесу, которого алжирский плен, где он провел пять лет, не только не сломил, но подсказал ему единственно возможные диалог, синтез и решение в ситуации противостояния Востока и Запада; творчеству французского поэта кубинского происхождения Ж.-М. де Эредиа, русской судьбе Хосе де Рибаса – Иосифа Дерибаса, испанца по происхождению, военного и государственного деятеля, основателя города Одесса, и Хуана Валеры, классика испанской литературы, который именно во время пребывания в России осознал себя писателем.

*I*







## РАСПЛАТА ЗА СВОЕВОЛИЕ, ИЛИ ВОЛЯ К ЖИЗНИ

Порок и смерть! Какой соблазн горит  
И сколько нег вздыхает в слове малом!  
Порок и смерть язвит единым жалом,  
И только тот их язвы убежит,  
Кто тайное хранит на сердце слово –  
Утешный ключ от бытия иного.

*Вл. Ходасевич*

В «Толковом словаре живого великорусского языка» Владимира Даля наряду со словами «женота», «женьба», «женивый», «женище», «женитель», «женишиться», «женишонкаться», «женима», «женимищ», «женовать», «женство» мы находим и другое яркое и столь же забытое слово – «женобесие». Именно так определил бы, наверное, наш предок *донжуанство*. Мы определим его примерно так же, хотя и другими словами, набор которых куда более ограничен в современном языке, скудеющем от обслуживания нехитрых бытовых, производственных и публицистических задач. В сущности, и наш предок, и мы вслед за ним были бы правы, однако миф о Дон Жуане вряд ли был бы столь живуч, на протяжении многих веков – столь притягателен, если бы все «женобесие» и ограничивалось.

Дон Жуан оказался едва ли не самым желанным гостем мировой литературы. Однако гостя не всегда можно было узнать. Перед нами Дон Жуан в детстве, в старости, в аду; Дон Жуан в Африке и на далеком Севере; Дон Жуан циничный и Дон Жуан сентиментальный; Дон Жуан – гедонист и Дон Жуан – бунтарь; Дон Жуан – закоренелый грешник и Дон Жуан раскаявшийся; Дон Жуан – насмешник над женщинами и Дон Жуан влюбляющийся. Есть Дон Жуаны – теоретики донжуанства, которые, будучи

атеистами и рационалистами, исходя из своих идейных и философских представлений, шокируют окружающих своим поведением. И есть Дон Жуаны стихийные, живущие так, как живет, послушные своим страстям, порывам и прихотям. В донжуанстве есть и неистовая любовь к жизни, и презрение к смерти, и вызов небесам, и бунт против ханжеской морали, и тоска по недостижимому идеалу. Вячеслав Иванов писал об *интеллектуальном донжуанстве*. У легенды о севильском насмешнике есть предпосылки психологические, религиозные, философские, социально-исторические, семейно-бытовые. Загадку мифа пытались разгадать теологи, философы, психологи, физиологи. Кто-то из психиатров считал Дон Жуана импотентом, кто-то онанистом, для которого самка – нечто вспомогательное и служебное. И все же прихотливое бытование легенды имеет свою логику (столь же, конечно, прихотливую). Думается, что она не менее увлекательна, чем любая фабула, построенная на основе легенды.

«Одна ведьма или по крайней мере цыганка предсказала ему, едва он появился на свет: “Ты будешь обладать всеми женщинами”. Другая сказала: “Ты победишь всех мужчин”. Третья изрекла: “Твой кошелек всегда будет полон”. Однако зависть, столь же всемогущая, омрачила его безоблачные перспективы. Еще одна предсказала: “Остерегайся приглашать мертвецов”. А заметив, что Дон Жуана последнее пожелание позабавило, еще одна произнесла: “Остерегись влюбляться!”»<sup>1</sup> Так представляет себе рождение героя испанский мыслитель Рамиро де Маэсту. А что известно нам о рождении самого мифа?

Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп, и преданий о севильском обольстителе. Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования и развития мифа о Насмешнике. Вопреки распространен-

---

<sup>1</sup> См.: *Maetztu R. de. Don Quijote, Don Juan y la Celestina: Ensayos en simpatía. Madrid, 1972. P. 91.*

ному мнению, основой для мифа послужила прежде всего легенда об оскорблении черепа, а рассказы о распутном дворянине несли лишь вспомогательную функцию. Главный фабульный узел, вне всякого сомнения, – мотив двойного приглашения. В нем оживают древнейшие языческие представления. По убедительной гипотезе Р.Шульца, легенда о Дон Жуане является ренессансным отголоском «традиции изображения оживающих мстящих статуй, возникшей в результате столкновения эпохи античного язычества и новой христианской религии, то есть эпохи возникновения Книдского мифа. Косные истуканы, принадлежащие к гибнувшей религии, временами, казалось, оживали в первых веках нашей эры, особенно при Юлиане Отступнике, наблюдался рецидив язычества, а с ним как бы оживали и прежние кумиры. В иберийском ответвлении наблюдается то же столкновение двух исторических эпох, что и в Книдском мифе. Ожившая статуя или мертвец приходят из прошлого и мстят тем, кто не почитает память умерших»<sup>1</sup>.

Миф о Дон Жуане – миф о возмездии. Возмездии за что? Конечно же, не за обольщение женщин. Он, как умеет, радуется жизни, приемлет жизнь, хотя и нарушает при этом заповеди, что, бесспорно, должно в какой-то мере наказываться. Однако продал душу дьяволу скорее тот, кто не умеет радоваться жизни и миру Божьему. «Как не любить весь этот мир, / Невероятный Твой подарок?» – писал Ходасевич. Хотя со средневековой точки зрения скорее надо было обращать помыслы к жизни вечной, а не к преходящим земным радостям. И думать о смерти. Дон Жуана ждет кара за надругательство над мертвым.

Легенда о повесе, оскорбившем череп, широко известна по фольклору и средневековым литературам многих стран Европы. В сокровищнице испанского романсеро были обнаружены романсы, имеющие немало точек соприкосновения с пьесой Тирсо де Молины «Се-

---

<sup>1</sup> Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. München, 1985. С.79.

вильский оболститель, или Каменный гость», в которой впервые оказались соединенными обе легенды: о распутном дворянине и о святотатце и богохульнике. Мотивы легенды о надругательстве над мертвецом можно обнаружить и в русском фольклоре. Весьма своеобразным вариантом этой легенды является один из рассказов о мертвецах, включенных А.Н. Афанасьевым в его собрание русских сказок. Своеобразие этого сюжета заключается в том, что озорником и насмешником в этой сказке оказывается бедовая девка, «лежака», лентяйка, которой нипочем на спор и образ ночью с дверей церкви снять, и стащить, проходя мимо кладбища, с мертвеца саван. Однако за оскорбление мертвеца (да и вообще за бессмысленное и богохульственное удалство, тем более недопустимое, с народной точки зрения, что речь идет о девице) ее ждет расплата. Мертвец приходит за своим саваном и требует, чтобы она сама отнесла его туда, где взяла. Пытаясь ее спасти, родители хотят отслужить обедню. Однако «только как стали херувимскую петь, вдруг откуда поднялся страшный вихрь, ажно все ниц попадали! Ухватил ее, да оземь. Девки не стало, только одна коса от нее осталась»<sup>1</sup>.

В основе западноевропейских легенд, возможных фольклорных и литературных источников пьесы Тирсо де Молины, и прежде всего испанских романсов, лежит мотив кощунственного оскорбления черепа, что в большинстве случаев приводит к гибели героя. Череп – образное олицетворение смерти. Пиная его, выказывая к нему полное пренебрежение, герой испанского романа или фольклорного произведения других народов выказывает свое полное пренебрежение к смерти, вступает в конфликт с излюбленной мыслью церковно-назидательной литературы о тленности бытия, о беспомощности человека перед лицом смерти, о необходимости смирения. Позднее, впрочем, было использовано другое севильское

---

<sup>1</sup> См.: Народные русские сказки А.Н.Афанасьева: В 3 т. М., 1985. Т. 3. С.61. № 351.

предание – о Дон Хуане де Маньяре, – которое предлагало герою шанс на спасение, в конце концов им использованный. Это предание о раскаявшемся герое, обращение которого, по некоторым версиям, произошло после того, как он попал на собственные похороны. Легенда нашла отражение у Мериме, А.К. Толстого, М. Мачадо. Другой вариант спасения предлагает испанский романтик Хосе Соррилья, в пьесе которого закоренелый грешник Дон Хуан Тенорио ускользает от расплаты не ценой покаяния, а благодаря любви к нему героини. Однако благодатный финал подобных версий нередко воспринимался как искусственный. «Как? Дон Жуан спасся, /.../ а его жертвы погибли в состоянии душевного мятежа? – сокрушался, например, К.Д. Бальмонт. – Но где же здесь справедливость и не является ли мирная развязка такой бурной жизни чем-то оскорбительным, чем-то пошлым? Дон Жуан построил всю свою жизнь на трагическом столкновении с людьми, и жизнь его неизбежно должна разрешиться трагически»<sup>1</sup>.

Любопытно, что на русской почве произведение, подобное мифу о Дон Жуане, также могло возникнуть на пересечении двух сюжетных линий: былины о поездке не верящего «ни в сон, ни в чох» Васьки Буслаева в Иерусалим и о его смерти, с одной стороны, и двух былин об Алеше Поповиче – о неудачной женитьбе Алеши и об Алеше Поповиче и сестре Збродовичей, в которых Алеша выступает уже не столько как богатырь, сколько как «бабий прелестничек» и «пересмешничек». Однако если западноевропейские легенды, односторонне осуждающие и развенчивающие героя, нуждались в гении Тирсо де Молины, способного соединить их и дать им новую жизнь, создав притягательный своей противоречивостью образ, то в древнерусской культуре потребности в таком соединении не возникло, поскольку обе линии и в отдельно-

---

<sup>1</sup> Бальмонт К. Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Мир искусства. 1903. № 5–6. С.277.



сти несли в себе эту многоплановость, противоречивость и неоднозначность, не говоря уже о том, что в народном сознании они сосуществовали и частично «перетекали» одна в другую<sup>1</sup>. В XIX же веке, когда потребность в таком соединении возникла, в распоряжении Пушкина и А.К. Толстого была уже многовековая традиция мифа о Дон Жуане, которая и была ими блестяще использована.

В свое время, в конце XIX – начале XX века, бурно обсуждалась гипотеза Артуро Фаринелли об итальянском происхождении легенды о Дон Жуане. И отклонена она была не только потому, что в испанском фольклоре обнаружилась целая россыпь вариаций легенды. Куда важнее другое. Далеко не случайно в ренессансной Испании с ее авантюрным духом и фанатичной религиозностью, с ее шлейфом средневековых привычек и традиций одновременно возникли два ключевых для развития всей европейской культуры мифа: о севильском насмешнике и Рыцаре Печального Образа. Трагическое противостояние и стык двух эпох породили два полярных и одновременно взаимодополняющих образа.

По существу, Тирсо де Молина переосмыслил заложенное в традиции представление о типичном герое в том же ключе, что и Сервантес, обратившийся к персонажам рыцарских романов. Нет нужды специально останавливаться на отличиях героя рыцарского романа от героя легенды, а позиции Сервантеса, в замысел которого входило пародирование эпигонского рыцарского романа и его героя, – от позиции Тирсо, свободно использующего, подобно другим драматургам Золотого века, богатейший сюжетный фонд для создания драматургической фабулы. Существеннее, на мой взгляд, другое – новое отношение к традиционному герою, во многом сходное у Сервантеса и Тирсо де Молины, писателей, творивших на рубеже

---

<sup>1</sup> Подробнее см. в моей статье «К вопросу о контаминации легенд об оскорблении черепа и о “бабьем насмешнике” (Легенда о Дон Жуане и былины о Василии Буслаеве и Алеше Поповиче)» // *Res Philologica. Филологические исследования*. М.; Л., 1990. С. 283–291.

двух эпох. Подобно Дон Кихоту, сеvilьский насмешник предстает перед читателем как личность. Подобно ему, он – личность, способная на самостоятельное решение, поступок, бросающая вызов общепринятым этическим нормам. На стыке эпох всегда происходит пересмотр ценностей, системы условностей. Обоих героев роднит отношение к миру условностей. Дон Кихот не приемлет их и живет наперекор им. Дон Жуан издевается над ними. Вместе с тем Дон Кихот и Дон Жуан столь же отличны один от другого, сколь различны бывают старший и младший братья народных сказок, не переставая при этом быть братьями. Полярно их отношение к миру и окружающим людям. Динамическое равновесие в культуре возникает только из сочетания крайнего альтруизма первого и крайнего эгоизма второго. Полярно их отношение к женщине, ключевому элементу донжуанства и донкихотства как культурных явлений. Дон Кихот Сервантеса любит одну-единственную женщину, более того – несуществующую. Дон Хуан Тирсо де Молины стремится обладать всеми, не отличая одну от другой.

Под псевдонимом «Тирсо де Молина» публиковал свои произведения монах Габриэль Тельес. Первое известное нам издание «Севильского обольстителя, или Каменного гостя»<sup>1</sup> появилось, как это недавно было установлено,

---

<sup>1</sup> В сборнике «Миф о Дон Жуане» (СПб, 2000) впервые опубликован ранее не издававшийся перевод К.Д. Бальмонта, обнаруженный мной в Санкт-Петербургской театральной библиотеке. Этот перевод в высшей степени показателен как для творчества одного из самых блистательных поэтов Серебряного века русской литературы, так и для эпохи в целом, которую столь многим обогатил «ветер из миров искусства». Поэтические достоинства перевода неоспоримы, многие лирические монологи воспринимаются – в полном соответствии с принципами драматургии Золотого века испанской литературы – как подлинные шедевры русской поэзии. Наряду с этим, как и в других переводах Бальмонта, отдельные строки, особенно диалоги, лирически мало-выразительны, с преобладанием описаний, сбивчивы, невняты и тяжеловесны.

в Севилье не ранее 1627 и не позднее 1629 года<sup>1</sup>. Сложнее определить время написания. Правы, по-видимому, те из исследователей, которые склонны видеть в пьесе создание зрелого мастера и относить ее не к раннему периоду творчества (1612–1615), а к первой половине 1620-х годов. Герой Тирсо, в отличие от многих его отдаленных, особенно романтических потомков, скорее «насмешник» в старом русском значении («Он ведь бабий был да насмешничек»), чем «обольститель». Для него обольщать, преодолевать препятствия – лишний труд. Своей цели он достигает обманом и хитростью, применяя к любви широко распространенную в ренессансной Европе доктрину Никколо Макиавелли. Напомним, что Макиавелли отмечал относительность добродетели и делал ставку на силу, заостряя идеи гуманистического индивидуализма и нередко в сочинениях его современников идею противопоставления личности толпе.

После Тирсо де Молины развитие мифа шло по двум направлениям. (Символично, что уже само название пьесы оказалось как бы расколото.) Так, из самых ярких и глубоких версий только у Мольера мы находим двойное название – «Дон Жуан, или Каменный гость», в то время как Байрон, Гофман, Бодлер и многие другие «опускают» «Каменного гостя», а вместе с тем и идею расплаты. Напротив, Пушкин в «Каменном госте» и Блок в «Шагах ко-мандора» выдвигают ее на первый план.

Мощный импульс новому отношению к герою дала гениальная опера Моцарта. Попранные права литературы – отодвинутое музыкой Моцарта на далекий план либретто аббата Да Понте – восстановили своими яркими интерпретациями моцартовской оперы Гофман и Киркегор. Начиная с новеллы Гофмана (1812) отношение к образу в корне меняется. Дон Жуан для немецкого романтика – мятущийся герой, трагически переживающий разлад

---

<sup>1</sup> См.: Cruickshank D. W. The first edition of *El burlador de Sevilla* // Hispanic Review. 1981. V. 49. P. 443–467.

между идеалом и действительностью. Разрушая «камерное» счастье ближнего, довольствующегося мещанскими добродетелями, он в неутоленной тоске безуспешно стремится через наслаждение женщиной достичь в земной грешной жизни того, что «живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства».

Философские и эстетические взгляды великого датского мыслителя Сёрена Киркегора («Или-или», 1843) предварили экзистенциалистские концепции. Вместе с тем они во многом восходят к идеям немецких романтиков. Взгляд Киркегора на моцартовскую оперу, взгляд философа, теолога, психолога и эстетика, не ставящего перед собой сугубо музыковедческих задач, свободный от профессиональной зашоренности, позволил ему увидеть в Дон Жуане олицетворение непосредственного чувственного начала, порожденного христианской культурой. Музыка Моцарта и миф о Дон Жуане нашли в Киркегоре глубокого и яркого интерпретатора. Опера Моцарта позволила датскому философу развить свои идеи о чувственно-эротической гениальности, исполненной духовного величия. Согласно Киркегору, «жизнь Дон Жуана не означает отчаянья; здесь рождается в страхе другое – великая сила чувственности». Романтики усиливают трагедийность конфликта. Обличительный пафос уступает место восхищению жизнелюбием, неодолимым стремлением к идеалу, гордым бунтом героя, сознательно и неуклонно идущего к трагическому финалу. Восхищение или, во всяком случае, сочувствие герою, не желающему смириться с разладом между мечтой и действительностью, заставляет романтиков и неоромантиков переосмыслить миф. Однако главным для всех была романтическая реабилитация героя-бунтаря, идеалиста, демонической личности. При этом опера Моцарта и новелла Гофмана для всех имела принципиальное значение – в то время как национальное мировидение, различное у англичанина Байрона, французов Бодлера и Вилье де Лиль-Адана, австрийца Ленуа, рус-

ского А.К. Толстого, испанцев Эспронседы и Соррильи, – второстепенное. Вряд ли поэтому можно согласиться с Маэсту, категорически утверждающим, что Дон Жуан народов Севера, а заодно и Италии, с одной стороны, и Испании – с другой – два совершенно различных героя<sup>1</sup>. Первый Дон Жуан – циничный и лишенный идеалов насмешник, который ловит миг удачи. Не говоря уже о разноголосице в разноязыком хоре Дон Жуанов, мы не обнаружим общей картины и в Испании. Если в нее вписываются саламанкский студент Эспронседы и Дон Хуан Тенорио Соррильи, то герои его современников – Валье-Инклана, М. Мачадо, Унамуно, – сентиментальные, раскаявшиеся, страдающие, ей не отвечают.

Как бы стараясь не потеряться в пестрой толпе романтических Дон Жуанов, миф поворачивается все новыми гранями. Так, противостояние ничем, в сущности, не примечательного, однако умеющего вселять в сердца любовь, героя – и ограниченного, обуреваемого мелкими страстями общества пронизывает замысел Байрона.

Ленау в судьбе севильского обольстителя увидел извечный трагизм человеческого существования. Для его героя жизнь теряет смысл, который заключен для него в любви, а она неизменно убывает. Отчаявшись найти женщину, которая воплотила бы вечно женственное начало, герой австрийского поэта устремляется к смерти и гибнет от руки противника. Для некоторых Дон Жуанов XIX века, многими нитями связанных с оперой Моцарта, любовь сродни музыкальным импровизациям, вариациям на заданную тему. Каждая новая вариация радует больше, чем та, которую он уже слышал. Каждая новая девушка притягательней той, которую он уже познал.

Мужская красота – значимый элемент культуры до-буржуазной. В буржуазной системе ценностей она перестает играть особую роль. На смену ей приходит респектабельная внешность, а красота ныне требуется лишь от

---

<sup>1</sup> См.: *Maetzu R. de. Op. cit.* P. 72–74.



женщины. Поэтому в романтическом кодексе добродетелей и красота героя – а значит, и миф о Дон Жуане – противостоит ценностям буржуазным. Она уже знак бунтарства против этических установлений и общепризнанного правопорядка. Поэтому в XIX веке уже сама внешность Дон Жуана была вызовом и бунтом и придавала ему тем самым еще большую привлекательность.

«Русская» судьба мифа о Дон Жуане не менее увлекательна, чем западноевропейская, хотя значительно менее изучена. Мало кому известно, что уже в петровскую эпоху одна из драматургических версий легенды о севильском обольстителе, пьеса К.Д. де Вилье в русской переработке «Комедия о Дон-Яне и Дон-Педре», ставилась в 1700-х на русской сцене. Поскольку лицедейство только входило в моду, можно себе представить, с каким душевным трепетом наши предки слушали обращенные к герою, но одновременно и к ним, к зрителям, слова командора: «Не довольно ли, небесную милость приняв, узнать, или ты достоин еси в пучину адову ввержен быти?» Впрочем, впоследствии в отношении к легенде о севильском обольстителе русская цензура, не слишком поощряя ее распространение, была весьма зорка, и даже новелла Мериме «Души чистилища» (1834) долгое время находилась под цензурным запретом и впервые была издана лишь в 1897 году.

Одна из самых ярких в мировой культуре интерпретаций мифа о Дон Жуане принадлежит перу Пушкина. В его «Каменном госте» перед нами не привычный искатель приключений, который проходит по жизни, «со всех цветов собирая аромат», но человек, одаренный талантом любви, мужества, поэзии, ума. Пушкин, по мнению Бунина, своим «Каменным гостем» хотел сказать, что вполне возможны люди, смысл жизни и счастье которых заключены в любви и только в любви, однако вовсе не в «возвышенной» любви и, уж конечно, не в любви к ближнему. Этот тип был настолько близок Пушкину, считает Бунин, что ему не нужно было даже, подобно

Альфреду де Мюссе, признаваться в своей любви к этому его Дон Жуану<sup>1</sup>.

При всем своеобразии пушкинской трактовки, она восстанавливает некоторые фабульные узлы как пьесы Тирсо (Пушкину неизвестной) – не только заглавие, но и выходящий на первый план мотив расплаты, – так и Книдского мифа, древнейших языческих преданий о мстящей статуе. То, что нередко воспринималось как особая дерзость и рискованность пушкинского замысла, свидетельство особой извращенности его героя – приглашение Дон Гуаном командора, превращенного Пушкиным из отца в мужа Доны Анны, – позволяет ввести в пьесу мотив мести из ревности, коль скоро статуя разъединяет влюбленных.

Пушкин не случайно писал, что в «Маленьких трагедиях» не будет любовной пружины. В сущности, как это ни парадоксально, не любовная интрига лежит в основе и «Каменного гостя», обогащенного, на мой взгляд, фаустовской темой. Встреча Дон Жуана и Фауста в романтическую эпоху в одном сюжете – это вторая по значимости для развития мифа встреча после пересечения, контаминации двух легенд в замысле Тирсо. Сальвадор де Мадариага, определяя контуры и роль мировых образов в развитии европейской цивилизации, как-то сказал, что Фауст и Дон Жуан оказались символами двух путей – интеллектуального и эротического, – на которых европеец мог реализовать себя<sup>2</sup>. В эпоху романтизма появились произведения, например, стихотворная трагедия Христиана Дитриха Граббе «Дон Жуан и Фауст», в которых оба

<sup>1</sup> Статья Бунина «Русский Дон Жуан» была опубликована в 1951 г. в испанском переводе в сборнике «Alma de España», изданном в Мадриде. М.Н. Алексеевой посчастливилось обнаружить в Испании русский оригинал значительной части этой неизвестной бунинской статьи (на русском языке впервые опубликована: Русская литература. 1992. № 4. С. 184–192).

<sup>2</sup> См.: *Madariaga S. de. Don Juan as a European Figure.* Nottingham, 1946. P. 10.

героя сведены в едином сюжете. Однако философский смысл введения Пушкиным в миф о Дон Жуане фаустовской темы значительно глубже. В судьбу Дон Гуана вторгается Рок именно в ту минуту, когда он, в сущности, говорит: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно», – когда он наконец-то обретает гармонию и полноту счастья, но изменяет донжуановскому принципу, суть которого – вечное движение.

По наущению дьявола Дон Жуан А.К. Толстого обуреваем жадой идеала, который всегда оказывается обманчивым. Миражи идеала, иллюзия совершенства, «любви обманчивая тень» – вот его крестный путь.

На русской почве произошла также встреча в одном персонаже – Райском, герое романа Гончарова «Обрыв» – Дон Жуана и Дон Кихота. Вспомним разговор между Райским и Аяновым в начале романа: «А ты был и Дон Жуан, и Дон Кихот вместе. Вот умудрился! Я не удивлюсь, если ты наденешь рясу и начнешь вдруг проповедывать». Из ответа Райского явствует, что он мыслит себя проповедником красоты. Так возникает образ, сочетающий в себе стремление к идеалу, к красоте и проповедническую деятельность.

К концу XIX века над писателями, обращавшимися к легенде о Дон Жуане, перестает довлеть авторитет романтических – особенно гофмановской – интерпретаций мифа. При всей разноголосице прочтений и замыслов можно все же отметить два основных русла, по которым развивается ныне донжуанская тема: курьезных переосмыслений и философско-психологических толкований.

Новелла Б. Шоу «Дон Жуан объясняет» (1887) открывает серию парадоксальных версий, переосмысливающих в неожиданном ключе всю подоплеку конфликта героя с обществом. В них предлагается как бы ревизия легенды, восстановление истины, вольно (или невольно – как у Шоу) искаженной молвой и толкователями. Впрочем, еще Киркегор писал о замечательном эффекте, который таит в себе история о Дон Жуане – хвастуне,

вообразившем, что он обольстил всех девушек на свете, и о его доверчивом слуге, слушающем эти байки. «Дон Жуаном поневоле» предстает герой Шоу. Это деромантизированная история о горестной судьбе ничем не примечательного человека, невольно ставшего объектом домогательств женщин. Его «донжуанский список» – плод воображения его слуги, слышавших о нем женщин и последующих поколений. Давая собственное объяснение своей судьбе, Дон Жуан Шоу предлагает бытовое, приземленное толкование всех «легендарных» эпизодов его биографии. Маркиз де Брадомин из «Сонат» Рамона дель Валье-Инклана, наследник по прямой Дон Жуана – «католик, некрасивый и сентиментальный». В рассказе венгерского писателя Лайоша Мештерхази «Дон Жуан, или Истина» (1952) севильский насмешник предстает активным деятелем Ренессанса, решительным, гуманным и честным, участником Реконкисты, в трудную минуту поддержавшим Колумба и участвующим в первой экспедиции в Америку. Легенда о нем как о развратнике и святотатце – на совести ненавидевшей его инквизиции, равно как и его убийство, которое она окутала флером возмездия потусторонних сил. Исходя из вечно продуктивного (была бы фантазия и художественное чутье) принципа «если тебе дают тетрадь в линейку, пиши поперек», Чапек создает версию об импотентстве Дон Жуана, вынужденного каждый раз убегать от женщин в кульминационный момент своего торжества.

Меньше игры ума, однако больше философской глубины в «Дон Жуане» (1922) Б. Зайцева, пронизанном современным мироощущением. Зайцев развивает идею трех сил, извечно притягивающих человека, трех понятий и трех слов, воплощающих в себе женское начало: Любовь – Жизнь – Смерть. Анна символизирует земную жизнь, земную любовь. Клара (светлая – вспомним «деву света» в «Шагах командора» Блока) – веру, религию, жизнь вечную. И, наконец, Смерть – последняя женщи-

на, поджидающая каждого из Дон Жуанов в конце его жизненного пути. Ко всем трем его неодолимо влечет, и тем самым каждой он изменяет с двумя другими. Пожалуй, лишь одной женщине, которая так и не появляется в «кадре», он не изменяет, как не изменяет ни один из Дон Жуанов, – своей Судьбе. Зайцев был не одинок в попытке подвергнуть миф философской и символической интерпретации. Еще у Мольера Смерть появляется в образе женщины под вуалью, а потом призрак меняет облик и предстает в образе Времени с косою в руках. Смерть как последняя любовь Дон Жуана появляется в цветавском цикле. В пьесе Мигеля де Унамуно «Брат Хуан, или Мир есть театр» герой в конце концов уходит в монастырь, чтобы дожидаться там соединения с единственной возлюбленной, к которой, решает он, стоит стремиться, – Смертью. Впрочем, не будет, по-видимому, преувеличением сказать, что всегда Дон Жуан играет со Смертью. Но и она играет с ним. Он – обольщаемый обольститель. Миф о Дон Жуане по сути своей – это трагический поединок вечных любовников.

Грегорио Мараньон, испанский критик, получивший медицинское образование, как-то заявил, вызвав на себя огонь патриотически настроенных соотечественников, что в образе Дон Жуана нет решительно ничего испанского, поскольку психологическая и физиологическая подоплека его поведения универсальна<sup>1</sup>. Тем самым он попытался научно обосновать тот факт, что Дон Жуан давно уже воспринимался исключительно как тип своеобразного миссионера любви и подвижника сладострастия. Образ богохульника и святотатца все менее интересовал людей, и карающая каменная десница все реже появлялась на страницах книг и на театральных подмостках. Все это так. Однако талантливый литератор, которому врач-эндокринолог подсказал немало тонких наблюдений,

---

<sup>1</sup> См.: *Marañón G. Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda.* Madrid, 1976. P. 86–87, 113.



смешивает здесь два понятия: донжуанство как бытовое поведение и донжуанство как культурное явление. И то, и другое, конечно же, универсально. Именно эта универсальность и позволила мифу, сформировавшемуся на испанской почве, возникнуть на пересечении двух старых легенд, быстро выйти за национальные рамки и стать культурным явлением мирового значения. Между тем сама по себе постановка вопроса о психологической подоплеке мифа, во всяком случае той его грани, которая представляет Дон Жуана как Вечного Жида любви, вполне оправданна. Легенда позволила заглянуть не в один тайник психологии человека.

Донжуанство сродни страсти коллекционера, с одной стороны, и азарту охотника – с другой. Как Скупой Рыцарь Пушкина, Гобсек Бальзака, севильский обольститель всецело поглощен стремлением ловить «золотые» мгновения. В то же время он не столько озабочен результатом и тем более не каждым конкретным приобретением, сколько неповторимостью, уникальностью и захватывающей непредсказуемостью самого процесса.

Немало метких суждений о донжуанстве находим мы в эссеистике одного из самых крупных философов XX века Хосе Ортеги-и-Гассета. «Самое большое заблуждение, – читаем, например, в его «Этюдах о любви», – в которое можно впасть, – это искать сходства с Дон Жуаном в мужчинах, которые всю жизнь домогаются женской любви. В лучшем случае так будет определен пошлый и вульгарный тип Дон Жуана, однако куда вероятнее, что эти наблюдения выведут нас на совсем иной человеческий тип. Что, если, желая дать определение поэту, мы сосредоточим внимание на плохих поэтах? Коль скоро плохой поэт – не поэт, ничего, кроме бесплодных потуг, усердия, бешеной активности и рвения, мы в нем не обнаружим. Плохой поэт компенсирует отсутствие вдохновения привлекающей внимание мишурой: шевелюрой и экстравагантными галстуками. Точно так же Дон Жуан – труже-

ник, который ежедневно подвизается на ниве любви, этот Дон Жуан, как две капли воды “похожий” на Дон Жуана, в действительности лишь его отрицание и его оболочка». Поэтому, когда Бальмонт утверждает, что жажда любви, а по существу влюбчивость, пусть даже и «высшая», выдает натуру Дон Жуана, он сам выдает желаемое за действительное. Прав скорее Ортега-и-Гассет. Классический – назовем его так – Дон Жуан не влюбляется, а влюбляет в себя. Магия собственной интерпретации заставляет Бальмонта утверждать, что влюбляется даже севильский насмешник Тирсо: «Дон Жуан влюблен в герцогиню Исабелу». Безукоризненно точен в этом смысле изящный рассказ Барбе д'Оревильи «Самая прекрасная любовь Дон Жуана» (1867), где герой счел таковой любовь, которую ему удалось, помимо воли, вызвать в душе тринадцатилетней девочки.

Стихотворение Рильке «Выбор Дон Жуана» (1908) воспринимается как поэтическое раскрытие одного наблюдения Киркегора: «Дон Жуан не просто удачлив с девушками, он дарит им счастье и несчастье, но, как ни странно, они сами этого хотят, и плоха та девушка, которая не согласилась бы от всей души стать несчастной за право хотя бы однажды насладиться счастьем с Дон Жуаном».

При равнодушии к женщинам большей части Дон Жуанов мировой литературы, за исключением некоторых романтических версий, одни из них ведут себя как охотники за женщинами (герои Тирсо, Мериме, Эспронседы), другие позволяют женщинам себя обожать (герои Байрона, Шоу, Валье-Инклана). По существу, интерес Дон Жуана к женщине аналогичен интересу подростка. И в этом смысле он не хочет становиться взрослым с его правилами, обязательствами и запретами. Он вечно молод и стихийно естественен. Собственно говоря, самоуверенный подросток и есть идеальный Дон Жуан в бытовом, обыденном понимании этого слова. Герой романа Эдуар-

да Лимонова «...У нас была великая эпоха» вспоминал: «Среди малышни встречались самоуверенные Дон Жуаны, прямиком направляющиеся к понравившейся девочке и хватающей ее тут же за щеку или даже зад, не говоря ни слова». Дон Жуана классического, максимально приближенного к архетипу, интересует безымянная, безликая, всякая, любая женщина. Точно так же и сам он безлик и безымянен: Жуан, Хуан, Жан, Ян, Иван. Безымянный мужчина, охотящийся за женщинами, которые, по правилам этой охоты, – также безымянны. Однако вернемся к донжуанству как культурному явлению.

Л.Е. Пинский предложил следующую классификацию мировых образов: те, которые, сохраняя в целом пространственно-временные координаты мифа, дают возможность построить на их основе «сюжет-фабулу», и те, которые в каждом случае оформляются по более зыбким и прихотливым законам «сюжета-ситуации». К первым относятся образы Фауста и Дон Жуана, ко вторым – Гамлета и Дон Кихота. «Это общая бутафория, старинный арсенал поэзии, – тут ничего не может сделать и гений», – писал о донжуановском «сюжете-фабуле» Бунин. В целом концепция Пинского чрезвычайно продуктивна и верна. Однако, как любая схема, она корректируется беспокойным и своенравным литературным материалом, как в случае с «ситуациями», так и в случае с «фабулами». Разговор о единой фабуле сомнителен не только в связи с «Сонатами» Валье-Инклана, но и в случае с «Саламанкским студентом» Эспронседы, «Дон Жуаном» Байрона или Зайцева.

По существу, бесчисленные повествования о мужчинах, посвятивших себя погоне за плотскими радостями, не имеют никакого отношения не только к донжуанской «фабуле», но и к донжуанской «ситуации». Однако, если уж речь заходит о «ситуации», пожалуй, своеволие Дон Жуана более всего сродни своеволию некоторых героев Достоевского. В мифе о Дон Жуане заложена главная

христианская тема Достоевского: если Бога нет, то все дозволено. С предельной ясностью она выражена героями-сластолюбцами – Свидригайловым, Ставрогиним. В подготовительных материалах к «Бесам» Ставрогин прямо назван Дон Жуаном: «Скептик и Дон Жуан, но только с отчаяния»<sup>1</sup>. С Дон Жуаном его роднит неверие, скептицизм, мужество, красота, невероятная жизненная сила, делающая покорными ему не только женщин, но и мужчин, его неспособность к любви, его извращенность. Любопытно, что при всей ситуативной соотнесенности сюжетов, подчас дает о себе знать и «фабульная» память: подобно сеvilьскому насмешнику, ухватившему из озорства командора за бороду, Ставрогин однажды в клубе сделал «невозможную дерзость»: ухватил за нос одного из почтеннейших старшин клуба и два-три шага протянул его за собой по залу. Пожалуй, образ Ставрогина – самая крупная фигура в истории бытования в новое время мифа о Дон Жуане, понятого как «сюжет-ситуация». Подобно тому, как образ князя Мышкина стал самым глубоким воплощением идеи донкихотства.

Миф о Дон Жуане – миф, рожденный христианской цивилизацией. Достоевский дал второе дыхание его глубинной сути, а не поверхностной эротической интриге. Хотя последняя непременно присутствует как в старинной легенде, так и в современной ее трактовке: Ставрогин совратил девочку. «Не веря ничему, ничем не сдержан, // Моим страстям я отпущу бразды», – провозглашает Дон Жуан А.К. Толстого. В этих словах заключена философия тех героев Достоевского, которые, утратив веру в Бога, поняли свое трагическое одиночество в мире как вседозволенность. Не случайно экзистенциальность Дон Жуана была подмечена Альбером Камю, настаивавшем на экзистенциальности и героев Достоевского. Поведение Дон Жуана – это поведение человека, пытающегося в угаре любовного гона заставить себя забыть о бессмысленно-

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 118.

сти жизни. Она для него бессмысленна, ибо он утратил веру.

Возрождаясь во все новых версиях, в которых он, как правило, гибнет, чтобы потом вновь возродиться, Дон Жуан становится в памяти человечества неким Адонисом, древнегреческим богом, умирающим и вновь рождающимся. В столь полюбившемся людям мифе о Дон Жуане воплощена идея вечного возвращения скитающегося по земле во времени и в пространстве испанского повесы, некогда убитого в Севилье то ли статуей, то ли монахами, появляющегося то в Буэнос-Айресе, то где-то на севере в лачуге рыбака («Дует ветер из Севильи // В Ледовитый океан...»). Цветаева переносит мотив вечного возвращения и на подругу Дон Жуана. «После стольких роз, городов и тостов – // Ах, ужель не лень // Вам любить меня? Вы – почти что остов, // Я – почти что тень». Он для Цветаевой – и Казанова. Она – и Клеопатра, и Кармен, и Ева.

Вечные возвращения на новом витке позволяют обогащать «вернувшегося» всем духовным опытом человечества, накопленным за время отсутствия. Так, повеса испанского романа, ускользнувший от расплаты благодаря заступничеству святых, спустя несколько веков, совсем старым, снова встречается в поэме Давида Самойлова «Старый Дон Жуан» (1974–1976) с глазу на глаз с Черепом, который уводит его наконец с собой. Однако это уже другой герой – любовник, философ, защитник и избранник грешной жизни, отдавший ей себя без остатка и ни о чем не жалеющий, убежденный в своей правоте, хотя и сломленный годами и брошенный женщинами.

Рано, по-видимому, считать легенду о Дон Жуане фактом истории. Вначале возмездие, лежащее в основе мифа, воспринималось как праведное, позднее – подчас как агония старого мира, бессильного остановить ход истории, способного лишь наказать для острастки идеолога своеволия, слишком вызывающе гарцующего перед оплотом старой морали. Однако прошли столетия, и для

Хлебникова уже старый мир – это погрязший в грехах Дон Жуан, а сам он – статуя Командора, явившаяся вместе с другими Председателями Земного Шара, чтобы покарать его в лице Временного правительства.

Важнейшую, хотя и сугубо художественную задачу помогла решить Блоку в «Шагах командора» старая испанская легенда о севильском обольстителе. Как доказал Вяч. Вс. Иванов, Блок совершил здесь необходимое для русской поэзии открытие, заговорив на традиционном языке европейской культуры о своем уникальном лирическом опыте. Это открытие он завещал Мандельштаму, Ахматовой, Бродскому.

Притягательность образа Дон Жуана не только и даже, думаю, не столько в его «эротической» специфике, сколько в стремлении героя жить по-своему, желании плыть против течения. Дон Жуан – естественный человек, живущий, как ему подсказывает инстинкт, лишенный предрассудков, предубеждений, иллюзий, конформизма, не желающий играть роль и разучивать правила игры. Человека всегда, как запретный плод, влекла эта возможность, но она же пугала и отталкивала.

Бессмертие мировых образов в том, что они одновременно вызывают симпатию и внутренний протест. Вечные загадки человеческой природы, тайна человеческого предназначения – и попытки разгадать их сквозь призму этих не поддающихся однозначной оценке образов: Дон Жуан пытается выработать свою мораль, нарушая общечеловеческую; Дон Кихот хочет помогать людям, не нуждающимся в его помощи; Фауст стремится к недостижимому – любой ценой. Не случайно истоки конфликта во всех этих мифах уходят в толщу народного мировидения.

Универсальность и бессмертие образа Дон Жуана, как и других мировых образов, – в неразрешимости вечного спора, в него заложенного. «Я – радугой пронизанный туман», – сказал один из многочисленных Дон Жуанов. Поэтому все, кто прикасался к мифу, ин-

туитивно или сознательно полемизировали со своими предшественниками, тем самым не отменяя друг друга, а обогащая миф, расширяя его границы либо углубляя, насыщая новыми гранями и оттенками. Что лучше: своеволие или народная мудрость? Свобода или закоснелые догмы? И прежде всего в миф о Дон Жуане заложен вечный спор между коллективной моралью – основой общечеловеческой нравственности и сокровищницей общечеловеческих ценностей, – с одной стороны, и моралью личной – стремлением человека к неизвестному, основой, источником развития человека, его истории и культуры, главным гарантом перемен и обновления – с другой. Спор между двумя правдами.

И снова оживет каменная статуя, и снова утащит с собой жизнелюбивого насмешника. И снова Дон Жуан, бросающий вызов то ли ханже и обывателю, то ли вообще ближнему своему, и снова расплата, маячащая где-то впереди.

## ЯЗЫКИ МУВАШШАХА

(ДИАЛОГ КУЛЬТУР В АЛЬ-АНДАЛУС)

Аспект двуязычия играет важную роль в комплексе проблем, связанных с одной из самых блестящих цивилизаций мира, просуществовавшей с начала VIII по конец XV в. Аль-Андалус, средневековая арабская Испания, дает нам один из самых показательных примеров отражения в литературе своеобразной языковой ситуации, при которой широкие слои населения в той или иной мере являются двуязычными или даже многоязычными. Значение этой эпохи в истории Испании и, шире, европейской цивилизации, с одной стороны, и арабского мира, – с другой, прежде всего в том, что это «эпоха широких и глубоких литературных взаимодействий, условно называемых западной и восточной, точнее говоря, романской и арабской культур»<sup>1</sup>.

Как и на других территориях, захваченных арабами, в Испании после 711 г. начался процесс исламизации и арабизации коренного испано-римского и вестготского населения. Однако процесс этот был длительным, и лишь к середине IX в. большинство населения страны составляли мусульмане. В то же время, особенно в первые века арабского господства, важным элементом экономиче-

---

<sup>1</sup> См.: Крачковский И.Ю. Арабская поэзия в Испании // Культура Испании. М., 1940. С. 77.



ской, политической и культурной жизни страны были мосарабы, т.е. христиане, жившие под властью арабов, которые сохраняли внутреннее самоуправление, судились по вестготским законам (*Fuero Juzgo*) и свободно отправляли свой культ. Именно они, а также так называемые романизированные мавры (*moros latinados*) на протяжении нескольких столетий были связующим звеном между мусульманской и христианской культурами как внутри испано-арабского мира, так и между Андалусией и христианскими королевствами севера Испании, возникшими на небольших территориях горных районов, не захваченных арабами.

Значительно более пестрой была этническая картина. Арабы составляли меньшинство населения. Селились они преимущественно в плодородных районах Юга, прежде всего в сельской местности<sup>1</sup>. Постоянно был очень высок процент берберского населения, периодически прибывавшего из Африки для оказания помощи мусульманской Испании в борьбе с теснившими ее христианскими соседями. Испано-римлян, как мосарабов, так и мувалладов, представителей покоренного населения, принявших ислам, было особенно много в городах<sup>2</sup>. Там же было сосредоточено почти все еврейское население, которому при арабах жилось значительно лучше, чем при вестготах. Для нашей темы особое значение имеет тот факт, что в гаремах арабов было особенно велико число испанских, или шире, европейских женщин (по крайней мере, оно значительно превышало число женщин еврей-

---

<sup>1</sup> Хулиан Рибера утверждает, что испанский (или латино-готский) этнический элемент был значительно более сильным, чем собственно арабский, в первую очередь благодаря смешанным бракам. Характерно, что даже в представителях правящей династии Омейядов уже со второго поколения было больше романской крови, чем арабской (*Ribera y Tarrago J. Disertaciones y opúsculos*, t. 1. Madrid, 1928. P. 12–25).

<sup>2</sup> См.: *Menéndez Pidal R. El idioma español en sus primeros tiempos*. Madrid, 1951. P. 33.

ской или берберской национальности)<sup>1</sup>. Они прививали детям знание своего родного языка и традиции христианской вестготской культуры. Следует упомянуть также так называемых «*eslavos*», европейцев различных национальностей, проданных в арабскую Испанию в рабство и использовавшихся в основном в армии<sup>2</sup>. В XI в. они играли довольно заметную роль, некоторые из них стали правителями, например Дении и Альмерии. Многие из них были не чужды поэзии.

Неудивительно поэтому, что столь же сложной оказалась и языковая ситуация в арабской Испании. В целом средневековая Андалусия была многоязычной и, если оставить в стороне берберский и древнееврейский языки, пользовалась во все эпохи четырьмя языками: двумя литературными (арабским и латинским) и двумя разговорными (кордовским диалектом арабского языка и «алхами», так называемым романским языком, или романсе)<sup>3</sup>.

Что касается испано-римлян и вестготов, то почти все они владели тремя языками, а привилегированное романское население, овладев со временем и классическим арабским языком, могло в какой-то мере пользоваться всеми четырьмя. В то же время нельзя забывать, что арабский язык был языком завоевателей и, кроме того, языком чрезвычайно высокой и оригинальной культуры. В часто цити-

---

<sup>1</sup> *Pèrès H.* La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle. Les aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire. Paris, 1953. P. 283. – Это обстоятельство дает автору возможность считать население Андалусии не столько арабским, сколько испанским.

<sup>2</sup> По некоторым данным, первоначально «славяне» были действительно славянами, т.е. рабами, которых продавали в мусульманскую Испанию германские племена, которые вели со славянами войны (см.: *Pèrès H.* Les éléments ethniques de l'Espagne musulmane et la langue arabe au VIII–XI siècle // *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, t. 2. Paris 1962. P. 717–731).

<sup>3</sup> См., например: *Леви-Провансаль Э.* Арабская культура в Испании. М., 1967. С. 63; *Ribera y Tarrago J.* Disertaciones y opúsculos, t. I. P. 28–29; *Marín F.M.* Poesía narrativa árabe y épica hispánica. Madrid, 1971. P. 188–190.

руемом отрывке из сочинения кордовского епископа Альваро (IX в.) есть следующие сведения: «Многие из моих единоверцев читают стихи и сказки арабов, изучают сочинения мусульманских философов и богословов не для того, чтобы их опровергать, а чтобы научиться как следует выражаться на арабском языке, с большей правильностью и изяществом. Где теперь найдется хоть один, кто бы умел читать латинские комментарии на Св. Писание? Кто среди них изучает евангелия, пророков и апостолов? Увы! Все христианские юноши, которые выделяются своими способностями, знают только язык и литературу арабов, читают и ревностно изучают арабские книги... даже забыли свой язык, и едва ли найдется один из тысячи, который сумел бы написать приятелю сносное латинское письмо. Наоборот, бесчисленны те, которые умеют выражаться по-арабски в высшей степени солидно и сочиняют стихи на этом языке с большей красотой и искусством, чем сами арабы»<sup>1</sup>.

Вместе с тем романский язык, являясь основным разговорным языком<sup>2</sup>, проникает даже в судебное присутствие и в халифскую резиденцию<sup>3</sup>. В этом смысле особенно показательны свидетельства современников, жителей других стран арабского мира. По мнению географа ал-Мукаддаси, язык андалусцев, которых он встречал в Мекке, «арабский, но только малопонятный, непохожий на употребляемый... в других областях. Есть у них и другой язык, близкий к ромейскому»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Крачковский И.Ю. Арабская культура в Испании. М.; Л., 1937. С. 11–12.

<sup>2</sup> См.: Монтегмери Уотт У. Влияние ислама на средневековую Европу. М., 1976. С. 47–48; Menéndez Pidal R. El idioma español en sus primeros tiempos. P. 32.

<sup>3</sup> См.: Ribera y Tarrago J. Disertaciones y opúsculos, t. 1. P. 30–34; 396–398. – При этом даже знатные арабы иногда плохо знали родной язык и изъяснялись на романсе. (См.: Menéndez Pidal R. El idioma español en sus primeros tiempos. P. 31–32).

<sup>4</sup> Цит. по: Ribera y Tarrago J. Disertaciones y opúsculos, t. I. P. 31. – По единодушному мнению ученых, за ромейский ал-Мукаддаси, не будучи знаком с латынью, принял романский язык.

Арабская литература передала Испании не только язык, но также свод заранее заданных жанровых, метрических, тематических, образных и стилистических правил<sup>1</sup>. Тем более знаменательно, что именно в Андалусии, в условиях сосуществования двух культур, родились принципиально новые стихотворные жанры: мувашшах и заджал. При этом следует учитывать, что в это время вся культура арабского мира переживала обновление<sup>2</sup>, которое в арабской Испании привело, в частности, к созданию «смешанной поэтической системы».

Мува ш ш а х («опоясывающий») – это небольшая поэма, состоящая из 5–6 строф, предназначенная для пения под аккомпанемент какого-либо музыкального инструмента<sup>3</sup>. Основные сведения о времени возникновения жанра и его специфике обнаружены в трудах средневековых арабских авторов. По свидетельству ибн Бассам (1087–1147), первым, кто установил канон мувашшаха, был Мукадам ибн Муафа ал-Кабри, по прозвищу Слепой, живший в конце IX – начале X в. В основу поэт брал несколько строчек, написанных по полустишиям (а не по стихам, как в классической поэзии) на народном, или романском языке, «называл их марказ и на нем строил мувашшах»<sup>4</sup>. К мнению,

<sup>1</sup> Об андалусской литературе см.: Крачковский И.Ю. Арабская поэзия в Испании // Крачковский И. Ю. Избр. соч., т. 2. М., 1956. С. 470–523; Куделин А.Б. Классическая арабо-испанская поэзия. М., 1973; Шидфар Б.Я. Андалусская литература. М., 1970; García Gómez E. Poemas arábigoandaluces. Madrid, 1959; Pèrès H. La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle. Les aspects généraux, ses principaux thèmes et sa valeur documentaire. Paris, 1953.

<sup>2</sup> См., например: Грюнебаум Г.Э. фон. Литература в контексте исламской цивилизации // Арабская средневековая культура и литература. М., 1978. С. 36.

<sup>3</sup> Указания на песенную природу жанра встречаются в самих мувашшахах (Monroe J. T. Studies on the Hargās. The Arabic and Romance Hargās. – Viator, t. 8, 1977. P. 95–125).

<sup>4</sup> Цит. по ст.: Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система» (гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий) // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974. С. 395.

что сочинение мувашшаха начинается с марказа или, как его позднее назвали, харджа, склоняются и другие авторы. Ибн Сана ал-Мулк (1155–1211) вслед за ибн Бассамом особо подчеркивает, что харджа должна сочиняться не на классическом, а на «простонародном языке и жаргоне черни»<sup>1</sup>. Важнейшая структурообразующая особенность харджи должна состоять в том, что она не только вдохновляет поэта, но задает тип, ритм и рифму всех его строф. В уже написанном мувашшахе харджа выполняет роль запева-припева.

Х. Рибере, первым заинтересовавшемся мувашшахом как «смешанной поэтической системой», не были известны харджи на романсе, поэтому основное внимание он, а за ним и другие ученые, как арабисты, так и романисты, сосредоточили на несомненной близости, существующей между их формой и метрическим репертуаром ранней провансальской лирики. Акцент при этом делался на самом принципе строфичности<sup>2</sup>. Высказывались также предположения о несомненном отличии метрики некоторой части мувашшахов (и большинства заджалей) от метрики классической арабской поэзии<sup>3</sup>. Долгое время основной интерес исследователей вызывала строфическая форма, возникшая в Андалусии, – заджал, воспринимавшаяся как мувашшах, написанный на разговорном арабском языке с включением роман-

<sup>1</sup> Цит. по ст.: Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система». С. 409.

<sup>2</sup> Впрочем, некоторые арабисты (Монтгомери Уотт У., Какиа П. Мусульманская Испания. М., 1976. С. 117; Шидфар Б.Я. Андалусская литература. С. 144–145) отмечают существование, правда, в полуфольклорных жанрах, отдельных образцов строфической поэзии в арабских странах и ранее. Как бы то ни было, только на испанской почве авторы мувашшахов и заджалей сделали строфическую поэзию полноправными литературными жанрами.

<sup>3</sup> См., например: García Gómez E. La poésie lyrique hispano-arabe et l'apparition de la lyrique romane // Arabica, № 5. Leiden, 1958. P. 131–132.

ской лексики. Заджал, – по словам Ф. Габриэли, – «это самое смелое реалистическое начинание в средневековой арабской поэзии со всеми теми лингвистическими, литературными и общественными последствиями, которые мы сейчас анализируем»<sup>1</sup>. Самым значительным, хотя не единственным и не первым из мастеров этого жанра, является ибн Кузман (1080–1160). Романская лексика встречается на каждой странице «Дивана» ибн Кузмана, уникальная рукопись которого хранится в Санкт-Петербурге<sup>2</sup>. Чрезвычайная насыщенность ею текста, написанного на разговорном арабском языке, отмечалась неоднократно, однако простое перечисление всех «неарабских» слов вряд ли продуктивно<sup>3</sup>. Необходимо на основе функционального анализа провести систематизацию лексики. Довольно часто, например, ибн Кузман использует романские слова «для рифмы», так как мосарабский диалект был той лексической кладовой, которая: а) пополняла иссякающий запас рифм, б) давала новые, неожиданные, броские рифмы. С другой стороны, чрезвычайно интересным художественным приемом ибн Кузмана, основанном на двуязычии, является сосуществование в пределах одной строки «взаимопоясняющей» лексики, например:

Yā šarāb, yā bīno, mā 'hlak!<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Габриэли Ф. Основные тенденции развития в литературах ислама // Арабская средневековая культура и литература. С. 21.

<sup>2</sup> В распоряжении специалистов имеется прекрасное комментированное издание: *Todo Ben Quzman*. Editado, interpretado y explicado por Emilio García Gómez, t. 1–3. Madrid, 1972.

<sup>3</sup> См., например: *Tullio O. J.* Sur les passages en espagnol de Ibn Quzman. Hispano-Arabe du XII siècle // *Neuphilologische Mitteilungen*, t. 39, Amsterdam, 1938. P. 261–268.

<sup>4</sup> «О вино, о вино, сколь сладостно ты!» Таким образом, слово «вино» употреблено два раза, но на разных языках. Об этих и некоторых других функциях см.: *García Gómez E.* «Romancismos» de Ibn Quzman explicados por el poeta // *Studia Islámica*, t. 28. Paris, 1968. P. 65–71.

Однако прежде всего усилия ученых были направлены на выявление общих черт между заджалами ибн Кузмана и ранней европейской поэзией, в первую очередь провансальских трубадуров, и древнейшей лирикой народов Пиренейского полуострова с целью доказать «арабское происхождение» последних<sup>1</sup>.

Лишь с 1948 г. «смешанная поэтическая система», возникшая в арабской Испании, с полным правом может рассматриваться как двуязычная. В этом году С. Штерном были дешифрованы и опубликованы первые харджи на романсе, обнаруженные в мувашшахах еврейских поэтов<sup>2</sup>. В течение нескольких последующих лет совместными усилиями С. Штерна и испанских ученых: арабистов (Э. Гарсиа Гомес), гебраистов (Ф. Кантера) и романистов (Д. Алонсо) – было дешифровано еще почти три десятка хардж на романском языке из произведений испано-арабских и испано-еврейских авторов. Это открытие имело широкий резонанс, так как переворачивало все устоявшиеся представления об истоках и времени возникновения европейской лирики: самая ранняя из обнаруженных хардж была написана до 1042 г., т.е. примерно на столетие раньше первых песен провансальских трубадуров. Многие из них обладают несомненной художественной ценностью. Характерной, например, является следующая:

---

<sup>1</sup> См., например: Менендес Пидаль Р. Арабская поэзия и поэзия европейская // Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. М., 1961. С. 466–509; Петрова Л.А. Античные и испано-арабские влияния на лирику Прованса // Античный мир и археология: Межвузовский научный сборник, вып. 1. Саратов, 1977. С. 122–132; Nykl A. H. Hispano-Arabic Poetry and its Relations with old Provençal Troubadours. Baltimore, 1946.

<sup>2</sup> Stern S.M. Les vers finaux en espagnol dans les muwaššahs hispano-hébraïques. Une contribution à l'histoire du muwaššahs et à l'étude de espagnole «mozarabe» // Al-Andalus, t. XIII, Madrid; Granada, 1948. P. 299–346. – Впрочем, об этом знал уже Д. Келли. «Если принять во внимание, – писал он, – что Иуда бен Самуэль Левит заканчивал еврейские строфы романским припевом, то его можно назвать первым поэтом, применившим испанский метр» (Испанская литература. М.; Пг., 1923; английский оригинал появился в 1897 г.).

Vayse meu corazón de mib.  
¡Ya, Rab, si se me tornarád?  
¡Tan mal meu doler li-l-habib!  
Enfermo yed, ¿cuándo sanarád?

(Сердце мое меня покидает.  
Господи! Вернется ли оно?  
Как сильно страдаю я по любимому!  
Он болен. Когда же он выздоровеет?)

В дальнейшем к ученым, занимающимся харджа, присоединились многие испанские, арабские, английские и американские специалисты<sup>1</sup>. Интересные находки были сделаны Х. М. Сола-Соле<sup>2</sup> и Дж.Т. Монроу<sup>3</sup>.

Временные и пространственные координаты этого уникального явления следующие. Самая ранняя из обнаруженных хардж на романсе написана Юсуфом ал-Катиба (до 1042 г.)<sup>4</sup>. Одна из самых поздних найдена в мувашшахе

<sup>1</sup> Библиография о харджа чрезвычайно обширна, поэтому отметим лишь важнейшие из антологий и монографий: *Borello R.A.* Jaryas andaluzas. Bahía Blanca, 1959; *García Gómez E.* Las jarchas romances de la série árabe en su marco. Madrid, 1975; *Heger K.* Die bisher veröffentlichten Bargas und ihre Deutungen. Tübingen, 1960; *Menéndez Pidal R.* Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente. Santander, 1951; *Solá-Solé J.M.* Corpus de poesía mozárabe. Las Harġas andalusies. Barcelona, 1973; *Stern S.M.* Hispano-Arabic Strophic Poetry. London, 1974.

<sup>2</sup> *Solá-Solé J.M.* Nuevas jaryas romances en muwaššaha-s hebreas. – Sefarad, año 29, f. 1, Madrid-Barcelona, 1969. P. 13–21.

<sup>3</sup> *Monroe J.T.* Two new bilingual «Harġas» (Arabic and Romance) in Arabic «Muwaššahs» // *Hispanic Review*, t. 42, № 3, Philadelphia, 1974. P. 243–264; Two further bilingual «Harġas » (Arabic and Romance) in Arabic «Muwaššahs» // *Hispanic Review*, t. 47, № 1. P. 9–24.

<sup>4</sup> К сожалению, не были опубликованы харджи более раннего периода (до XI в.), об открытии которых сообщал П. Лежантийю крупнейший исследователь арабо-испанской культуры Э. Леви-Провансаль. После смерти ученого они в его архиве обнаружены не были (см.: Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система». С. 395).



гранадского поэта середины XIV в. Поэты, в произведениях которых найдены харджи на романском языке, жили в Гранаде, Севилье, Кордове, Альмерии, Бадахосе, Мурсии, Толедо, Сарагосе, Лериде, Туделе, т.е. во всей Андалусии.

Дешифровка хардж на романсе чрезвычайно сложна как из-за того, что все они написаны арабской вязью<sup>1</sup> с пропуском гласных, так и из-за архаичности мосарабского диалекта. Поэтому категоричность в деле их описания, дешифровки и классификации неуместна<sup>2</sup>. Кроме того, соотношение языков в некоторых из них настолько спорно, что в зависимости от критериев они могут быть отнесены в число хардж как на романсе, так и на разговорном арабском языке<sup>3</sup>.

Точный подсчет дешифрованных и описанных хардж затруднен также и тем, что многие из них встречаются несколько раз либо существуют в вариантах. Поэтому достаточно будет сказать, что их открыто уже более пятидесяти.

В харджах, классифицируемых как написанные на романсе, допускается наличие некоторых арабских языковых элементов. Чаще всего это одно или несколько арабских слов (как правило, одних и тех же, например, *habīb* или *ya*). Важное в этом смысле наблюдение сделано В.П. Григорьевым: арабская лексика «представлена или

---

<sup>1</sup> О причинах, приводивших к тому, что покоренные арабами народы легче ассимилировали письменность, чем язык, см.: *Pouzet F.* Функциональное значение арабской графики // *Арабская средневековая культура и литература*. С. 153.

<sup>2</sup> См.: *Hitchcock R.* Some Doubts about the Reconstruction of the Kharjas // *Bulletin of Hispanic Studies*, t. 50. Liverpool, 1973. P. 109–119.

<sup>3</sup> Нам, например, представляется нецелесообразным включать в число хардж на романсе те, в которых встречаются только слова типа *тамта*, как это делает Дж.Т. Монроу в своих последних работах, так как это слово относится скорее не к романской лексике, а к международной ономастике. Вполне естественно, что «расширительная» концепция Монроу вызывает серьезные возражения. Ср.: *Ramírez Calvente A.* Jarchas, moaxajas, zéjeles. – *Al-Andalus*, t. 39, f. 1–2. Madrid; Granada, 1974. P. 273–299.

словами, общими для обоих языков, или понятиями, отражающими чисто арабский образ жизни, которые не получили своего эквивалента на романсе. Кроме того, арабские слова могли заменять не очень ходовые, мало-частотные слова на романсе»<sup>1</sup>. В ряде случаев была отмечена лексическая (например, корни одного языка, а суффиксы другого: *jillello*, *samarello*) или синтаксическая гибридизация. Естественно, что в этих харджах проблема процентного соотношения («вино, разбавленное водой, или вода, разбавленная вином») оказывается снятой.

Романские слова в заджалах и особенно харджи на романсе представляют огромный интерес для историков испанского языка не только потому, что дают первоклассный материал, относящийся к той эпохе, которая в христианских королевствах Леона, Кастилии, Арагона или Наварры представлена почти исключительно латынью, но и из-за его архаичности. Для примера можно привести следующие две дешифрованные харджи, написанные на мосарабском диалекте:

„Bènid la pašqa, ay, áun, sin elle,  
lasrando men qoraÿûn por elle“

Adamay,  
Filiolo slieno,  
ed él a mibi  
Kéredlo  
De mí vetare  
Su al-raqībi.

«Мосарабский, – по мнению В.Ф. Шишмарева, – интересен прежде всего тем, что он является продолжателем испано-романского языка готской поры, продолжателем

---

<sup>1</sup> Григорьев В.П. Заметки о древнейшей лирической поэзии на Пиренейском полуострове // Вестник ЛГУ. Сер. ист., яз. и лит., вып. 2, № 8. Л., 1965. С. 86–96.

в условиях иноземного окружения, язык мосарабов – авторитетный свидетель прошлого, который во многих случаях помогает нам восстановить картину этого прошлого и отчетливо оттеняет развитие романской речи северных христианских областей. Вот почему так часто приходится прислушиваться к его показаниям и вот почему обращение к нему помогло современным испанистам уточнить многое в наших познаниях по истории испанского языка и осветить наиболее темные главы»<sup>1</sup>. Поэтому вместе с Э. Гарсиа Гомесом можно удивляться равнодушию большинства филологов-испанистов, не подвергнувших харджи до сих пор детальному лингвистическому анализу<sup>2</sup>.

Уже первыми исследователями харджи было отмечено весьма существенное отличие их тематики от тематики классической арабской газели. Почти всегда это обращение девушки к матери или подругам с жалобами на неразделенную любовь, сетованиями по поводу разлуки с возлюбленным, с восхвалениями его и т.д., по определению Гарсиа Гомеса, «женский лиризм». Разительно отличаясь от «мужского лиризма» остальной части мувашшаха, харджи являются непосредственным отражением романской песенной традиции, среди более поздних известных образцов которой широко известны, например, галисийско-португальские «cantigas de amigo» («песни о милом»).

Какое же значение имела харджа в поэтике мувашшаха, какие функции она выполняла? Нам представляется, что мувашшах зародился как жанр, пружиной которого был принцип контраста между основной частью и харджой, контраста, соблюдавшегося во всем: в тематике, исполнении, языке, рифме. По мнению ибн Сана аль-Мулка, «соль мувашшаха, его сахар, его мускус» составляет как раз контраст двух языков. В данном случае не

---

<sup>1</sup> Шимарев В. Очерки по истории языков Испании. М.; Л., 1941. С. 100.

<sup>2</sup> См.: García Gómez E. Las jarchas romances de la serie árabe en su marco. Madrid, 1975. P. 34.

важно, что харджа, по его сведениям, могла писаться как на романсе, так и на разговорном арабском языке.

Эффект контраста усиливался сочетанием в пределах одного стихотворения «мужского лиризма» и «женского», тем более что тематически они, как правило, никак между собой не связаны. Можно предположить, что сопряжение тематики «cantigas de amigo» с типичными для классической арабской литературы темами оказывало на средневековое сознание (с обычной для него «этикетностью») сильнейшее эмоциональное воздействие. Таким образом, возникала ситуация диалога, в условиях песенной традиции выступавшая в чрезвычайно характерной форме диалога «корифея» и «хора». Увлеченные перспективой найти истоки европейской поэзии, исследователи, рассматривая харджа на романсе в отрыве от всего мувашшаха, подчас забывали, что харджа «не самостоятельное произведение, а его часть – припев (припев-запев), отклик хора на слова певца»<sup>1</sup>. Основываясь на некоторых намеках, имеющихсся в стихах ибн Кузмана, Р. Менендес Пидаль предполагает, что публика, выполнявшая роль хора, «повторяла запев после каждой строфы, как только солист заканчивал стих-репризу, рифма которой – та же, что и в запеве, – служила как бы призывом сосредоточить внимание, сигналом для вступления хора»<sup>2</sup>. Эта характеристика относится к заджалу, однако скорее всего в случае с мувашшахом дело обстояло так же.

Согласно ибн Сана ал-Мулку, резкий переход с одного языка на другой – одно из основных правил мувашшаха. Причем переход этот осуществляется посредством специальных слов, призванных, при всей резкости перехода, сделать его предсказуемым. Эти слова («он сказал», «я сказал», «она сказала», «он пропел», «я пропел», «она пропела» и т.д.) должны информировать о ближайшем

---

<sup>1</sup> См.: Григорьев В.П. Становление языка испанской национальной литературы. С. 30.

<sup>2</sup> Арабская поэзия и поэзия европейская. С. 471.

переходе на прямую речь и другой язык. Тот факт, что в этой поэтике «контраста», в которой, как нам представляется, первоначально функционировал мувашшах, главная роль отводилась эффекту двуязычия, находит подтверждение в других литературах, так или иначе связанных с арабской. Например, в мувашшахе ибн Сана ал-Мулка обнаружена харджа, написанная на персидском языке<sup>1</sup>. Х.М. Сола-Соле несколько лет тому назад удалось дешифровать обнаруженные в средневековом каталанском песеннике несколько строчек на арабском языке, которые, по его мнению, выполняли функции харджа в романском стихе<sup>2</sup>.

Таким образом, функциональный анализ позволяет сделать вывод, что мувашшах призван был быть поэтической системой гетерогенного типа<sup>3</sup>, в которой переключение с одного языка на другой (и не обязательно с арабского на романский) означало переключение с одной поэтической традиции на другую. Поэтому нам представляется неверным мнение В.П. Григорьева, считающего, что харджи на романсе «возникли примерно на два столетия позже, чем харджи на арабском языке»<sup>4</sup>. Скорее всего, наоборот: харджи на романском языке были наиболее древними. Появление хардж на арабском и параллельное развитие жанра заджала, создававшегося на разговорном арабском языке, привели к утрате прин-

---

<sup>1</sup> См.: Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система». С. 412.

<sup>2</sup> Solá-Solé J.M. Una composición bilingüe hispano-árabe en un cancionero catalán del siglo XV. // *Hispanic Review*, t. 40, N 4. Philadelphia, 1972. P. 386–389; см. также: Lévi-Provençal E. Les vers arabes de la chanson V de Guillaume IX d'Aquitaine // *Arabica*, Leiden, 1954. P. 206–211; Dotton B., Lelia Doura E. An Arabic Refrain in a thirteenth-century Galician Poem? // *Bull. of Hispanic Studies*, t. 41. Liverpool, 1964. P. 1–9.

<sup>3</sup> Ср.: Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система». С. 412.

<sup>4</sup> См.: Григорьев В.П. Заметки о древнейшей лирической поэзии на Пиренейском полуострове. С. 92.

ципа контраста в мувашшахе<sup>1</sup> и «отмене» самих хардж в заджале<sup>2</sup>.

В тесной связи с этими вопросами находится проблема авторства. Создавали ли арабские и еврейские поэты харджи сами или они пользовались романским фольклором? Существование на Пиренейском полуострове романской песенной традиции в настоящее время уже не вызывает сомнений. О ней известно из различных арабских и испанских источников<sup>3</sup>. По мнению Менендеса Пидалья, в харджах сохранились песенные традиции женских хоров, неперменного элемента праздников в романских странах. О них от более ранней эпохи (6–9 вв.) сохранились свидетельства представителей духовенства Испании, Франции, Прованса, Италии, запрещавших женские песни (в частности, любовные) и танцы во время церковных праздников, видя в них наследие язычества<sup>4</sup>. В связи с этим особый интерес представляют воспоминания крупнейшего испано-арабского поэта ал-Мутамида, писавшего о радости, которую ему доставляли своими

<sup>1</sup> См.: *García Gómez E.* La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica // *Al-Andalus*, t. 21. Madrid–Granada, 1956. P. 317–319.

<sup>2</sup> Характерно, что харджи, встречающиеся в заджалах ибн Кузмана, могут быть признаны таковыми только по чисто формальным соображениям. По крайней мере, никакой структурообразующей нагрузки они не несут (см.: *Петрова Л.А.* Испано-арабская строфическая поэзия. Заджал ибн Кузмана (XII в.). Автореф. канд. дис. Л., 1974. С. 13–14.

<sup>3</sup> По рассказу одного испанского священника, в 1002 г., во время битвы между арабами и испанцами, некий певец оплакивал участь арабов, «чередую арабские и испанские метры»: «En Calacanazor, Almanzor perdió el tambor» (цит. по: *Chavarri López E.* Música popular española. Barcelona, 1958). Арабский историк ал-Тифаси утверждает, что древние андалусцы пели «либо на манер назарейцев, либо на манер арабских погонщиков верблюдов» (цит. по: *García Gómez E.* Una extraordinaria página de Tifāši y una hipótesis sobre el inventor del zéjel // *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, t. 2. P. 519–520).

<sup>4</sup> *Menéndez Pidal R.* La primitiva lírica europea. Estado actual del problema // *Revista de Filología Española*, t. 42. Madrid, 1960. P. 308.

песнями «белокурые певичцы»<sup>1</sup>. Видимо, далеко не случайно столь характерной особенностью хардж является «женский лиризм».

Народные песни на романских языках в западно-европейских странах долгое время не фиксировались письменно: сказывалось подчиненное по отношению к латыни положение молодых языков. По справедливому замечанию В.П. Григорьева, важная особенность ситуации харджи «заключается в том, что она возникает в рамках иноязычной литературы, что было реализацией одной из немногих возможностей фиксации народной поэзии в условиях господства латинской христианской литературы и отсутствия своей романской письменности»<sup>2</sup>.

По категоричному мнению Гарсиа Гомеса, «мувашахи родились, когда родились, с тем чтобы обрамлять харджи на мосарабском диалекте, которые представляют собой „народные или традиционные“ песни, вильянсико и куплеты»<sup>3</sup>. В пользу этой точки зрения говорят указания арабских ученых, согласно которым авторам не возбранялось пользоваться старыми, «готовыми» харджами<sup>4</sup>, логическое несоответствие содержания харджи содержанию всего мувашшаха и, наконец, иногда встречающийся в хар-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: *Pérez H. La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle*. P. 383.

<sup>2</sup> См.: *Григорьев В.П. Становление языка испанской национальной литературы*. С. 31.

<sup>3</sup> *García Gómez E. La jarja en Ibn Quzman // Al-Andalus*, t. 28, f. 1, Madrid–Granada, 1963. P. 5. – В.Ф. Шишмареву, писавшему: «Романская поэзия служила развлечением для того же круга лиц (знати. – В.Б.), была своего рода экзотической забавой, которая не могла задавать тон арабской литературе, указывать новые пути развития», – не были известны харджи на романском языке в мувашшахах арабских поэтов (см.: Шишмарев В. *Очерки по истории языков Испании*. С. 88).

<sup>4</sup> См., например, уже цитировавшуюся работу ибн Сана ал-Мулка. В том, что он заимствует харджи у своих предшественников, признается ибн Кузман. Наконец, многие из обнаруженных хардж на романсе встречаются в мувашшахах нескольких поэтов разных поколений, подчас разных национальностей.

джах на романсе ассонанс (vienid – exid; male – demandare; mamma – уана; vienis – quieris).

По-видимому, на этот вопрос вряд ли сейчас можно ответить однозначно. При зарождении жанра в какой-то мере свою лепту внесли три народа: испанцы, арабы и евреи. Несомненно при этом, что особенно активно использовался песенный романский фольклор. Малая сохранность хардж на романсе не должна удивлять. Менендес Пидаль объясняет это следующим образом: переписчики, плохо знавшие или вообще не знавшие романсе, либо вообще отказывались переписывать мувашшах с непонятными для них словами, либо опускали романскую часть<sup>1</sup>. С мнением испанского ученого в целом можно согласиться, однако вряд ли переписчики могли «опускать» харджи, так как в этом случае мувашшах как жанр терял бы смысл. Скорее всего, после XII в. (особенно за пределами Испании) переписчики, не зная романсе, могли заменять харджи. Что же касается хардж, в которых были лишь вкрапления романской лексики, то они могли переосмысляться как арабские и, таким образом, трансформироваться с полной или частичной утратой лингвистических следов романского происхождения.

---

<sup>1</sup> См.: Los orígenes de las literaturas románicas. P. 30.



## ТРУБАДУР ХРИСТА



Долгая жизнь Рамона Льюля (Люллия или Луллия, если придерживаться латинизированной формы его имени) (1232–1316), прошла в «тревоге чувств, в безумье дел», в полном соответствии с этой строкой из посвященной ему «неоконченной поэмы» А.К. Толстого «Алхимик» (1867) (несмотря на то, что русский поэт вкладывал в них совсем другое содержание)<sup>1</sup>. При этом он не был алхимиком, как не был «испанцем», «монахом» и «священником», несмотря на то что именно эти слова долгое время переходили из одной энциклопедической статьи о нем в другую.

\* \* \*

«Малой родиной» Льюля, гражданина Средиземноморья, была Майорка, незадолго до его рождения – в 1229 г. – отвоеванная у арабов. Этого человека, вознамерившегося стать властелином своей судьбы, можно считать типичным ее баловнем. Рамон был знатен, богат, пользовался расположением сильных мира сего, был всесторонне одарен, женат, имел двоих детей. До тридцати трех лет он вел рассеянный образ жизни при дворе инфанта Жауме, писал стихи на провансальском языке. Основным для его

---

<sup>1</sup> См.: Толстой А.К. Полн. собр. соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. I. С. 247.

«Жизнеописание» является мотив *ухода, обращения, озарения*, т.е. добровольного отказа от прошлого и перехода к новой жизни, как безумию любви. Согласно легенде, в жизни Льюля до обращения был случай, когда он, преследуя прекрасную незнакомку, въехал на коне в церковь. Сам он объяснял резкий поворот в своей жизни – аналогичный обращению Св. Павла, Августина Блаженного, Франциска Ассизского, Паскаля – посетившим его в 1263 г. видением распятого Христа в то время, когда он был занят сочинением любовного стихотворения, посвященного замужней женщине<sup>1</sup>. Видение повторилось еще четыре раза. Его уход, во многом напоминающий уход Алонсо Кихано Доброго, описан самим Льюлем в главке 12 его мистической «Книги о Любящем и Возлюбленном»: «„Обезумевший от любви, почему ты перестаешь быть самим собой, пренебрегаешь деньгами, отказываешься от соблазнов этого мира и живешь, окруженный всеобщим презрением?“ Ответил Любящий: „Дабы заслужить заслуги моего Возлюбленного, который людьми скорее незаслуженно нелюбим, чем любим и оценен по заслугам“»<sup>2</sup>.

Оставшуюся жизнь (а умер он в возрасте 84 лет) Льюль посвятил религиозно-подвижнической деятельности, то миссионерствуя в Тунисе и на Кипре, в Иерусалиме и в Армении, то пытаясь увлечь своими грандиозными утопическими проектами папу, королей, профессоров Сорбонны или монахов доминиканских и францисканских монастырей. По удачной формулировке братьев Каррерас-и-Артау, философия Льюля – это «философия приобщенного», философия обращенного в христианство, стремящегося обращаться<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Vida coetània de Ramon Llull // Moll F. de B. Textos i estudis medievals. Montserrat, 1982. P. 5–7.

<sup>2</sup> Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном // Багно В. Зеркало загадок. От Рамона Льюля до Хулио Кортасара. М., Центр книги Рудомино, 2016. С. 28.

<sup>3</sup> Carreras y Artau T., Carreras y Artau J. Historia de la filosofía española. Madrid, 1939. T. I. P. 635.

Отказавшись от семьи, светской жизни, имущества, – иными словами, от прошлого, Льюль совершил паломничество в Рокамадур и в Сантьяго де Компостелу и намеревался отправиться в Париж для получения глубокого теологического образования. Однако для его дальнейшей жизни и творчества решающее значение имел совет высоко чтимого им Раймунда де Пеньяфорт, который, узнав о намерении Льюля посвятить себя миссионерской деятельности, посоветовал ему не отправляться в Париж, а вернуться на Майорку, население которой в ту пору в основном еще было мусульманским, дабы изучить там восточную премудрость, знание которой и погружение в которую необходимы в полемике с неверными. Важнейшей вехой в биографии Льюля стало основание им на Майорке, в Мирамаре, при поддержке покровительствовавшего ему Жауме II, первой, по сути дела, в Европе школы иностранных языков, в которой монахи изучали арабский и еврейский языки, столь важные для решения миссионерских задач.

Биография Рамона Льюля, поразившая Европу упорством в построении своей судьбы, – это динамическое напряжение оппозиций, счастливая встреча равновеликих полярных начал в одной человеческой личности. Прежде всего это пространственная, географическая оппозиция: с одной стороны, Майорка, на которую его неизменно и неодолимо влекло, которая давала покой, необходимый для самоуглубления и творчества, а с другой – стягивавшее в единое целое католическую, православную и мусульманскую культуры Средиземноморье (Франция, Италия, Северная Африка, Ближний Восток), ради которого он в конечном счете и самоограничивал себя на время в своем майоркинском затворничестве. В.Н. Топоров пишет об активной, «навязывающе осваивающей» деятельности «средиземноморского» человека, об инициативности, отличающей его духовный склад<sup>1</sup>. При этом не следует забы-

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Эней – человек судьбы: К «средиземноморской» персонологии. М., 1993. С. 40.

вать, что, несмотря на свою поразительную мобильность, Льюль был сыном своего времени и унаследованной им культуры. Размах его перемещений в пространстве был абсолютно прогнозируемым и четко ограниченным. Географический горизонт Льюля был одновременно и духовным горизонтом христианского мира<sup>1</sup>.

Одной из утопических надежд Льюля была попытка в одиночку отвоевать для Запада захваченную арабами и освоенную исламом Северную Африку, исконно западную, эллинистически-христианскую средиземноморскую зону, родину Августина Блаженного. В то же время Льюль всегда был раздираем противоречием между «навязывающе осваивающей» деятельностью и самоуглублением, миссионерством и отшельничеством, подвижничеством и созерцанием. Неполнота, недостаточность и ущербность каждого из этих двух путей заставляла его, потерпев крах с очередным утопическим проектом, будь то религиозные диспуты на базарных площадях Туниса или теологические споры в аудиториях Сорбоннского университета, вновь отправляться на Майорку, с тем чтобы снова, спустя месяцы или годы, создав новую версию своей универсальной науки, вырваться на средиземноморский простор.

Удивительное сочетание в нем высоких идеальных устремлений и практического расчета, математических выкладок и мистических озарений позволяло ему при всей фантазмагоричности миссионерских чаяний весьма прагматично строить планы обращения в христианство ближайших соседей – арабов и евреев<sup>2</sup>. Важнейшей задачей Запада он считал также обращение в христианство татар, незадолго до его рождения разоривших Киевскую Русь и представлявших серьезную угрозу для христиан-

---

<sup>1</sup> См.: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 130–132.

<sup>2</sup> См.: *Nicolau M.* Motivación misionera en las obras de Ramon Llull // *Actas del II Congreso Internacional de Lulismo*. Palma de Mallorca, 1979. V. 1. P. 130.

ской цивилизации. Задача эта, с его точки зрения, была относительно легко достижимой, поскольку речь шла в ту пору еще о язычниках, куда менее стойких в своей вере, чем мусульмане и иудеи. Льюль не был одинок в своих надеждах и в своей убежденности. Нетрудно заметить, насколько распространенным было мнение, что нет язычников, которые не мечтали бы перейти в христианство, а есть проповедники и миссионеры, которые не владеют в достаточной степени даром убеждения. Марко Поло, например, следующим образом объясняет, почему не состоялось обращение монголов в христианство: «Если бы папа послал к великому хану людей, сведущих в искусстве проповеди, то хан стал бы христианином, так как известно, что у него было великое желание стать таковым»<sup>1</sup>. Постулируемый экуменизм и провозглашаемая готовность к диалогу в точности отражали тенденции эпохи, возможно, при этом в немалой степени формируя их и концентрируя. Упование Льюля на бескровные крестовые походы и на неоспоримость доводов христианства было как бы квинтэссенцией великих надежд всей христианской цивилизации XIII в., неоднократно посылавшей к татарам и монголам светские посольства и специальные доминиканские и францисканские миссии. Надежды эти завершились великим разочарованием, так как немислимая ранее готовность к диалогу не исключала осторожности, интриг и расчета.

Можно предположить, что одно из ранних и самых замечательных произведений Льюля «Книга о язычнике и трех мудрецах», написанная на арабском языке и посвященная выбору веры, воспринималась им в том числе и как своеобразная рабочая площадка, экспериментальное поле, позволявшее оттачивать полемическое мастерство и обосновывать грядущий успех. Язычник в книге Льюля, внимательно выслушав аргументы иудея, мусульманина и христианина, остановил свой выбор на христи-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. С.141.*

анстве<sup>1</sup>. История показала, что опасения и торопливость Льюля были обоснованны, и вскоре татары сделали свой выбор, однако, в отличие от хазар, которые предпочли иудейство, и русских, последовавших византийскому образу, выбрали ислам.

\* \* \*

Одновременное тяготение Льюля к миссионерству и отшельничеству проявлялось в его экуменических и догматических доктринах, схоластических и мистических пристрастиях, в его сложных отношениях с доминиканцами и францисканцами, в его промежуточном – между философией и литературой – положении. В высшей степени показательным было его колебание между доминиканцами и францисканцами, которым было присуще одинаково настороженное и в то же время в высшей степени заинтересованное отношение к нему самому. Согласно Г.К. Честертону, доминиканцы были братством философов, в то время как францисканцы – братством певцов. «Главное в Доминике – пишет он, – дар обращения, а не дар насилия, а разница между ними, никого из них не умалявшая, в том, что он обращал еретиков, а Франциск, чье дело как бы тоньше, обращал обыкновенных людей. Нам нужен новый Доминик, чтобы обратить язычников, еще нужнее Франциск, чтобы обратить христиан»<sup>2</sup>. Обе эти цели одновременно – вполне осознанно – поставил перед собой Льюль, пытаясь «привить» францисканство к доминиканству, пытаясь в своих мистических книгах взывать к сердцам погрязших в пороках христиан, а в своих схоластических работах – к разуму язычников и еретиков. Вполне понятно поэтому промежуточное положение Льюля между францисканцами и доминиканцами, поло-

---

<sup>1</sup> См.: *Llull R. Libre del gentil e dels tres savis // Obres selectes*. Palma de Mallorca, 1989. Т. 1. Р. 263–272.

<sup>2</sup> *Честертон Г.К. Вечный человек*. М., 1991. С. 281–282.

жение «над схваткой», его стремление примирить оба начала как в своей душе, так и в христианстве.

«Христианство пассивно или активно?» – задавался вопросом В.В. Розанов, возможно, учитывавший оппозицию францисканцев и доминиканцев. «Мы не приготовляемся решать этого вопроса, – пишет Розанов. – Наша мысль скромнее и законнее; мы только обводим красною чертою этот вопрос, останавливаем на нем человеческое внимание и хотели бы, чтобы он въязвился в душу каждого и начал в ней мучительно саднить – но именно как вопрос»<sup>1</sup>.

Не столько вопрос, сколько сама суть данной дилеммы «въязвилась» в душу Льюля с момента его обращения и мучительно в ней «саднила» до самой его кончины. Поразительным тому свидетельством является его поэма «Отчаяние», написанная в момент тяжелейшего душевного кризиса, сомнений Льюля в своем призвании. Автор трагически раздваивается: его лирические герои, миссионер и отшельник, не в силах выбрать между двумя философскими, эмоциональными и жизненными правдами<sup>2</sup>. Богатейший полемический опыт Льюля, его способность к внутренним спорам, готовность глубоко проникаться аргументами противника наделили поэму редкой для средневековой литературы психологической глубиной. Льюлю удастся преодолеть кризис и, несмотря на сомнения, убедить себя в том, что выбранные некогда поприще и судьба – его удел.

Крайняя форма религиозного подвижничества облекается в форму юродства. Максимализм в юродстве и безумная любовь к Богу всегда бывают чреватые непониманием, отторжением, насмешками и побоями со стороны толпы. «В своем аскетическом *вышесущественном* по-

---

<sup>1</sup> Розанов В.В. Религия и культура // Соч. М., 1990. Т. 1. С.186.

<sup>2</sup> См.: *Pi de Cabanyes O. Ramon Llull. Dos poemes i una crisi: «Lo Desconhort i el Cant de Ramon»* // *Miscellanea Barcinonensia*. Barcelona, 1971. № 28. Abril. P. 45–55.

границ тшеславия, – пишет А.М. Панченко, – древнерусский юродивый идет дальше, чем Франциск Ассизский, в известном смысле он смелее и последовательнее. Он не только покорно, безропотно, с любовью к мучителям терпит унизительные поношения, он постоянно провоцирует зрителей, прямо-таки вынуждает их бить его, швыряя в них камнями, грязью и нечистотами, оплевывая их, оскорбляя чувство благопристойности. Юродивый *задирает* публику, как масленичный дед, он вовлекает ее в действие, делая зрителей актерами»<sup>1</sup>. Агиографы часто пишут о том, что «нормальные» люди подвергают юродивых «укорению, и биению, и пханию». В общественном поведении Рамона-безумца (Ramon lo foll), как сам он любил себя называть, есть элемент юродства.

Проявлялось оно в равной степени в его общении, как правило активном, провоцирующем и конфликтном, с представителями как средиземноморского Запада, лишенными, на его взгляд, религиозного рвення, так и средиземноморского Востока, религиозное рвение которых, с его точки зрения, было направлено по ложному руслу. В главке 281 «Книги о Любящем и Возлюбленном» читаем: «“Проповедуй, безумец, доноси до людей слова своего Возлюбленного. Рыдай, постись!”». Оставил Любящий мир, ушел на поиски своего Возлюбленного и прославлял его везде, где сам находил хулу и обиду»<sup>2</sup>. Это тем более знаменательно, что католическая Европа не знала юродства как социального явления. Не исключено, что для Льюля (как и для древнерусских юродивых) имел в этом смысле значение опыт мусульманских дервишей, с которыми его, несомненно, сводила судьба во время его миссионерских блужданий.

Страстная и бескомпромиссная любовь подвижника жертвенна и – в крайнем измерении – трагична.

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понирко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 90.

<sup>2</sup> Льюль Р. Цит. соч. С. 54.



«Любовь, – согласно Н. Бердяеву, – трагична в этом мире и не допускает благоустройства, не подчиняется никаким нормам. Любовь сулит любящим гибель в этом мире, а не устройство жизни. И величайшее в любви, то, что сохраняет ее таинственную святость, это – отречение от всякой жизненной перспективы, жертва жизнью. Этой жертвы требует всякое творчество, требует жертвы и творческая любовь»<sup>1</sup>. Жертвенность и мученичество – неотъемлемый элемент любого подвижничества как модели человеческого поведения. При этом стилизация нередко становится стилем. Однако и для современников подвижника, и особенно для последующих поколений жертвенность и мученичество представляются неперенным элементом его *жития*. Житийная сторона биографии Льюля является в этом смысле одним из самых хрестоматийных примеров. Не может быть никакого сомнения в том, что Льюль готовился к мученической смерти, звал ее, блуждая по чуждому ему Востоку в надежде обратить его на путь истинный. Он вызывающе вел себя во время религиозных диспутов, когда убеждался в нежелании оппонентов следовать его логике, а это происходило всегда, поскольку оппоненты оказывались на удивление упрямы и отказывались играть в предложенную им игру с неперенным финальным переходом в католичество<sup>2</sup>. По-видимому, достаточно характерным образом его «полемиических» приемов служат гордые слова, произнесенные в пылу религиозного диспута на одной из площадей Востока: «Вера христиан истинна и благословенна, а магометанская секта лжива и мерзопакостна; и я готов доказать это»<sup>3</sup>. Тем самым возникало очевиднейшее противо-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Философия свободы; Смысл творчества. М., 1989. С. 427.

<sup>2</sup> См., например: Colomer E. El pensament ecumènic de Ramon Llull // Estudis Universitaris Catalans. Barcelona, 1983. T. 25. P. 61–80.

<sup>3</sup> Vida coetània de Ramon Llull. P. 17.

речие между его полной убежденностью в своей способности добиться желаемого результата и житийной *топикой* с неперменным мученическим итогом. Противоречие, которому он столь же очевидным образом не придавал никакого значения.

Жизненная программа Льюля, всецело ориентированная на служение Господу, содержала в себе два взаимоисключающих элемента – грандиозный невиданный успех и мученический финал. Так возникало еще одно столь присущее жизни, учению и творчеству Льюля динамическое напряжение, на этот раз между традицией и его не укладывавшейся в традицию способностью создавать собственные поведенческие и эстетические модели – источник постоянных разочарований, переживаний и сомнений. Известно, в том числе из «Жизнеописания», составленного неизвестным автором при его жизни и, возможно, при его участии, что его диспуты в Северной Африке с богословами и толпой были отнюдь не бесконфликтными; его неоднократно били, сажали в тюрьму и выпроваживали восвояси<sup>1</sup>. Об обстоятельствах смерти Льюля мы знаем очень мало<sup>2</sup>. Очевидно лишь, что гипотеза о мученической смерти во время его последней попытки, когда он отправился в Тунис, то ли найти долгожданное признание, то ли удостоиться наконец мученического венца – вполне возможно, что надеялся он на этот раз именно на последнее, – не основывается на фактах. Однако легенда упорно на ней настаивала, равно как настаивала она на его кощунственном появлении в церкви верхом на коне, а также на его занятиях алхимией. Если даже оставить в стороне авторитет житийного канона, Льюль настолько настойчиво и недвусмысленно всю жизнь шел к мученической смерти, воспевая ее в своих сочинениях, что, казалось бы, не могло быть никаких

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 13–15, 17–20.

<sup>2</sup> См., например: *Bonner A., Badia L. Ramon Llull: Vida, pensament i obra literaria*. Barcelona, 1988. P. 53–54.

сомнений в том, что именно такой итог его жизненного пути был наиболее закономерным и естественным. Согласно легенде, мусульмане, возмущенные его нападка на ислам, забросали его камнями. Находившиеся в Тунисе генуэзцы погрузили его тело на корабль и доставили на Майорку, где с почестями похоронили в монастыре Святого Франциска.

\* \* \*

Вера – та же любовь. Страстная, экзальтированная любовь (или вера) всегда таила и таит в себе определенную опасность. Или она страстная – и тогда нередко фанатичная и нетерпимая, со шлейфом сопутствующих особенностей и проявлений. Или она не-страстная, бес-страстная, и тогда она подчас – не любовь. Однако в этом случае она толерантна, терпима. По счастью, это лишь крайний случай, но не общий закон. Однако он давно заставил обратить внимание на отличие любви *естественной* от любви *экзальтированной*, представляющей для нашей темы особый интерес. Строго говоря, в любой любви есть элемент экзальтации, одержимости и экстаза. Цепочку «заинтересованность – одержимость – любовь» анализирует Х. Ортега-и-Гассет в книге «Этюды о любви»: «Одержимый – это человек с ненормальными проявлениями заинтересованности. Почти все великие люди были одержимыми, только последствия их одержимости, их *навязчивой идеи* представляются нам полезными и достойными уважения <...>. Итак, я убежден, что *влюбленность* – это проявление заинтересованности, ненормальное ее состояние, возникающее у нормального человека»<sup>1</sup>. В любви к Богу, человечеству, родине, идее, своей Прекрасной Даме все – Василий Блаженный, Рамон Льюль, Тристан или Дон Кихот – «блажили» и «блажат» по-своему и с разной степенью одержимости.

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 378.

Одна из центральных тем, все чаще звучащих в общем массиве донкихотовской проблематики – тема *донкихотов христианства*. Аналогия между подвижничеством Рыцаря Печального Образа и религиозным подвижничеством, естественно, была замечена давно, но, как правило, выявлением частных аналогий вопрос и ограничивался. Для полноты картины необходимо свести в единое целое разговор о реальных «предвозвестниках» сервантесовского героя и о вымышленных персонажах мировой литературы, таких как князь Мышкин Достоевского, Савелий Туберозов Лескова, Насарин Гальдоса или монсеньор Кихот Грэма Грина, его «наследников по прямой». Самой бесспорной фигурой в первом ряду, на мой взгляд, является Льюль.

Если Дон Кихот унаследовал утопизм Льюля, то Льюль предвосхитил донкихотство. Слова М. де Унамуну о Рыцаре Печального Образа: «“Утратил рассудок”. Нам во благо утратил, дабы явить нам вечный пример духовного великодушия. Разве достиг бы он такого героизма в здравом рассудке? На алтарь своего народа принес он величайшую из жертв: собственный рассудок. Его фантазия наполнилась прекрасными вымыслами, и он уверовал как в истину в то, что было всего лишь красотой. И уверовал верой, такой живою, так побуждавшей к деяниям, что решил действовать в соответствии с теми образами, что являло ему безумие, и чистотой своей веры претворил безумие в истину»<sup>1</sup>, – вполне могли быть отнесены к Льюлю.

Любовь *естественная* – это любовь современников Льюля, с недоверием относившихся к его утопическим планам. Утопизм пронизывает все фантастические проекты майоркинского мыслителя. Он отразился в вынашиваемой им идее нового крестового похода, концепции

---

<sup>1</sup> Унамуну М. де. Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуну. СПб., 2002. С. 25.

объединения всех орденов в один, в его экуменических надеждах, в его попытках создать метод, с помощью которого удастся обратить в истинную веру всех еретиков и неверных, в его грандиозной доктрине «Ars Magna», способной дать ответы на все вопросы. Любовь естественная – это любовь купцов, от которых Дон Кихот требовал признания, что, сколько бы ни было красавиц на свете, прекраснее всех ламанчская императрица Дульсинея Тобосская. Здравомыслящие купцы, не имея особого желания связываться с сумасшедшим, заявили ему, что охотно признали бы ее таковою, если бы он показал им ее самое либо, на худой конец, ее портрет.

Любовь *экзальтированная* – это любовь Льюля, который, несмотря на разочарования, на равнодушие пап и королей, монахов и мирян, на упрямое и необъяснимое нежелание мусульман Средиземноморья переходить в христианство, вновь и вновь бросался штурмовать неприступную крепость здравомыслия. Любовь *экзальтированная* – это столкновение воинствующе-идеалистического сознания со здравым смыслом, блестяще воплощенное в ответе сервантесовского героя купцам: «Если я вам ее покажу, – возразил Дон Кихот, – то что вам будет стоить засвидетельствовать непреложную истину? Все дело в том, чтобы, не видя, уверовать, подтвердить, засвидетельствовать и встать на защиту, а не то я вызову вас на бой, дерзкий и надменный сброд»<sup>1</sup>.

Рамон-безумец блажил, плыл против течения, пытаясь достичь невозможного. Однако его негативный в основном опыт со всей определенностью доказывает необходимость мудрого безумия, «самоизвольного мученичества» в противоборстве с «обьюродившим» миром. А.М. Панченко утверждает, что между мнимым безумием юродивых и мнимой разумностью здравомыслящих людей, между «мудрой глупостью» и «глупой мудростью»

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 1. С. 83.

существует несомненная связь. Первое с неизбежностью порождается вторым<sup>1</sup>. В «Книге о Любящем и Возлюбленном» читаем: «„Безумец, если правду ты говоришь, будешь ты опозорен, измучен и предан людьми смерти”». Ответил: „Отсюда вытекает, что, если бы я лгал, люди меня бы превозносили, любили, обожали и почитали, и отторгнут я был бы от влюбленных в моего Возлюбленного”»<sup>2</sup>.

Согласно Ю.М. Лотману, такая специфическая черта средневекового поведения, как максимализм, связана с тем, что в соответствии со средневековой этикой «человек должен стремиться к недостижимому идеалу во всех сферах своей деятельности». Поэтому, с точки зрения средневекового сознания, «высшая степень ценности (святости, героизма, преступления, любви) достигается лишь в состоянии безумия», способного обеспечить нарушение правила, переход границы<sup>3</sup>. Предрасположенность небольшого числа людей в каждом поколении к безумной, испепеляющей любви издавна волновала человечество. Несомненным отражением этой предрасположенности явились легенды о Тристане и Изольде, Ромео и Джульетте, Лейле и Меджнуне, образующие, несмотря на всю кажущуюся фабульную пестроту, единый миф-предостережение (не случайно финал любой из этих историй одинаково трагичен). В нем проявился инстинкт самосохранения человечества, предостерегавшего от чрезмерностей безумной любви, от саморазрушительности страсти. В то же время в этих легендах очевидно восхищение героями, престапующими пределы дозволенного и возможного, безумствуя на ложном поприще. Говоря о «высшей степени ценности», Ю.М. Лотман имел в виду любовь религиозных подвижников, безумствующих на «истинном» поприще. При этом нет ничего удивительно-

---

<sup>1</sup> См.: Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. С. 128.

<sup>2</sup> Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. С. 66.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 81.

го в том, что в реальности, как и в случае с земной любовью, эта «ценность» нередко оспаривалась. Свидетельств тому немало в книгах Льюля, остро переживавшего свою отчужденность от людей, равнодушие их к тому, что составляло существо его жизни. Максимализм в любви, отсутствие чувства меры в страсти и в «подвигах» никак иначе, как безумие, и не могли восприниматься людьми умеренно любящими и в меру любимыми.

Прямое отношение к судьбе Льюля имеют слова апостола Павла, обращенные к коринфянам: «Никто не обольщай самого себя: если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым» (1 Кор. 3:18).

Творческая и утопическая, идеалистическо-мистическая основа максималистского мировидения Льюля была причиной фантастичности и непрактичности многих его надежд и проектов, *заведомо* неосуществимых. Льюль так и не нашел и не мог найти понимания в Ватикане, куда он отправлялся каждый раз после избрания нового папы, пережив многих на своем долгом веку, вызывая к их разуму и чувству долга, излагая свои фантастические проекты. Столь же безрезультатно он обивал пороги и королевских дворцов в Париже, Монпелье или в Пальме-де-Майорка, встречая в лучшем случае восхищение и одобрение, но не реальную поддержку. В своей автобиографической «Песни Рамона» Льюль с горечью пишет:

Я беден, стар, гоним я тут,  
и мне не в помощь знатный люд;  
я взялся за великий труд,  
был путь мой и тернист, и крут,  
и вот как справедлив наш суд:  
меня не любят и не чтут<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. Книга о рыцарском ордене. Книга о животных. Песнь Рамона. СПб., 1997. С. 186. (Серия «Литературные памятники»). См. также в наст. изд. с. 69.

Непростыми были и его отношения с авторитетами доминиканского ордена, которые, казалось бы, прежде всего и должны были поддержать его пыл, рвение, бескомпромиссность и оказать практическую поддержку его планам. Миссионерские устремления Льюля, его гневные филиппики против альбигойцев и трубадуров, его страстная полемика с аверроэсцами, возобладавшими в Сорбонне, не могли не вызывать одобрения доминиканцев. В то же время индивидуализм, неординарность, напористость и экзальтированность Льюля заставляли подозревать его не только в гордыне, честолюбии и предосудительном стремлении жить своим умом, но и в ереси. Не меньшие подозрения вызывало близкое знакомство Льюля с богатейшей духовной культурой Востока. Глубокое знание арабской философии и логики, мистики суфиев и каббалистической премудрости, с точки зрения католических ортодоксов, не могло не наложить своего отпечатка на причудливое мировидение Льюля, на его странные доктрины и, главное, на его веру. Любопытно, что обвинение в ереси исходило прежде всего от доминиканцев. Францисканцы, напротив, доказывали, что по своему *содержанию* идеи Льюля аналогичны идеям других христианских мыслителей. Тем самым становится ясно, что странной и неприемлемой представлялась современникам именно *форма*.

Уже после кончины Льюля обвинение его в ереси с особой резкостью было выдвинуто Н. Эймерихом, который обосновал его в своем «Путеводителе инквизиторов» (1358). Главным доводом обвинения служило то обстоятельство, что Льюль был некрепок в вере и поэтому не столько обращал неверных, сколько сам проникался их тлетворным влиянием, делающим его сочинения неприемлемыми для правоверных католиков. Не случайно даже в XX в., в полемическом стремлении доказать, что Льюль ни в коей мере не был «христианским суфием», католический теолог С. Бове готов был пожертвовать самыми ярки-



ми с художественной точки зрения произведениями майоркинского мыслителя, лишь бы снять с него «обвинение» в *синтетическом* мышлении: «Дабы не составить ложного впечатления о вкладе Божественного Магистра в философию и теологию, не следует также читать книги нравоучительные, проповеднические или мистические и уж тем более посвященные алхимии (в равной степени автор не советует читать работы Льюля по медицине и юриспруденции. – В.Б.). <...> Пользу может принести чтение лишь тех, в которых излагается его научная доктрина: те, в которых она излагается, толкуется и применяется; но и из них лишь те, которые мы рекомендуем. Нечего и заглядывать в такие, как „Феликс о чудесах мира“, „Воспитание юношества“, „Книга Конца“, „Книга о рыцарском ордене“, „Бланкерн“, стихи и некоторые иные, им подобные»<sup>1</sup>.

В сущности, если оставить в стороне вопрос о «рекомендациях», можно признать предложенное С. Бове деление вполне корректным: данная бинарная конструкция подчеркивает существенную разницу между латинскими трактатами Льюля, его богословскими и философскими сочинениями, с одной стороны, и мистическими и художественными его произведениями, написанными в основном на каталанском языке, – с другой. Стоит лишь иметь при этом в виду, что «восточная премудрость» дает о себе знать и в сугубо философских и теологических сочинениях Льюля, написанных на латыни, прежде всего потому, что именно в этом случае книги писались не только на своем языке, но и на *языке противника*. Те, кто оспаривают восточное влияние на Льюля, выводя все его умозаключения и все его построения исключительно из христианской традиции, из сочинений отцов церкви и современных ему великих европейских схоластов, совершенно упускают из виду главную цель его жизни – обращать в христианство неверных. Никто не оспаривает того факта, что с целью

---

<sup>1</sup> Boue S. El sistema científico Luliano. Ars Magna. Exposición y crítica. Barcelona, 1908. P. 379–380.

успешного решения этой задачи он овладел арабским и еврейским языками – для того, чтобы говорить с противником *на понятном для него языке*. Однако для того, чтобы действительно воевать с противником на *его* территории, необходимо было в равной степени освоить и философский, риторический, логический, мистический, полемический язык противника; в противном случае бессмысленно было рассчитывать на то, что он поймет чуждые ему аргументы и, главное, примет их, к чему, собственно говоря, и стремился Льюль. Драматические последствия отсутствия взаимопонимания между идейными противниками из-за неспособности убедить, при полном понимании на словесном уровне, демонстрирует его «Жизнеописание». Столкновение Льюля с обучавшим его арабскому языку рабом-мавром, бросившимся на него с ножом, когда он, в процессе обучения, стал яростно поносить ислам, едва не стоило ему жизни и привело к самоубийству посаженного в тюрьму раба<sup>1</sup>. Отметим к тому же, что он освоил интеллектуальную и духовную традиции Востока явно в недостаточной степени и не мог не ощущать как чужой и чуждый тот язык, которым говорил с противником. В значительной мере именно поэтому он и не был этим противником понят. Все это, кстати говоря, служит лучшим оправданием Льюля, обвиняемого в каббалистическом и суфийском «уклонах».

Однако в той мере, в какой он усвоил восточную традицию, он должен быть признан одним из самых значительных средневековых мыслителей Европы, «прививших» восточную розу – методологию и образность арабской и еврейской философии, логики и мистики – к европейскому дичку<sup>2</sup>. Именно в это время, в XIII в., завершилась эпоха безусловного культурного превосходства мусульманского Востока над христианским Западом

<sup>1</sup> См.: Vida coetània de Ramon Llull. P. 8.

<sup>2</sup> См., например: *Sugranyes R.* Raymond Lulle: Philosophe et missionnaire // Les Actes du Colloque sur Raymond Lulle. Freiburg, 1986. P. 9–10.

(в военном плане Запад стал теснить Восток несколькими веками ранее; вполне красноречивой в этом смысле является история Реконкисты в Испании). Столь стремительный рост был бы невозможен, если бы Запад не был в высшей степени открытым и восприимчивым. Жизнь, учение и творчество Рамона Льюля – замечательный образчик той готовности доказать, что ученик превзошел учителя, которую обнаружила в XIII в. европейская культура, воспринявшая, через арабское посредство, древнегреческое наследие и усвоившая в то же время богатейший опыт Востока – в медицине, астрономии, философии<sup>1</sup>.

Знаменательно, что ему же было суждено привить «провансальскую» розу к схоластическому дичку. И форма, и инструментарий, и лексика, и мотивы, и образность, и тематика провансальской поэзии существенным образом отразились в религиозной поэзии Льюля, с той лишь оговоркой, что трубадур Прекрасной Дамы предстал трубадуром Христа<sup>2</sup>.

\* \* \*

Льюль был сторонником нового крестового похода, однако похода бескровного, организаторы которого, по его убеждению, могут и должны наконец добиться своих целей благодаря диалогу, диспуту, убеждению, идейному спору, имея на вооружении стройную, выработанную им систему аргументов, которая заставит противника признать свое поражение. Ориентация на диалог – основа его жизни и творчества. Такими особенностями духовной жизни Льюля, как постоянная внутренняя борьба, внутреннее беспокойство, внутренняя полемичность, объясняются характернейшие черты – диалогичность, полемичность – его книг. Наиболее совершенны с худо-

---

<sup>1</sup> См., например: *Монтгомери Уотт У.* Влияние ислама на средневековую Европу. М., 1976.

<sup>2</sup> Подробнее см., напр.: *Pi de Cabanyes O.* Ramon Llull. Dos poemes i una crisi... P. 48.

жественной точки зрения те произведения Льюля, которые построены в форме диалогов, – «Книга о язычнике и трех мудрецах», «Бланкерна», «Книга о чудесах», «Древо философии любви». Как ни парадоксально, но обязан он этой полемичности и постоянной ориентации на диалог своему прошлому – рыцарскому и трубадурскому, – от которого столь безоговорочно отказался. Поведенческий и литературный опыт, вынесенный Льюлем из его «светского» прошлого, включал в себя, в частности, ритуальную, этическую и эстетическую стороны рыцарских турниров и поэтических состязаний, так называемых *цветочных игр*.

Схоластика и мистика или, точнее, философия знания и философия любви, если следовать терминологии, которую предпочитал сам Льюль, – вот те направления мысли и духовных исканий, в которых реализовывало себя его бинарное творческое сознание. Не в последнюю очередь именно Льюля имел в виду П.М. Бицилли, доказывавший некорректность противопоставления схоластики мистике, ибо великие схоластические системы Запада создавались прежде всего мистиками и имели целью подготовку к мистическому акту<sup>1</sup>. Стремление Льюля развивать, оттачивать и популяризировать одновременно философию знания и философию любви, согласно Р. Принг-Миллю, было неизбежным и основывалось на том, что Господь, по мнению майоркинского мыслителя, хочет, чтобы люди не только любили его, но и понимали<sup>2</sup>. От себя добавим, что столь же, а может быть и более, правомерна «зеркальная» постановка вопроса: не только понимали, но и любили. В одном из самых значительных своих мистических произведений – книге «Древо философии любви» – Льюль выражает сожаление, что люди философию знания пред-

---

<sup>1</sup> См.: Бицилли П.М. «Восток» и «Запад» в истории Старого Света // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. М., 1993. С. 29.

<sup>2</sup> См.: Pring-Mill R. El microcosmos lullia. Palma, 1961. P. 304.

почитают философии любви. Тем самым очевидно, что именно миссионерские задачи, которые он перед собой ставил, вынуждали его склоняться в сторону философии знания, к которой люди были более восприимчивы, и лишь изредка писать мистические сочинения, которым он отдал немало душевных сил. Льюль оставил глубокий след одновременно в философии, богословии, логике, педагогике и литературе. Ему приписывают около трехсот сочинений, значительная часть которых сохранилась и находится в архивах Рима, Парижа, Милана, Мюнхена, Венеции и других европейских городов. Еще при жизни они широко распространялись в списках, в оригинале или в переводах по всей Европе. Он прекрасно отдавал себе отчет в масштабе своего дарования и в неоспоримых достоинствах своих сочинений. Ему было присуще скорее ренессансное, чем средневековое, представление о собственном значении, истоки которого – не столько в непомерной гордыне, сколько в редком для эпохи личностном начале, осознании оригинальности и глубины своих идей и своего духовного опыта. Подобно Дон Кихоту, он мог бы гордо сказать: «Я сам знаю, кто я таков»<sup>1</sup>.

Разнообразие и широта проблематики произведений Льюля, написанных на каталанском, арабском языках и на латыни (теология, философия, логика, риторика, педагогика, медицина), их жанровое разнообразие (трактат, проповедь, роман, стихотворение) не оставляют сомнений в том, что он сознательно пытался ориентироваться на разного читателя, клирика и мирянина, эрудированного и невежественного, католика и еретика, христианина и язычника, сочувствующего его идеям и отвергающего их.

Как философ он стал создателем «*Ars Magna*», «машины истины», «логической машины» – грандиозного по своим масштабам свода знаний средневекового человека, суть которого сводилась к тому, чтобы, комбинируя в определенном порядке четко установленные основопо-

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де. Полн. собр. соч.: В 5 т. Т. I. С. 88.*

лагающие понятия, прийти, с помощью хитроумно разработанных таблиц, фигур и вращающихся кругов, к очевидным для всех теологическим и философским истинам. Универсализм, максимализм и грандиозность, стремление объять необъятное, привести все к единому знаменателю вообще присущи средневековому сознанию. Универсализмом проникнуты и идея готических соборов, и «Этимологии» Исихора Севильского, и два гениальных творения современников Льюля: «Сумма теологии» Фомы Аквинского – в области теологии и философии, «Божественная комедия» Данте – в области художественного творчества. Однако замысел Льюля был еще более амбициозен – речь шла не только о «своде знаний», но и о «своде методов», позволяющих познать еще неизведанное и донести свое знание до окружающих. Льюль был свято убежден в чудодейственности открытого им метода, заключающего в себе всю мудрость мира («Песнь Рамона»):

К науке приобщась моей,  
всяк истину познает в ней,  
избегнет лжи, ее сетей:  
крещение примет иудей  
и мавр, раскается злодей,  
вкусив науки новой сей<sup>1</sup>.

На протяжении всей своей жизни после обращения Льюль создавал все новые версии «Ars Magna», оттачивая инструментарий, пытаясь учесть все возможные контраргументы, штурмуя бастионы невозможного, невыразимого и недоказуемого. Все эти попытки приближения к искомому идеалу были продиктованы главным образом и прежде всего его миссионерскими целями, в свете которых прагматизм не только не мешал метафизике, но, наоборот, был ее оправданием и ее заказчиком. В подобном

---

<sup>1</sup> Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. Книга о рыцарском ордене. Книга о животных. Песнь Рамона. С. 186.

сосуществовании, как отмечает Х.Х.Е. Грасиа, не было никакого парадокса, поскольку для Льюля «философская деятельность не являлась чем-то исконно чуждым миссионерской деятельности, но, наоборот, философия служила наилучшим способом пропагандировать веру»<sup>1</sup>.

Согласно самому Льюлю, его *Ars* – это логика, однако логика не традиционная, а совершенно новая, сочетающая в себе логику, метафизику и математику, – по существу, математическая логика, способная служить ключом к тайнам мироздания. «Один из самых дерзновенных проектов майоркинского мыслителя, – пишет Т. Каррерас-и-Артау, – заключался в его попытке придать всем возможным мыслительным процессам логико-математическое выражение. В этом и состоят функции алфавита и таблиц, да и вообще всего *Искусства комбинаций* в системе *Великого искусства*»<sup>2</sup>.

Льюль был истинным сыном своего времени. При этом его отличие от большинства современников состояло в том, что он чрезвычайно остро и драматично ощутил ту, казалось бы, очевидную истину, что для миссионера – а в этом он и многие из его современников видели свое предназначение – все совершенно ясно и просто в идейном плане, но далеко не просто то, что касается плана выражения и плана изложения, т.е. логики, риторики, языка и стиля. Решив написать «лучшую» книгу мира, майоркинский мыслитель вынужден был всю жизнь работать не столько над ее «содержанием», коль скоро «содержанием» должны были стать христианские истины, сколько над «формой»<sup>3</sup>. Шли годы, Льюль создавал одну за другой все новые версии своей книги, разочарования множились, и план *вы-*

---

<sup>1</sup> Gracia J.J.E. El misionero como filósofo // Estudios Lulianos. Palma de Mallorca, 1978. V. 22. № 64–66. Facs. 1–3. P. 133.

<sup>2</sup> Carreras i Artau T. El llenguatge filosòfic de Ramon Llull // Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Barcelona, 193b. V. I. P. 545.

<sup>3</sup> См.: Trias Mercant S. Ramon Llull: El pensamiento y la palabra. Palma de Mallorca, 1993. P. 7.

разжения стал восприниматься им именно как проблема, разрешение которой требует от него максимальной концентрации усилий и максимальных душевных затрат. Наибольшая убедительность и наибольшая выразительность – вот та задача, которую со временем Льюль ощутил как первостепенную, пытаясь разрешить ее не только во все новых приближениях к своему универсальному учению, но и в многочисленных иных жанрах, в сочинениях по логике, риторике, педагогике, медицине, в проповедях, стихах или романах. Поэтому нет ничего удивительного в том, что стилистические и риторические приемы в сочинениях Льюля удивительно разнообразны. Льюль широко пользуется формулами психологического параллелизма, аллегориями, пословицами и иными средствами, позволяющими достигать максимального эмоционального воздействия. Одним из этих средств, широко используемым в прозаических литературных произведениях, особенно мистической ориентации, и прежде всего в «Книге о Любящем и Возлюбленном», является внутренняя рифма<sup>1</sup>.

Учение Льюля настолько многопланово, что предлагает целую россыпь теологических, философских, логических, риторических и эстетических вопросов, исследованных подчас крайне неудовлетворительно. Не поддается, например, однозначному толкованию вопрос о роли Каббалы с ее символикой чисел и символическим Древом Сефирота для «Ars» майоркинского мыслителя с его символическим Древом, стройной символической образностью, символикой чисел, букв и строением таблиц<sup>2</sup>. Необходимо заметить, однако, что даже такой противник «каббалистической» теории происхождения

---

<sup>1</sup> См.: *Rubio i Balaguer J.* Ramon Llull i el lullisme. Montserrat, 1985. P. 239; *Pring-Mill R.* Entorn de la unitat del «Llibre d'Amic e Amat» // *Pring-Mill R.* Estudis sobre Ramon Llull. Montserrat, 1991. P. 296–299.

<sup>2</sup> См., например: *Millas Vallicrosa J.M.* Algunas relaciones entre la doctrina luliana y la Cábala // *Sefarad.* Madrid, 1958. T. 18. P. 141–153.



люллианской доктрины, как Ж.А. Пробст, склонен признавать некоторое значение воздействия Каббалы на учение Льюля<sup>1</sup>.

\* \* \*

Определяя своеобразие творческой индивидуальности майоркинского мыслителя, Вл. Соловьев не придал значения *поэтической* подоплеке его *философских* исканий. «Главный недостаток Льюллия, – согласно Соловьеву, – заключается в слабой способности к философскому изложению идей, вследствие чего он так держался механических схем»<sup>2</sup>. С русским философом согласились бы многие его коллеги XVII–XIX столетий. При этом сам по себе сдержанный скепсис Соловьева по отношению к доктрине Льюля весьма показателен. Льюля остерегалось позднее средневековье, его не жаловало Просвещение, в то время как наибольшей славой его имя было окружено в эпоху Возрождения. Вместе с тем при различном отношении к нему он был достаточно популярен при жизни, а затем не только в эпоху Ренессанса, но и в эпоху романтизма и, что вполне закономерно, в эпоху неоромантизма, на рубеже XIX и XX вв.

Как известно, антиреклама – тоже реклама, и многим Льюль запомнился по наставлениям, которые Гаргантюа дает своему сыну Пантагрюэлю: «Астрологические же гадания и искусство Луллия пусть тебя не занимают, ибо все это вздор и обман»<sup>3</sup>. При этом с уверенностью можно сказать, что, упоминая «астрологические гадания и искусство Луллия», Рабле имел в виду не только и даже не столько его «*Ars Magna*», сколько псевдолуллианские со-

<sup>1</sup> См.: *Probst J.H.* Le bienheureux Ramon Lull ne fut pas kabbaliste // *Studia Monographica et Receptions.* Palmae Balearium, 1950. V. 4. P. 35–36.

<sup>2</sup> *Соловьев Вл.* Льюллий // *Энцикл. словарь / Брокгауз и Ефрон.* 1896. Т. 18. С. 248.

<sup>3</sup> *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1973. С. 190.

чинения алхимической и каббалистической ориентации, принадлежавшие перу средневековых и ренессансных интерпретаторов и пылких почитателей Льюля. В истории алхимии действительно значительную роль сыграли приписываемые Льюлю рукописи и издания, в которых восходящие к люллианским фигуры и схемы были выполнены в цвете<sup>1</sup>. Неустанно перелистывал «Сокровенные труды» Раймунда Луллия алхимик – персонаж «Гаспара из тьмы» А. Бертрана, одной из самых знаменитых книг французского романтизма<sup>2</sup>. Люллианская наука стала восприниматься как каббалистическая прежде всего с легкой руки одного из замечательных итальянских гуманистов Пико делла Мирандолы, одновременно увлекавшегося доктриной Льюля и Каббалой. В среде его учеников и последователей появились и сочинения, представлявшие синтез того и другого, впоследствии долгое время приписывавшиеся Льюлю и печатавшиеся в составе его произведений.

Люллианство неотделимо от увлечения приписываемыми Льюлю сочинениями по алхимии и магии. Так, одна из любопытнейших фигур в истории люллианства – Генрих Корнелий Агриппа Неттесгеймский, автор одного из самых знаменитых комментариев к сочинениям Льюля, увлекался магией и алхимией, что не могло не отразиться и на его интерпретации люллианской доктрины. Однако наибольший интерес для нас из этих двух параллельных потоков – люллианства и псевдолюллианства, в равной мере имеющих отношение к истории европейской культуры, хотя и к разным ее граням, представляют «наследники по прямой». Среди мыслителей, восхищавшихся Льюлем, многим ему обязанных и почитавших его своим учителем, был Николай Кузанский. Рассуждая о спо-

---

<sup>1</sup> Легенда о Льюле-алхимике заслуживает особого внимания. Подробнее см., например: *Pereira M. La leggenda di Lullo alchimista // Estudios Lulianos. Palma de Mallorca, 1987. P. 145–163.*

<sup>2</sup> *Бертран А. Гаспар из тьмы. М., 1981. С. 41.*

собностях человека, который сочетает природные идеи и строит из них идеи интеллектуальные и понятийные знаки, Николай Кузанский отдает Льюлю дань восхищения: «А другой может открыть еще более точную и плодотворную идею, как тот, кто попытался из девяти идей первоначал извлечь единую идею общего искусства всего познаваемого»<sup>1</sup>. Одним из самых знаменитых люллианцев был Дж. Бруно, неустанно пропагандировавший учение майоркинского мыслителя. Как логик, занимающий почетное место среди тех, кто внес свой вклад в становление математической логики, Льюль оказал сильное влияние на Г.-В. Лейбница. Вполне убедительна постановка вопроса о Льюле как об одном из предшественников современной герменевтики<sup>2</sup>.

В течение XVII, XVIII и почти всего XIX вв. искусство комбинаций букв, чисел, фигур и таблиц в «Ars» майоркинского мыслителя вызывало в основном иронию и смех. Весьма скептически к «логической машине» Луллия отнесся Р. Декарт, утверждавший, что его «наука» учит тому, «чтобы говорить, не задумываясь, о том, чего не знаешь, вместо того чтобы познавать это»<sup>3</sup>. Однако столь же очевиден и интерес Декарта к дерзновенному проекту Льюля, способного предоставить в распоряжение ученого некоторые «ключи», необходимые для упорядочения общих мест диалектики. При этом, отвергая схоластический метод, Декарт наследует общий пафос люллианских исканий: «И, разумеется, не буду скрывать от Вас предмета своей работы: это не „Краткое искусство» Луллия – я пытаюсь изложить совершенно новую науку, которая позволила бы общим образом разрешить

---

<sup>1</sup> Николай Кузанский. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 328.

<sup>2</sup> См.: *Trias-Mercant S.* Hermenéutica y lenguaje en la filosofía lulista del siglo XVIII // Mayunqa. Palma de Mallorca, 1971. N 6. P. 35–60; Significado histórico-filosófico de la hermenéutica lulista en la época de la ilustración // Estudios Lulianos. Palma de Mallorca, 1971. V. 15. P. 35–54.

<sup>3</sup> Декарт Р. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 260.

все проблемы...»<sup>1</sup>. Характерный пример просветительской иронии по отношению к люллианской доктрине находим, например, в ч. 3 «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта.

Прожекторы в области спекулятивных наук и их «изобретения» являются достаточно прозрачным намеком на утопические проекты майоркинского творца «машины истины». Первый профессор, которого Гулливер увидел на Лапуте, был занят «проектом усовершенствования умозрительного знания при помощи технических и механических операций». Изобретенная им машина представляла собой раму, поверхность которой состояла из множества деревянных дощечек, сцепленных между собой тонкими проволоками. Каждая дощечка была обклеена кусочками бумаги, на которых были написаны все слова их языка в различных наклонениях, временах и падежах. Машина пускалась в ход поворотом одной из сорока рукояток, вставленных по краям рамы, что приводило к перемене расположения слов. Ученики профессора старательно записывали образуемые в результате подобных манипуляций отрывочные фразы. Конечной же целью всех этих действий, отчасти напоминающих «логическую машину» Льюля, доведенную, однако, до абсурда, являлся полный компендиум всех искусств и наук<sup>2</sup>.

Но не случайно уже в XX в. Х.Л. Борхес, сочетавший, подобно Льюлю, в своем творческом облике *лук* и *лиру*, аналитический склад ума и способность к образному постижению действительности, склонен был подчеркивать не столько отличие майоркинского мыслителя от классического типа философа, сколько его великое искусство игры в великую науку, несомненную близость его метода поэзии: «Как инструмент философского исследования

---

<sup>1</sup> Там же. С. 582.

<sup>2</sup> См.: *Свифт Дж.* Путешествия в некоторые отдаленные части света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей // Свифт Дж. Избранное. Л., 1987. С. 122–123.

логическая машина – нелепость. Однако она не была бы нелепостью как инструмент литературного и поэтического творчества <...>. Поэт, которому требуется эпитет для *тигра*, действует совершенно так же, как эта машина»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Параллельно первой версии своей доктрины Льюль создавал свою первую мистическую «Книгу о созерцании Бога», своеобразную энциклопедию европейской мистики. В ней, как и в последующих его сочинениях – «Древо философии любви» и «Книга о Любящем и Возлюбленном», – описаны три этапа внутреннего состояния в христианской мистике: очистительный (страдания как награда), просветляющий (приближение Любящего к Возлюбленному) и воссоединяющий (смерть или растворение в Возлюбленном). По-видимому, наиболее значительным вкладом Льюля в христианскую мистическую традицию оказалось его стремление придать мистике философское звучание, обогатить ее элементами своей логической и метафизической доктрины, своего символического учения<sup>2</sup>.

Впрочем, в наименьшей степени это его стремление коснулось «Книги о Любящем и Возлюбленном», маленького шедевра Льюля, произведения, казалось бы, вполне традиционного и вместе с тем абсолютно оригинального, а с художественной точки зрения наиболее выразительного.

Льюль не получил специального теологического образования и даже латыню, судя по всему, владел в недостаточной степени. Его каталанский язык – это синтез разговорного языка и литературного. При этом сочетание каталанского, провансальского, арабского, еврейского языков и латыни придавало его мировидению и стилю

<sup>1</sup> Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. Рига, 1994. Т. 1; С. 247. См. также: *Borges J.L. Atlas. Barcelona, 1986. P. 68–69.*

<sup>2</sup> См.: *Sáiz Barberá J. R. Lulio, genio de la filosofía y mística española. Madrid, 1963. P. 648–649.*

мышления удивительную гибкость, стройность и глубину. Если сочетание в его сочинениях провансализмов, латинизмов, отчасти даже арабизмов с многочисленными неологизмами ставит в тупик специалистов, то можно себе представить, насколько ошеломляющее впечатление они производили на его современников.

Переход с одного языка на другой связан с непрерывным переходом в другую стилистическую, образную систему, другую поэтику и даже в другую литературную эпоху. Поэтому вполне закономерно, что, если свою доктрину Льюль разрабатывал вначале на арабском языке, опираясь на известные ему риторические ходы и логические формулы, а затем, оттачивая с каждым годом стиль и инструментарий, – на латыни, основные его мистические сочинения, все романы и стихи написаны на одном из новоевропейских языков – каталанском. Вопрос языка оказывается первостепенным, и всякий раз необходимо отдавать себе отчет, на каком языке было написано Льюлем то или иное произведение.

\* \* \*

Разлад между философом и поэтом оказался преодоленным в мистических книгах Льюля, прежде всего в «Книге о Любящем и Возлюбленном».

«Книга о Любящем и Возлюбленном» принадлежит к числу ранних произведений Льюля, не исключено, что она была написана в 1276 г. Первоначально она была задумана как самостоятельное сочинение, а затем включена в «Книгу об Эвасте и Бланкерне» (1283), один из ранних романов в прозе на новоевропейских языках. «Книга об Эвасте и Бланкерне» относится к жанру романа, несмотря на свой «прикладной» характер. Если не ко всей западноевропейской средневековой литературе, то во всяком случае к творчеству Льюля (не случайно, как будет показано далее, столь полюбившегося древнерусскому книжнику) вполне применимы соображения Д.С. Лихачева о вне-литературном характере ориентиров, позволяющих нам

определять литературные жанры Древней Руси. Главный из них – выяснение вопроса, *для чего* эти жанры предназначены. Среди этих критериев едва ли не важнейший – самое непосредственное отношение не только к идеологической, но и к практической жизни, хотя и различное в каждом конкретном случае<sup>1</sup>.

Прибегая к сугубо художественным средствам, Льюль обосновывает свой очередной «прагматический» проект *активного христианства*, т.е. разветвленного общественного организма, сообщества «учителей жизни», – проект, который начинает с успехом реализовывать его герой, Бланкерн, как только он становится папой. По выразительной интерпретации Х. Хирау, «целое воинство клириков и мирян, мужчин и женщин, окажется в распоряжении каждого министерства. Мировые судьи, поверенные, художники, пилигримы, следователи, инквизиторы, шпионы, вестники, глашатаи, духовники... Неприметные и великие, они будут сновать по городам и селам, постоянным дворам и тропинкам, от площади к площади, от деревни к деревне, они пересекут все земли, обратятся ко всем сословиям, проникнут во все государства, поставят и разрешат все вопросы, проблемы, затруднения и сомнения, породят надежды, преподнесут примеры, символы, притчи, басни, параболы, посоветуют, вдохновят, настаивают, предостерегут, *во весь голос* засвидетельствуют истину... Церковь перестанет быть административной инстанцией, статичной и уравновешенной, и превратится в динамичный и живой организм»<sup>2</sup>. Все планы Бланкерны увенчиваются успехом, и он покоряет мир своим умом и энергией, своими идеями и мечтами. Отдавая должное буйству фантазии и благородству намерений майоркинского мыслителя, нельзя не отметить поразительную бли-

---

<sup>1</sup> См.: Лухачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 62–63.

<sup>2</sup> Xirau J. Ramón Lull y la utopía española // Galeuzca. Madrid, 1976. P. 184.

зость проекта Льюля эксперименту, который тщетно пытались осуществить утописты XX столетия.

В окончательной редакции «Книга о Любящем и Возлюбленном» выдается за сочинение главного героя этого грандиозного утопического романа о совершенно идеальном человеке. В то же время в еще большем количестве списков, в переводе на все основные европейские языки, «Книга о Любящем и Возлюбленном» на протяжении многих веков живет отдельно.

Корни философии любви Льюля – самые разнообразные, позволяющие его мистике быть в то же время абсолютно органичной и ускользающей от дефиниций. Поэтому в связи с «Книгой о Любящем и Возлюбленном» разговор о влияниях (неоплатонизм, «Песнь Песней», Августин Блаженный, лирика трубадуров, суфийская мистика) оказывается, с одной стороны, самым подробным и продуктивным, а с другой – самым беспредметным и неубедительным. Бесперспективными оказываются и попытки полярных подходов к книге, художественное единство которой – в преодолении самого разного рода полярностей: поэзия и проза, светское и религиозное, мистика европейская и мистика восточная, мистика и христианская догматика, поэзия и философия и, наконец, подвижничество и отшельничество.

Замысел «Книги о Любящем и Возлюбленном» абсолютно прозрачен. Поясняя его, Бланкерн говорит, что «Любящий» – это набожный христианин, а «Возлюбленный» – это Господь<sup>1</sup>. При этом книга носит откровенно автобиографический характер<sup>2</sup>. Божеское и человеческое – это и есть та главная тема, та дилемма и то искомое двуединство, которому подчинены все другие, – как в творчестве Льюля, так и в его судьбе. В неотторжимости Любящего

---

<sup>1</sup> Llull R. Libre de Evast e Blanquerna. Barcelona, 1954. T. 3. P. 10.

<sup>2</sup> См.: Nicolau M. La Mística de Ramon Llull en el Libro «Del Amigo y del Amado» // Estudios Lulianos. Palma de Mallorca, 1984. № 71. P. 136–137.



от Возлюбленного – основа надежды и залог спасения: «Неведома Любящему и Возлюбленному разница между близостью и разлукой. Ибо, подобно тому как смешивают вино и воду, смешана и любовь Любящего и Возлюбленного; и как нерасторжимы тепло и свет, такова и взаимная любовь их; подобно сущности и сущему тянутся и стремятся они друг к другу»<sup>1</sup>. Однако воспользовавшись старым мистическим образом, надо признать, что, подобно тому, как смешивают вино и воду, смешаны в книге благодные и трагические ноты, и это абсолютно неизбежно для мироощущения мистика, особенно для столь антиномической личности, как Льюль. Для любого мистика стремление слиться с Богом сопряжено с сетованиями на непреодолимость дистанции, а попыткам раствориться в Боге сопутствуют мысли о собственном ничтожестве. Возможность разлада между Любящим и Возлюбленным – еще одна грань того трагического мироощущения, которое пронизывает «Книгу о Любящем и Возлюбленном», несмотря на то что редко выходит на первый план: «Озарила любовь тучу, что сгустилась меж Любящим и Возлюбленным, и засияла она, как луна в ночи, звезда на заре, солнце средь бела дня и прозрение в сознании; и сквозь эту ослепительную тучу говорили друг с другом Любящий и Возлюбленный»<sup>2</sup>.

Классическая характеристика антиномического двуединства божеского и человеческого, способная прояснить замысел Льюля, принадлежит С.Л. Франку: «Двуединство между Богом и мной, которое рационально не мыслимо непротиворечиво *ни* как единство, *ни* как двойственность, может быть постигнуто во всяком случае лишь в форме уже знакомого нам *антиномического монодуализма*. Лишь поскольку я мыслю бытийственное отношение между Богом и мною одновременно *и* как подлинную двойственность, *и* как глубочайшее единство

---

<sup>1</sup> Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. С. 33.

<sup>2</sup> Там же, С. 45–46.

и *витаю* над этим противоречием, я улавливаю истинное отношение в этом *трансрациональном синтезе*, в этом умудренном неведении. Религиозное сознание обычно более заинтересовано в том, чтобы сохранить здесь двойственность. При более глубоком религиозном размышлении оказывается, однако, – как уже было только что указано, – не менее важным подчеркнуть здесь *единство*, основанное на всереальности и всемогуществе Бога, – то единство, из которого следует, что перед лицом Бога я есмь *ничто*, потому что *всем моим бытием* – не только в его *возникновении*, но и в каждое мгновение его *пробытия* и действительного обнаружения – я обязан Богу. Общее решение, как указано, может состоять лишь в том, что и то и другое – двойственность и единство – утверждаются одновременно в их антиномическом совпадении»<sup>1</sup>.

«Книга о Любящем и Возлюбленном» состоит из 366 «духовных метафор» по числу дней в году; следовательно, каждая из них предлагает тему для размышления на целый день. Трудно представить себе более удачное название для этих стихотворений в прозе, чем «духовные метафоры», если задуматься над природой *метафоры* и той *духовной* задачей, которую Льюль перед собой поставил. Метафора – это сходство в различиях и преодоление различий, недостижимое, но от этого еще более желанное. «Чтобы создать метафору, – пишет П. Рикер, – следует сохранять прежнюю несовместимость *посредством* новой совместимости. Предикативная ассимиляция, таким образом, включает в себя особый тип напряжения, не столько между субъектом и предикатом, сколько между семантическими согласованием и несогласованностью. Прозрение подобного есть осознание конфликта между прежней несогласованностью и новым согласованием. *Удаленность* сохраняется в рамках *близости*. Видеть *подобное* значит видеть одинаковое, несмотря

---

<sup>1</sup> Франк С.Л. Соч. М., 1990. С. 491.

на имеющиеся различия. Такое напряжение между одинаковостью и различием характеризует логическую структуру подобного. Воображение в соответствии с этим и есть *способность* создавать новые типы по ассимиляции и создавать их не различиями, как в понятии, а несмотря на различия. Воображение является тем этапом в создании типов, когда родовое сходство не достигло уровня концептуального мира и покоя, но пребывает охваченным войной между расстоянием и близостью, между отдаленностью и сближением»<sup>1</sup>. Попыткой преодолеть дистанцию между Любящим и Возлюбленным и служат «духовные метафоры» Льюля. Буквальный перевод заглавия самого знаменитого мистического сочинения Льюля – «Книга о Друге и Возлюбленном» (по-каталонски «*Libre d'Amich e Amat*»). Это заглавие порождало и продолжает порождать недоумения. С одной стороны, в европейской, христианской мистике речь всегда идет о «невесте» как женском начале и «женихе» как начале мужском, а подразумевается при этом душа, стремящаяся к Богу. Именно поэтому подчас мистическая поэзия поддается толкованию как религиозному, так и сугубо светскому, при котором она воспринимается как неотъемлемая часть общего потока любовной лирики. С другой стороны, не вполне понятно, что заставило Льюля назвать мистика, алчущего слияния своей души с Богом, именно «другом», а не «любящим» или «влюбленным». В какой-то мере прояснить замысел Льюля могут размышления П.А. Флоренского. Напомнив, что Иоанн Златоуст истолковывал всю христианскую любовь как дружбу, Флоренский пишет о том, что дружба не только психологична и этична, но прежде всего онтологична и мистична, и далее развивает тему послушания в дружбе, несения креста Друга своего<sup>2</sup>. В любом

<sup>1</sup> Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990. С. 422.

<sup>2</sup> Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1. С. 438–444.

случае очевидно, что коренная, *родовая* опасность мистики – тайный, неосознанный, утонченный эротизм<sup>1</sup> – не затронул «Книгу о Любящем и Возлюбленном». Ответы на оба вопроса ведут нас на Восток.

Средиземноморско-суфийские корни духовности Льюля – вопрос давно обсуждаемый, в целом бесспорный, но не поддающийся однозначному решению. Арабский и еврейский языки Льюль выучил раньше латыни: он не только читал книги на этих языках и участвовал в религиозных диспутах с арабскими и еврейскими теологами и эрудитами, но некоторые из своих ранних сочинений написал на арабском.

Бесспорен суфийский след в «Книге о Любящем и Возлюбленном». Подтверждение тому мы находим в «Книге об Эвасте и Бланкерне»: «Погрузившись в раздумья, Бланкерн вдруг вспомнил, как, будучи папой, он слышал от одного мавра, что среди них встречаются люди исключительной набожности, чрезвычайно почитаемые остальными, которых называют *суфиями* и которым свойственно говорить притчами о любви или некими сентенциями, вызывающими особый духовный подъем и наводящими на размышления, которые позволяют разуму возвыситься, что, в свою очередь, дает возможность чувствам воспарить, а духу окрепнуть. Поразмыслив над этим, решил Бланкерн написать книгу, следуя этому методу...»<sup>2</sup>. Дискуссионным является лишь вопрос о формах этого воздействия и его границах<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См., например: *Карсавин Л.П.* Мистика и ее значение в религиозности средневековья // *Малые соч.* СПб., 1994. С. 16–17.

<sup>2</sup> *Lull R.* Libre d'Evast e Blanquerna. T. 3. P. 10.

<sup>3</sup> См.: *Polit C.E.* Analogías entre el «Libre d'Amic e Amat» y algunos textos sufíes medievales // *Estudis de Llengua, literatura i cultura catalanes: Actes del Primer Colloqui d'Estudis Catalans a Nort-America.* Montserrat, 1979. P. 171–180; *Urvoy R.* Penser l'Islam: Les presupposés islamiques de l'Art de Lull. Paris, 1980; *Lohr Ch.* Christianus arabicus, cuius nomen Raimundus Lullus // *Frieburger Zeitschriften für Philosophie und Theologie.* 1984. V. 31. P. 57–88.

Сторонникам теории суфийского происхождения мистики Льюля можно было бы возразить, отметив, что в суфизме нет *встречного* движения Возлюбленного к Любящему, нет оттенка «физического» страдания от любви. Однако важнее другое – в параболах Льюля очевидно преодоление восточной мудрости, переход от «низшего» к «высшему», от стихийных, «художественных» истин – к истинам теологическим и христианским. Общее движение «Книги о Любящем и Возлюбленном» – от мира чувственного к миру интеллектуальному, от чувственного постижения Бога – к интеллектуальному, от поэтической созерцательности – к философской игре понятиями и словами. В то же время противникам «восточного» влияния следует помнить, что в арабском языке не только отсутствует категория рода, но среди названий, связанных с понятием «друг», есть слово «алиф», означающее одновременно «друг», «любимый» и «любимая»<sup>1</sup>.

В связи с толкованием заглавия возникает и другой вопрос – переводческий. Ю. Найда некогда убедительно доказал, что в Нагорной проповеди, при всех ее ярких стилистических особенностях, содержание безусловно превалирует над соображениями формы; с другой стороны, некоторые строки Ветхого Завета, написанные акростихом, явно созданы с намерением прежде всего уложиться в строгие формальные рамки. Поэтому существует два типа эквивалентности: один – формальная эквивалентность, другой – динамическая<sup>2</sup>. В переводах «Libre d'Amic e Amat» на романские языки предпочтение всегда отдается «другу» («ami», «amigo»), поскольку и по смыслу, и фонетически перевод оказывается почти абсолютно адекватным. В то же время переводчики на

---

<sup>1</sup> См.: Фролова О.Б. Поэтическая лексика арабской лирики. Л., 1984. С. 22.

<sup>2</sup> См.: Найда Ю.А. К науке переводить: Принципы соответствий // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 114–137.

английский, немецкий и иные языки решают эту проблему по-разному, однако чаще все же отдавая предпочтение художественности («liebende», «lover»). Для меня было очевидно, что созвучие «Amich» и «Amat» в книге, воспринимаемой современным русским сознанием как собрание стихотворений в прозе, имеет первостепенный *поэтический* смысл, и переводчик обязан сохранить его любой ценой. Созвучие между «Любящим» и «Возлюбленным» должно быть сохранено непременно, так как одновременно существуют как *фонетическое*, так и *глубинное*, как *сходство*, так и *различие* между Творцом и его творением, стремящимся быть на него похожим.

Преодоленность антагонизма между поэтом и философом в «Книге о Любящем и Возлюбленном» напоминает их двуединство в знаменитом ответе Ибн Араби на вопрос другого великого андалусского, средиземноморского мыслителя – Ибн Рушта, – ответе мистика на вопрос философа. Согласно легенде, при встрече с безбородым суфием философ сказал: «Да». И услышав в ответ: «Да», Ибн Рушт был удовлетворен, ибо это свидетельствовало о том, что юноша не только понял его не высказанные вслух мысли, но и разделяет их. Однако вслед за этим Ибн Араби сказал: «Нет», чем поверг знаменитого философа в трепет. «Какой способ решения проблем нашел ты в результате полученных тобой божественного озарения и вдохновения? Схож ли он с тем способом, к которому мы пришли путем наших умозрений?» На этот раз юноша ответил: «Да и Нет»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Среди художественных произведений Льюля, не имеющих прямого отношения к его доктрине, особый успех выпал на долю «Книги о рыцарском ордене», написанной в 1275 г. Она имела большое хождение в списках,

---

<sup>1</sup> См.: Степанянц М.Т. Философские аспекты суфизма. М., 1987. С. 27.

причем не только на каталанском, на котором была написана, но также в переводах на французский и английский языки. По всей вероятности, книга воспринималась как своеобразное пособие по рыцарству на протяжении всего Средневековья, в точном соответствии с авторским замыслом. Об этом недвусмысленно свидетельствует тот факт, что она является одним из основных источников «Книги о рыцаре и оруженосце» испанского писателя Х. Мануэля и что английская версия, появившаяся в 1484 г., была увековечена в издании У. Кэкстона, первопечатника Англии. Издание Кэкстона пользовалось большой популярностью в Англии вплоть до шекспировской эпохи, а в 1892 г. легло в основу одного из шедевров прерафаэлитов, издания, осуществленного У. Моррисом.

Рыцарская этика, рыцарские идеалы и рыцарский менталитет, усвоенные Льюлем в юности, дававшие о себе знать во всем его поведенческом кодексе, нашли здесь свое оформленное и, главное, *системное* выражение. Книга построена в форме уроков отшельника, в прошлом рыцаря, молодому оруженосцу, мечтающему стать рыцарем. В своих наставлениях умудренный жизненным опытом рыцарь исходит из утопической модели идеального общества, вобравшей в себя реальные элементы средневековой жизни, западноевропейского уклада, разнообразных бытовых реалий. Рыцарское учение отшельника, призывающего прежде всего заботиться об общественном благе, о мире и об установлении царства справедливости на земле, поразительно напоминает монологи Дон Кихота, в то время как сам Рыцарь Печального Образа оказывается словно зеркальным отражением старого рыцаря, оставившего рыцарское поприще и удалившегося от людей<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О возможном воздействии книги Льюля на Сервантеса см., например: Morey G. Puntos de relación entre la «Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha» y el «Libre del Orde de Cavalleria» de Ramon Llull // Estudios Lulianos. Palma de Mallorca, 1962. Т. 6. P. 117–126.

«Слово» Льюля проникнуто тем же пафосом, что и «дело» Дон Кихота: пафосом неприятия реального положения вещей, и в то же время – охранительным пафосом борьбы за чистоту идеи. И в том и в другом случае это была критика *извне*, при этом исходившая от людей, лучше других осведомленных в существе вопроса. «Слово» произнесено человеком, отказавшимся от «рыцарского», светского предназначения; «дело» осуществлено человеком, рыцарем не являющимся.

Далеко не случайно не только книга Льюля появилась в последние десятилетия XIII столетия, но и вообще рыцарский кодекс был сформулирован в позднем Средневековье. Нетрудно догадаться, что потребность в кодификации рыцарских норм носила вынужденный характер. Написать «Книгу о рыцарском ордене» Льюля побудили опасности, со всех сторон угрожавшие рыцарскому духу, а следовательно, и самой христианской цивилизации, гарантом сохранения и оплотом которой служило рыцарство. Стремление к выработке кодекса появилось, во-первых, тогда, когда возникли ностальгические сожаления о миновавшей эпохе рыцарских подвигов и рыцарских добродетелей. Образцом подобного рода пассеистских настроений является *бунт* Дон Кихота. Во-вторых, уже во второй половине XIII столетия, в преддверии *осени Средневековья*, по яркому определению Й. Хейзинги, остро ощущалась девальвация рыцарских идеалов и моделей поведения, «демилитаризация» рыцаря, превращение его в придворного. Наконец, потребность в кодификации носила защитный характер и означала необходимость разработать недоступный непосвященным идейный, этический и поведенческий язык и тем самым отгородиться кодексом, т.е. системой «заслонов», от притязаний третьего сословия на продвижение в обществе<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: *Оссовская М.* Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали. М., 1987. С. 103.



В «Книге о рыцарском ордене» имеет значение не только то, что *говорится*, – в этом смысле она может служить своеобразным путеводителем по рыцарской этике и руководством по рыцарскому поведению – сколько то, что *не говорится*. Уже в эпоху Льюля окончательно утвердился, а, как показала история, впоследствии и возобладал куртуазный, придворный рыцарский эпос со столь привлекательным жизненным идеалом, объединяющим возвышенные чувства и утонченные фантазии, а главное, включающим культ Прекрасной Дамы<sup>1</sup>. Льюль уклоняется от прямой полемики, однако его рассуждения о связи рыцарского идеала с высокими ценностями религиозного сознания и о неотторжимости рыцарства от воинского мужества очевиднейшим образом проникнуты неприятием этого чуждого ему этоса.

\* \* \*

В сущности, и «Книга о животных», которая соперничала в популярности с «Книгой о рыцарском ордене», представляет собой концепцию политического переустройства мира на основах разума, любви и справедливости, принадлежавшую Льюлю. Написанная в Монпелье зимой 1285–1286 гг. или в Париже в 1287–1289 гг., «Книга о животных» была впоследствии включена Льюлем в большое произведение – «Книгу о чудесах», по праву считающуюся, наряду с «Бланкерной», одним из первых опытов философско-социального романа в Европе. Подобно героям рыцарских романов, странствующим по всему свету во славу своей Прекрасной Дамы и претерпевающим при этом многочисленные тяготы и невзгоды, Феликс, главный герой романа, преодолевая препятствия, бродит по лесам, горам и долинам, посещает города и замки, преследуя единственную цель – добиться того, чтобы Господь занял наконец достойное место в сердцах людей. Об автономном характере «Книги о животных» в общей

---

<sup>1</sup> См.: Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 72–83.

структуре «Книги о чудесах» явствует хотя бы тот факт, что Феликс, которому приписывается ее авторство, нигде в тексте, кроме введения и финала, ни разу не упомянут.

В увлекательной истории путешествий сказочных сюжетов из Индии по многим странам света огромную роль сыграла составленная в III–IV вв. н.э. «Панчатантра», сборник басен, притч и нравоучительных новелл. В средневековой Европе широкое хождение имела арабская версия «Панчатантры» – «Калила и Димна», выполненная в VIII в. Ибн Ал-Мукаффой, и греческая – «Стефанит и Ихниллат», принадлежащая перу Симеона Сифа и относящаяся к IX в. Обе они послужили основой для многочисленных новых версий<sup>1</sup>. Притягательность для средневекового сознания животной сатиры состояла в том, что мир воспринимался в ней трезво-иронически, а его страшная давящая сила преодолевалась благодаря смеху<sup>2</sup>.

В «Книгу о животных» (по принципу матрешки или по принципу расположенных друг против друга и создающих иллюзию бесконечности зеркал, который используется, например, в планировке анфилады комнат некоторых дворцов) вмонтированы двадцать восемь *exempla*, притч, парабол и басен. Эти притчи, в основном восточного происхождения, прежде всего восходят к арабской «Калиле и Димне». При дворе старшего современника Льюля, кастильского короля Альфонса Мудрого, в 1261 г. был выполнен перевод «Калилы и Димны» на испано-кастильский язык, однако для Льюля, судя по всему, значение имел прежде всего как арабский оригинал, так и французский «Роман о Лисе».<sup>3</sup> Восточные

<sup>1</sup> К греческой версии восходит и славянский перевод. См.: Стефанит и Ихниллат: Средневековая книга басен по русским рукописям XV–XVII веков. Л., 1969.

<sup>2</sup> См.: Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 203.

<sup>3</sup> См.: Neugaard E. The Sources of the Folk Tales in Ramon Llull's «Llibre de les besties» // Journal of American Folklore. Philadelphia, 1971. V. 84. № 333. P. 334–337.

притчи в кастильской перелицовке «Калилы и Димны» суше, бледнее и схематичнее аналогичных *exempla* «Книги о животных» Льюля<sup>1</sup>. В то же время близость «Книги о животных» Льюля скорее восточной («Панчатантра», «Калила и Димна»), чем западной («Роман о Лисе»), традиции подтверждается хотя бы перенасыщенностью каталонского памятника поучениями и отчетливыми назидательными задачами. Немаловажно также, что основной мотив «Романа о Лисе» – соперничество лиса Ренара и волка Изенгрина<sup>2</sup> – попросту отсутствует у Льюля.

Живости парабол Льюля, органично выражающих злободневную проблематику книги, которая сконцентрировала в себе материалы политических и философских дискуссий конца XIII в., не помешало то обстоятельство, что, согласно Ф. де Урменете Сервере, в отличие от восточных сборников басен, система притч Льюля представляет собой в высшей степени стройное и продуманное единство: «Половина этих басен, первые двенадцать из них, отражают исключительно негативную сторону жизни, представляя собой вереницу пороков и опасностей, подстерегающих любого правителя: измена, раздражительность, ненависть, хитрость, злой умысел, коварство, своеволие, неприязнь, бессердечие, хвастовство, мстительность и лицемерие. Уравновешивая их, вторая часть этих басен представляет собой двенадцать рассказов о важнейших достоинствах и чертах, украшающих правителя: справедливость, благодарность, ум, добродетельность, авторитетность, соблюдение иерархии, альтруизм, достоинство, осмотрительность, бескорыстие, природное благородство и благоразумие»<sup>3</sup>. В то же время основная

<sup>1</sup> См.: *Rubió i Balaguer J.* Ramon Llull i el lullisme. P. 320–321.

<sup>2</sup> См.: *Михайлов А.Д.* Старофранцузский «Роман о Лисе» и проблемы средневекового животного эпоса // *Роман о Лисе*. М., 1987. С. 20–27.

<sup>3</sup> *Urmeneta Ceruera F. de.* El Pensamiento social del B. Ramón Lull // *Studia Monographica et Recensiones*. Maioricis, 1950. № 4. P. 23–24.

фабула раскрывает достаточно неприглядную картину мира. Воспользовавшись формулировкой Я. С. Лурье<sup>1</sup>, можно сказать, что «Книга о животных» явилась своеобразным «романом без героя» в средневековой письменности. «Героем» оказывается не Лис, коварный, мстительный и лживый, не Лев, высокомерный, жестокий и неблагодарный, и не другие персонажи, трусливые, бессердечные, завистливые или покорные, а, пожалуй, лишь автор, чья позиция основывается на здравом смысле и общечеловеческих этических принципах.

\* \* \*

Намерения и надежды Люля абсолютно ясны; мотивы, толкавшие его как на активную проповедническую деятельность, так и на сочинительство, – абсолютно понятны. Максимализм и легкоеверие – два столпа утопического сознания – заставляли его восставать против современного ему устройства общества и той данности, которой предстала душа его современника. Своим «Великим искусством» он надеялся усовершенствовать человечество; менее масштабные, но вполне конкретные задачи он пытался решить своими художественными произведениями: реформировать с помощью «Книги о рыцарском ордене» рыцарство, с помощью «Книги о животных» – государственное устройство, с помощью «Книги об Эвасте и Бланкерне» – католическую церковь, с помощью включенной в последнюю «Книги о Любящем и Возлюбленном» – облагородить человеческую душу, указать ей путь к Богу и заодно расчистить этот путь.

Благородный максимализм и святое легкоеверие если и не достигли цели, то во всяком случае обеспечили бессмертие вдохновленных ими книг.

---

<sup>1</sup> См.: Лурье Я.С. «Стефанит и Ихнилат» в русской литературе // Стефанит и Ихнилат... С. 167.



## ГЛУПЕЦ НАРОДНЫХ СКАЗОК КАК АРХЕТИП ОБРАЗА ДОН КИХОТА

Литература о «Дон Кихоте» настолько обширна, а роль народной культуры и народного мировидения в романе Сервантеса настолько очевидна, что нет ничего удивительного в обилии исследований, посвященных проблеме его фольклорных источников. Разыскания в этой области Менендеса и Пелайо, Менендеса Пидаля, во второй половине XX столетия М. Мольо, М. Шевалье и многих других, а из отечественных ученых – А.Н. Веселовского и Е.М. Мелетинского оказались чрезвычайно плодотворными. Вполне естественно, что круг выявленных мотивов и реминисценций затрагивает прежде всего образ Санчо Пансы и некоторые ситуации анекдотического характера. Вполне естественно также, что образ Дон Кихота, «книжного» героя, казался наименее близким фольклору. Сказывалась, по-видимому, и магия философско-психологических интерпретаций романа, непрерывное присутствие в нашем сознании «высокой» линии донкихотства, блистательно обоснованной братьями Шлегелями, Г. Гейне и Тургеневым.

Думается, однако, что фольклорный источник истории о сумасшедшем стоит прежде всего искать в народных сказках и анекдотах о дураках.

О функциях сказок и анекдотов о дураках, равно как и о плутах и шутах, в литературе позднего Средне-

вековья и о том огромном влиянии, которое они оказали на становление и развитие европейского романа, писал М.М. Бахтин<sup>1</sup>. Он отмечал меняющуюся позицию автора в романе нового времени, разоблачающем всяческую конвенциональность. Автор отныне, согласно Бахтину, используя маски дурака, шута и плута, получает возможность не понимать, передразнивать, не быть самим собой. С другой стороны, в трансформированном виде дурак, которому свойственны бескорыстная простота и здоровое непонимание, нередко становится одним из главных героев романа. Однако Бахтин основное внимание уделяет функциям в романе образов плута и шута, а не дурака, и на анализе «Дон Кихота» подробно не останавливается.

Наша гипотеза сводится к тому, что образ, созданный фантазией испанского писателя, возник на пересечении трех сказочных сюжетов о глупцах: 1) «Мнимый богатырь»; 2) «Набитый дурак»; 3) «Дурак делает покупки»<sup>2</sup>. При этом речь должна идти не о конкретных деталях сюжета, а об основных мотивах, лежащих в основе сказок о глупцах, позволяющих говорить о них как о различных сказках родственного типа. Интересующие нас сказки входят в международный сказочный фонд, поэтому наивно было бы полагать, что мы сможем определить, какой именно вариант был известен Сервантесу, когда и где он с ним познакомился, знал ли он его с детства или узнал лишь в зрелые годы, слышал его в Испании, Италии или в Алжире.

Сказка «Мнимый богатырь», или «Мышиный герой», получила мировую известность в обработке братьев Гримм под названием «Храбрый портняжка». Строго говоря, к сказкам о дураках она имеет лишь косвенное отно-

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 311–314.

<sup>2</sup> Aarne A., Thompson S. *The Types of the Folktale*. Helsinki, 1964. № 1640, 1681, 1696.

шение. Лишь начальный мотив (герой – портной, сапожник или крестьянин, убив одним ударом семь, двенадцать или бесчисленное число мух или комаров, вообразил себя героем и решил отправиться на подвиги) позволяет отнести ее к данному типу сказок<sup>1</sup>. В дальнейшем хвастливый тщедушный герой тем не менее преуспевает и хитростью побеждает великанов, единорогов и несметную вражескую рать. На испанской почве сказка бытует под названием «Don Juan Chirugete mata ocho y espanta siete» («Дон Хуан Чиругете семерых испугал, восьмерых сжил со свету»). Чрезвычайно показателен уже ее зачин: «Жил-был в Сории один сапожник, и не мог он тратить на пропитание больше двух грошей, так как весь его дневной доход составлял лишь десять грошей»<sup>2</sup>. Вспомним первые фразы «Дон Кихота»: «В некоем селе ламанчском, которого название у меня нет охоты припоминать, не так давно жил-был один из тех идальго, чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке. Оляя чаще с говядиной, нежели с бараниной, ви-негрет, почти всегда заменявший ему ужин, яичница с салом по субботам, чечевица по пятницам, голубь, в виде добавочного блюда, по воскресеньям, – все это поглощало три четверти его доходов»<sup>3</sup>. Примечательна также аналогия в хвастливой узурпации права именоваться «доном». Еще менее, чем у бедного идальго, было на то оснований у сапожника, который, совершив первый «подвиг», вывел свой девиз: «Дон Хуан Чиругете семерых испугал, восьмерых сжил со свету, да и то лишь играючи».

В связи с именем хвастливого и смекалистого сапожника из испанской сказки можно высказать еще одно предположение. По всей видимости, его имя происходит

---

<sup>1</sup> Сумцов Н.Ф. Разыскания в области анекдотической литературы: Анекдоты о глупцах. Харьков, 1898. С. 175, 176.

<sup>2</sup> Espinosa A.M. Cuentos populares españoles. Т. 3. Stanford, 1926. P. 417, № 194.

<sup>3</sup> Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. С. 58.



от «chirumen» (смекалка, проницательность, сообразительность). Характеризуя своего героя как «хитроумного» (ingenioso), определением, немало хлопот доставившим испанистам, Сервантес мог по аналогии воспользоваться словом «ingenio», близким по значению к «chirumen».

Косвенным подтверждением правомочности предлагаемой гипотезы, а также проявлением неких глубинных закономерностей в развитии культуры является невольный «подхват» Достоевским заложенного в заглавие сказки «Мышиный герой» оксюморона. Вряд ли случаен тот факт, что по замыслу русского писателя князь Мышкин должен был вызывать у читателя ассоциации с Рыцарем Печального Образа.

Любопытно, что исходную близость дурня, возмнившего себя героем, и сумасшедшего, убедившего себя в том, что он рыцарь, почувствовал Александр Можаровский, автор курьезной русской литературной обработки народной сказки «Фома Беренников», стилизованной под былинку<sup>1</sup>. Его сочинение, изданное в 1878 г. в Казани, называется «Русский Дон Кихот, богатырь Фома-Крома, сын Беренников».

Корни конфликта, лежащего в основе многоплановой донкихотовской ситуации, обнаруживаются в не менее популярной сказке «Набитый дурак». «Дурак этой сказки, – согласно В.Я. Проппу, – услужлив, доброжелателен, хочет всем угодить. Но он всегда опаздывает, прошлое применяет к настоящему и, несмотря на всю услужливость, вызывает гнев и получает побои»<sup>2</sup>. Эта глубокая емкая характеристика позволяет увидеть философскую суть сказки, имеющей не внешние и анекдотические, как в случае с «Мнимым богатырем», а глубинные точки соприкосновения с донкихотовской ситуацией, с той лишь

---

<sup>1</sup> Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 3. М., 1985. С. 160–164, № 431–432.

<sup>2</sup> Пропп В.Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 278.

разницей, что герой Сервантеса руководствуется не бытовыми советами вчерашнего дня, а идеалами прошлого. Дурню этой сказки, пытающемуся услужить людям, то и дело мнут бока за то, что он либо мешает, либо вредит окружающим. Финал в некоторых вариантах, в том числе испанском – «Juan Tonto y Maria la Lista» (Хуан Дурак и Мария Премудрая), трагический. Однако доброта незадачливого дурака этой сказки едва угадывается, и не от него герой Сервантеса унаследовал качество, которое позволило односельчанам назвать его Алонсо Кихано Добрый.

В сказке «Дурак делает покупки», также чрезвычайно распространенной в мировом фольклоре, доброта и жалостливость нередко выходят на первый план. Выявляя черты, роднящие ее со сказкой «Набитый дурак» и в то же время отличающие от нее, В.Я. Пропп писал: «Дурак видит мир искаженно и делает неправильные умозаключения. Но внутренние побуждения его – самые лучшие. Он всех жалеет, готов отдать последнее и этим вызывает несомненную симпатию»<sup>1</sup>. Вспомним, к примеру, как дурачок этих сказок, сжалившись над своей тенью, уныло за ним повсюду бредущей, пытается ее накормить. Или как он, пожалев обгорелые пни, надевает на них горшки, чтобы им не было так зябко. Впрочем, нередко и герой сказки типа «Набитый дурак» не просто лезет не в свои дела, а, желая добра людям, пытается им помочь. Именно доброжелательностью и добротой объясняются заканчивающиеся побоями попытки героя еще одной испанской сказки – «Перико Аргумалес» – пожелать встречающимся ему людям то, чего, как ему представляется, им не хватает. Так, ему надавал тумачов нищий, ловивший блох, которому Перико, пожалев его, пожелал: «Чтоб никогда не знать тебе в них недостатка, бесчисленных и упитанных»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> *Espinosa A.M. Cuentos populares españoles. Т. 3. Р. 412, № 191.*

Отметим попутно, что в сказках и анекдотах о глупцах обнаруживается еще один мотив «Дон Кихота»: внушение ложного убеждения. Доверчивого глупца сказок этого типа можно убедить в чем угодно, в том числе в превращении его в другого человека или в том, что он непременно должен умереть. Как доверчивый глупец, Дон Кихот ведет себя во второй части романа, став объектом шуток и розыгрышей, ранее обманываясь сам и заставляя подчас силой убеждения поверить в свои фантазии Санчо Пансу.

Поиски конкретных фольклорных произведений, послуживших непосредственно источником знакомства Сервантеса с любым из вышеперечисленных сказочных сюжетов, еще и потому малопродуктивны, что из европейского сказочного фонда щедро черпали средневековые и ренессансные авторы. В данной связи можно вспомнить «Римские деяния», «Наставление обучающемуся» Петра Альфонса, сборники новелл Саккетти, Страпаролы, Банделло, некоторые из которых были известны Сервантесу. В XVI в. на смену им пришли народные лубочные книги, своеобразный сплав книжно-литературной и народно-поэтической традиций. Одной из таких книг, мотивы которых легко переходили из одной в другую, невзирая на границы и языковые барьеры, была немецкая народная книга «История и легенда о превосходном и многоопытном рыцаре, господине Поликарпе фон Кирларисе, по прозвищу “Финкенриттер”, как он за два века до своего рождения странствовал по многим странам и видел странные вещи, и наконец был найден мертвым своей матерью, поднят ею и снова рожден». Вознамерившись отправиться совершать подвиги, Поликарп «взял дорогу на плечо, а копье под ноги, опоясался своим сюртуком, привязал шпагу к селезенке и пошел по обширному полю». Посвящение Поликарпа в рыцари было произведено продырявленной сковородой, и стал он отныне называться Финкенриттером. Сходная схема присутствовала и в некоторых других произведениях народной культуры коми-

ческого содержания, и ею впоследствии воспользовался Сервантес. Наряду с «Интермедией о романсах» и новеллой Саккетти, о которых писал Менендес Пидаль, те или иные произведения народной смеховой культуры, подобные истории о подвигах Финкенриттера, став в той или иной форме известными Сервантесу, могли послужить толчком для создания романа о сумасбродном идалго.

Во избежание недоразумений подчеркнем, что уже история первого выезда Дон Кихота неизмеримо глубже анекдотических поступков незадачливых глупцов народных сказок, не говоря уже об однообразных злоключениях Бартоло, героя «Интермедии о романсах», или о комизме небывальщины, на котором построена народная книга о Финкенриттере. В дальнейшем развитии сервантесовского замысла для читателя все явственнее проступают благородство помыслов и пламенная душа героя.

Высказанные соображения вовсе не означают, что мы предлагаем пересмотреть положение образа Дон Кихота в системе мировых образов, вывести его из числа порожденных творческой фантазией писателей, подобных Гамлету, и перевести в разряд тех, которые были созданы писателями нового времени на основе конкретных фольклорных источников, таких, например, как Фауст. В то же время ничто не мешает нам ставить вопрос о фольклорных прототипах образа Рыцаря Печального Образа, в том числе и столь несомненных, как народные сказки, как анекдоты о дураках.

Остается добавить, что не по авторской прихоти, а по веками утверждавшейся и оттачиваемой народным сознанием логике герой-дурак должен был оказаться если не умнее, то мудрее (поскольку «мудрый» – это «умный» и «справедливый» одновременно) своих здравомыслящих оппонентов. Придав этой логике высокое этико-эстетическое звучание, отсутствующее в каждом отдельно взятом произведении фольклора, Сервантес создал один из самых притягательных и самобытных образов в мировой литературе.

Думается, что лучшим подтверждением нашей гипотезы является мировая судьба романа. Основные принципы взаимоотношений героя и окружающего мира, столь восторженно принятые уже первыми читателями «Дон Кихота», были заложены в любимых каждым народом сказках и анекдотах о глупцах. В фольклорном же архетипе заложена и неоднозначность отношения к персонажу, вызывающему одновременно симпатию и насмешку. В нем же коренится и неразрешимость конфликта с действительностью этого притягательного, развенчиваемого и во многом правого героя. Зерно упало на благодатную почву, «придуманный» литературный герой оказался узнаваемым, понятным и близким.

## «РУЧАТЕЛЬСТВО ЗА ВЕЩИ НЕВИДИМЫЕ»

(СЕРВАНТЕС – «ДОН КИХОТ» – РЫЦАРЬ ПЕЧАЛЬНОГО ОБРАЗА)



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

### НАПУТСТВИЕ И ПРОРОЧЕСТВО АМАДИСА ГАЛЬСКОГО

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

*«Ручательство за вещи невидимые»*

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

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

Причина подобной популярности кроется в том, что, опровергая собственное мнение («невозможно сочинить такую книгу, которая удовлетворила бы всех»), Сервантес создал произведение на все времена, все народы и все возрасты. Начиная с XIX столетия, «Дон Кихот» живет «двойной» жизнью: для взрослого и детского читателя. Место романа Сервантеса в мировой культуре и его действенность уникальны. По словам К.Н. Державина, «немногие

из книг в своей истории поднялись до той степени художественной и идейной значимости, на которой снимается само понятие книга и рассказанное приобретает очертания доподлинной реальности». <sup>1</sup> И таков «Дон Кихот».

#### ОБИТАЛИЩЕ УНЫЛЫХ ЗВУКОВ

Читателей «Дон Кихота» всегда озадачивала одна его особенность. Сервантес крайне скупо описывает внешность своих героев, пейзажи и быт. О Рыцаре Печального Образа мы в лучшем случае узнаем, что люди, с которыми сводит его судьба, дивятся «длинной его шее, и тому, что он такой долговязый, и худобе и бледности его лица». Мы не ведаем, под какими именно деревьями устраиваются на ночлег герои, прислонившиеся «к стволу то ли бука, то ли пробкового дуба». И мы вынуждены смириться с тем, что так никогда и не узнаем, как был обставлен дом Диего де Миранды («здесь автор подробно описывает дом дона Дьего, описывает все, чем обыкновенно бывает полон дом богатого дворянина-землевладельца, однако же переводчик этой истории почел за нужное опустить эти и прочие мелочи, ибо к главному предмету они никакого отношения не имеют...»). Тем не менее, прав был Флобер, отметивший: «Как зримы эти дороги Испании, нигде не описанные Сервантесом». Мы видим мир глазами Дон Кихота, для которого быт, пейзажи и интерьеры современной ему Испании не имели никакого значения. Он их не видит. При этом он в мельчайших деталях и подробностях описывает воображаемый быт – аксессуары дорогого его сердцу мира рыцарских романов: замка, занявшего место постоянного двора, или войска, материализовавшегося из облака пыли, поднятого овечьим стадом. Почему же тогда для каждого из нас (даже для тех, кто читал неиллюстрированного «Дон Кихота») сам Рыцарь Печального Образа, Санчо Панса, постоянные дворы

---

<sup>1</sup> Державин К.Н. Сервантес. М., 1958. С. 8.



Ламанчи, буковые рощи и горы Сьерра-Морены наделены чертами подлинной реальности? И Дон Кихота, и его оруженосца, и погонщиков со стадами кобылиц, баранов или быков мы видим совершенно отчетливо, каким-то ясным внутренним зрением. Не потому ли, что сам Сервантес увидел этот скрытый от него мир, «приветные долины, безоблачные небеса, журчащие ручьи», обостренным внутренним зрением, находясь в тюрьме, «местопребывании всякого рода помех, обиталище одних лишь унылых звуков»?

При скудности биографических данных о Сервантесе (почти полное отсутствие творческих автографов и частных писем, явная нехватка и иного рода документов) особенно ценны собственные его свидетельства. Однако, что значит «engendró en una cárcel»? «Написал» в темнице, «начал писать» или только «задумал»? То, что Сервантес писал «Дон Кихота» в тюрьме, было известно современникам. Именно так они истолковали мельком брошенное замечание в Прологе либо имели более достоверные сведения. Автор подложного «Дон Кихота», скрывшийся под именем Алонсо Фернандеса де Авельянеды, играя двойным значением слова «уеггос» (1 – заблуждения, ошибки; 2 – грехи, пороки), злобно замечает, что погрешности романа Сервантеса вполне естественны, если помнить, что написан он был в атмосфере тюремных грехов, пропитавших и запятнавших его.

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

До сих пор не выяснено, два, три или даже четыре раза писатель попадал в тюрьму в тот период, когда он мог работать над романом, и какая из этих тюрем имеет

большее право считаться «малой» родиной «Дон Кихота». Возможно, первый раз герой Лепанто, знаменитого морского сражения европейского флота с турками, величайшего из событий, «какие когда-либо происходили в век минувший и в век нынешний и вряд ли произойдут в век грядущий», геройски проявивший себя в алжирском плену, попал за решетку уже на родине, в небольшом городке Кастро дель Рио, в 1592 году, затем в Севилье, наверняка – в 1597–1598 и, весьма проблематично, – в 1602. По некоторым предположениям, Сервантес был также ненадолго посажен в тюрьму в ламанчском местечке Аргамасилья де Альба, однако эта гипотеза вряд ли состоятельна. Одним из аргументов ее приверженцев является первая фраза романа. То, что Сервантес отказывается «припоминать» название селения, в котором родился его безумный герой, истолковывается как нежелание называть место, где ему самому было нанесено оскорбление. Что же касается самого селения, то считать родиной Рыцаря Печального Образа Аргамасилью де Альба побуждали завершающие 1-ю часть романа пародийные сонеты и эпитафии на смерть Дон Кихота, принадлежащие перу Черномаза, Лизоблюда, Сумасброда, Зубоскала, Чернобеса и Тики-Така, академиков Аргамасильских. Между тем, в первой фразе Сервантес употребил формулу, обычную для нотариальных документов того времени и, главное, для произведений фольклора и к фольклору непосредственно прилегающих. Без каких-либо намеков на тайные причины своего «нежелания» Сервантес воспользовался этой же формулой в своем последнем романе «Странствия Персилеса и Сехизмунды»: «...Обращаюсь к прекрасным моим странникам, прибывшим по пути в одно не большое, но и не малое селение, коего название я сейчас уже не помню...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 325.

Однако тюремное заключение в Кастро дель Рио и Севилье – реальность. После смерти отца Сервантес остался главой семьи, состоявшей из матери, жены, двух сестер и племянницы, без всяких средств к существованию. Он решается оставить Мадрид и в 1587 году едет в Севилью, где получает место комиссара по закупке провианта для Армады (пока еще не побежденной и только после краха иронически названной Непобедимой), тридцатитысячный экипаж которой готовился к морской экспедиции в Англию. Писатель был вынужден заниматься реквизицией продовольствия у обремененного поборами населения Андалусии. В «Новелле о беседе двух собак» он назовет комиссаров посредниками, «разрушающими государство». Но поскольку продовольствие по установленным ценам изымали не только в городских и сельских общинах, но и у крупных землевладельцев, монастырей и церквей, Сервантес очень скоро нажил себе немало врагов. Не раз из-за своей несговорчивости он попадал в трудное положение. Хватало и охотников донести начальству о его финансовых затруднениях. В 1589 году его винили за плохое качество собранных двумя годами ранее сухарей и пшеницы. В 1590 году от него требуют особого отчета о продовольствии, собранном им в течение всех трех предыдущих лет. В 1592 году Сальвадор де Торо обвиняет Николаса Бенито, подчиненного Сервантеса, в том, что он не заплатил ему за реквизированную пшеницу. Ответственность косвенным образом падает на Сервантеса. В этом же году казначейский чиновник Сетина требует от него уплаты якобы недостающих семисот девяноста пяти реалов, и конфликт уладили поручители Сервантеса, поскольку сам он был неплатежеспособен.

Коррехидор Эсихи Франсиско Москосо обвинил Сервантеса в незаконной реквизиции пшеницы в Тебе и Эсихе и даже продаже ее на сторону. В результате 19 сентября 1592 года Сервантес оказался за решеткой в тюрьме города Кастро дель Рио. Не здесь ли был начат «Дон Ки-

хот»? Может быть, не случайно в библиотеке ламанчского рыцаря отсутствуют книги, опубликованные после 1591 года? Однако это заключение было крайне непродолжительным. Еще одним аргументом в пользу «севильской» гипотезы служит упоминание поэмы «Слезы Анжелики» (1586) среди книг библиотеки Дон Кихота. О ее авторе, Луисе Бараона де Сото, умершем в 1595 году, священник, учинивший над библиотекой суд, говорит в прошедшем времени. К тому же в тюрьме столь небольшого городка, как Кастро дель Рио, писателю не пришлось бы жаловаться на «шум» и «всякого рода помехи». Между тем, они ему запомнились, коль скоро он пишет о них в Прологе. Другое дело знаменитая Королевская тюрьма в Севилье.

Служба Сервантеса, унижительная, хлопотная и неприбыльная, продолжалась и после разгрома Непобедимой Армады у берегов Англии. Казначейские чиновники, привыкшие к злоупотреблениям, неоднократно пытались обнаружить их и у него. Назначение в 1594 году на место сборщика налоговых недоимок в Гранаде принесло ему новые неприятности. Поводом для заключения в 1597 году послужило банкротство севильского банкира Симона Фрейре де Лимы, которому Сервантес дал для перевода в Мадрид значительную часть собранных им средств: семь тысяч четыреста реалов. Писателю было приказано в течение двадцати дней вернуть числившуюся за ним сумму. Хотя переданные им Симону Фрейре деньги удалось вернуть, наложив арест на имущество обанкротившегося банкира, Сервантеса все же посадили в тюрьму, обвинив в утаивании значительной суммы, якобы оставшейся у него после сбора недоимок.

После того, как писателя выпустили, обвинение продолжало над ним висеть, и, по одной из версий, до недавнего времени бытовавшей в сервантесоведении, в 1602 году финансовым органам снова удалось на основании того же запутанного дела добиться заключения Сервантеса. Данные об этом заключении крайне ненадежны,

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

Среди большого числа документов, впервые обнаруженных Астраной Марином в семитомной «Героической, достойной подражания жизни Мигеля де Сервантеса Сааведры», изданной в 1948–1958 годах, многие относятся к севильскому периоду жизни писателя. Среди них скромная запись о крещении некой Марии, дочери Бартоломе де Ухена и Анны де ла Пена, обнаруженная Астраной Марином в приходском архиве Эскивиаса, родном городе жены Сервантеса. Поскольку Сервантес значится крестным отцом, он никак не мог в это самое время отбывать второй срок в Королевской тюрьме в Севилье.

Стараниями того же Астраны Марина прояснились многие обстоятельства и так называемого первого, почти наверняка единственного, севильского заключения писателя. В частности, мы имеем документ, подтверждающий невиновность Сервантеса, обвиненного в утаивании ча-

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

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

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

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

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

Роман был завершен в Вальядолиде. Впрочем, часть глав могла быть написана в Толедо. В IX главе сообщается, что продолжение романа, оборванного на поединке Дон Кихота с бискайцем, было найдено рассказчиком

в Толедо, на улице Алькала. Не исключено, что Сервантес приехал в Толедо, захватив с собой рукопись первых глав «Дон Кихота», о которых так или иначе стало известно толедцам и оказавшемуся там в то же время Лопе де Веге. Сервантесоведов давно смущает упоминание романа во вступительных стихах к «Плутовке Хустине» толедского врача Лопеса де Убеды, изданной в 1604 году, и выпад против Сервантеса и «Дон Кихота» в датированном тем же годом интереснейшем письме Лопе де Веги, заслуживающем особого разговора. На этом основании строили гипотезу о существовании предшествующих 1605 году изданий сервантесовского романа.

#### «ДОН КИХОТ» ОТ СЕРВАНТЕСА

«Случайно взгляд его уперся в зеркало, низко висевшее над столом. Это было дешевое зеркало, изготовленное не из стекла, а из полированной жести, треугольное, с широким верхом и книзу заостренное, в раме из красного дерева. Сервантес всмотрелся в себя. Силы небесные, так вот он каков! Давно ли еще золотились его борода и длинные ниспадающие усы? Теперь они стали тускло-серебряными. А эти длинные, глубокие, вялые складки подле носа. Рот... Он полюбовался на свои зубы. Хорошо, если оставалось восемь или десять, да и те не желали встречаться попарно при жевании, каждый предпочитал горделивое одиночество. О прежнем напоминали одни лишь глаза, в которых еще ютилась упрямая жизнь. Но остальное... Отражение в скверном зеркале к тому же еще чересчур удлинилось – жалостно и смехотворно. Он уже много месяцев не видел своего лица и теперь обретал меланхолическое удовольствие в его изучении. Так вот что оставила ему жизнь! Почти бессознательно начал он чертить, рисовать. Он неуверенно зарисовывал себя самого на канцелярском листе. Он набросал свое лицо, худое и угловатое, преувеличенно длинное и непомерно горбоносое». Так представляет себе зарождение романа



немецкий писатель Бруно Франк в своей романизованной биографии Сервантеса. Вместо прошения на имя Президента Королевской Высшей счетной палаты Сервантес запечатлел на бумаге свой облик. «Хорошо бы изобразить себя на муле, – продолжал фантазировать Бруно Франк, – выезжающим каменистой дорогой на проклятую службу, с зажатым под локтем жезлом. Он нарисовал и это. Ему понравилось. Получился, правда, не правительственный сытый мул с огненными глазами. Получился убогий, истощенный лошадиный скелет. На скелете царственно высилось тощее тело всадника, уныло свесив нескончаемые ноги. Посох, зажатый под локтем, изобразил он не с округленным увенчивающим набалдашником, но заострил и выбросил его вперед, как копье. К копыю и остальное вооружение. Он украсил себя родом панциря и шлемо-подобным сооружением без забрала»<sup>1</sup>. Вспомнив свои мытарства, разочарования, неосуществленные надежды, никому не нужные высокие представления о предназначении человека, он с головой ушел в романную биографию своего «безобразного и нескладного сына».

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

---

<sup>1</sup> Франк Б. Сервантес. М., 1960. С. 233–234.

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

В XX веке Э. Шалю вторит Р. Рохас. «Дон Кихот» – это автобиография, история благородного человека, истоптанного свиньями, посаженного в клетку стражниками и осмеянного бакалаврами и трактирщиками. Вполне уместны приводимые знаменитым аргентинским писателем и ученым факты биографии Сервантеса: неблагодарность властей по отношению к герою Лепанто и алжирскому узнику, тюремные заключения, отказ в ответ на прошение Сервантеса о назначении его на какую-нибудь должность в Америке и т.д. Вспомним, какой иронией проникнут панегирик властям, проявляющим неустанную заботу об инвалидах и ветеранах войны, вложенный «одноруким мудрецом» Сервантесом в уста Дон Кихота: «...Если старость застигнет вас на этом благородном поприще, то, хотя бы вы были изранены, изувечены и хромы, все равно это будет почтенная старость, и даже бедность вас не унижит, тем более что теперь уже принимаются меры, чтобы старые и увечные воины получали помощь и содержание, ибо нехорошо поступать с ними, как обыкновенно поступают с неграми: когда негры состарятся и не могут уже более служить, господа дают им вольную и отпускают и, под видом вольноотпущенников выгоняя из дому, на самом деле отдают в рабство голоду, от которого никто, кроме смерти, освободить их не властен» (2, XXIV)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч. В 5 т. М., 1961. Т. 1–2. Здесь и далее ссылки на это издание «Дон Кихота» в переводе Н.М. Любимова даются в тексте; арабской цифрой обозначается часть, римской – глава.

Совпадений, действительно, довольно много<sup>1</sup>. Сервантес и его герой – ровесники. Если возраст Алонсо Кихано, когда он решил стать странствующим рыцарем, приближался к пятидесяти годам, то писателю было около пятидесяти, когда он придумал своего героя. Оба они – обедневшие идалго. Однако главное – роднящие их гуманистические идеалы и горькая судьба. По-видимому, есть доля истины в том, что Сервантес создал своего героя, «беззлобно подшучивая над собой» (Х.Л. Борхес). И все же, как ни горька была судьба автора и героя, Дон Кихоту его любовь к людям позволила после всех мытарств высказать им свою искреннюю привязанность, а Сервантесу – написать роман, проникнутый верой в людей и любовью к ним.

Даже если не поддаваться искушению видеть в «Дон Кихоте» духовную автобиографию Сервантеса, нельзя не признать, что биографический элемент в романе весьма силен. Первые слова «Дон Кихота» – «В некоем селе ламанчском...» – строка из романса, а не намек на конкретное село, вызывающее у автора неприятные воспоминания. И все же родился Рыцарь Печального Образа не только в Королевской тюрьме в Севилье и не только в мадридской типографии, но и в ламанчском местечке Эскивиас, на родине жены писателя, и путь к нему лежал по тем же дорогам Ламанчи, по которым странствовал его герой. Здесь весной 1587 года он слышал историю некоего Алонсо Кихады, дальнего родственника своей жены, жившего в начале XVI века. Всю жизнь этот доверчивый почитатель рыцарских романов искренне верил в подлинность всего изложенного их авторами. Натяжкой было пытаться видеть в нем прототипа сервантесовского героя. Но столь же неразумно преуменьшать значение этих рассказов, равно как и упоминание в приходском архиве

---

<sup>1</sup> Многочисленные новые документы, опубликованные Л. Астраной Марином в написанной им семитомной биографии Сервантеса (*Astrana Marín L. Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, 1948–1958. V. 1–7*), позволили, наконец, основывать подобного рода сопоставления на реальном фактическом материале.

Эскивиаса священника Перо Переса, морисков Рикоте, семьи Карраско и некоторых других фамилий, встречающихся также и в «Дон Кихоте». В сочетании эти достаточно распространенные в Испании фамилии, которые в романе Сервантеса носят односельчане ламанчского рыцаря, дают весьма красноречивую картину.

В уста пленника, героя вставной новеллы, писатель вложил хлесткую характеристику Гассан-паши, правителя Алжира: «Каждый день он кого-нибудь вешал, другого сажал на кол, третьему отрезал уши, и все по самому ничтожному поводу, а то и без всякого повода, так что сами турки понимали, что это жестокость ради жестокости и что он человеконенавистник по своей природе» (I, XL). Биографические мотивы в романе тяготеют в основном к двум линиям в жизни Сервантеса, условно говоря, линиям Марса и Аполлона. Не случайно не только в «Дон Кихоте», но и во всех произведениях Сервантес наиболее часто упоминает Магомета, Александра Македонского, Карла V, Овидия, Вергилия, Лопе де Вега, Катона, Сиды, Дона Хуана Австрийского. В «Дон Кихоте» современники без труда узнавали в облике его персонажей черты реальных людей, прежде всего литераторов, таких, как Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Хуан де ла Куэва, Суарес де Фигероа.

Намного опережая свое время, Сервантес использует среди других новаторских литературных приемов прямые рассуждения персонажей романа, якобы находящихся с ним в личном знакомстве, о нем самом или о его произведениях. Так, мы узнаем, что с давних пор в большой дружбе с автором священник Перо Перес, сосед Дон Кихота, который предлагает спасти от гибели сервантесовскую «Галатею». Когда хозяин постоялого двора подарил священнику рукопись, в которой к известной ему «Повести о безрассудно-любопытном» была приплетена сервантесовская «Повесть о Ринконете и Кортадилльо», тот рассудил, что автор повестей, видимо, один и тот же, и коль скоро одна хороша, то и другая должна быть недурна. Не

забывает Сервантес сказать доброе слово и о своей «Нумансии». А о том, как мужественно держался он в алжирской неволе, мы узнаем из рассказа пленника: «Единственно, с кем он хорошо обходился, это с одним испанским солдатом, неким Сааведра, – тот проделывал такие вещи, что турки долго его не забудут, и все для того, чтобы вырваться на свободу, однако ж хозяин мой ни разу сам его не ударил, не приказал избить его и не сказал ему худого слова, а между тем мы боялись, что нашего товарища за самую невинную из его проделок посадят на кол, да он и сам не раз этого опасался. И если б мне позволило время, я бы вам кое-что рассказал о подвигах этого солдата, и рассказ о них показался бы вам гораздо более занимательным и удивления достойным, нежели моя история» (I, XL).

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

#### ОТЕЦ И ОТЧИМ ДОН КИХОТА

Ирония многослойна. Горький слой причастности автора, как бы уклоняющегося от отцовства, к судьбе сына едва ли не самый заметный. Мог ли Сервантес не

сознавать, что жизнь (или житие, согласно Мигелю де Унамуну) Алонсо Кихано Доброго слишком напоминает его собственную биографию, биографию гуманиста, воина, не умевшего подстраиваться под житейское кредо окружающих, стремившегося «всем делать добро и никому не делать зла» и в награду получавшего насмешки меценатов, презрение собратьев по перу, щелчки по служебной линии и кусок черствого хлеба в старости? Возможно, это одна из причин, не сугубо эстетическая, обращения Сервантеса к «услугам» подложного автора, некоего Сиды Ахмета бен-Инхали. Отказавшись от отцовства, он воспользовался преимуществами своей отстраненности от романа и вложил в уста его «отца», мудрого мавра, все свои самые сокровенные мысли. Кстати говоря, еще в 1835 году Фермин Кабальеро подметил, что имя «отца» является почти полной анаграммой имени «отчима», если, конечно, следовать законам арабской графики и записать их, пропуская гласные: CdmtBnnl (Cide Hamete Benengeli) – MgldCrb/v/nts (Miguel de Cervantes).

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

Более того, не довольствуясь введением подложного автора, Сервантес применил сложную систему кривых

зеркал, так восхищавшую романтиков и писателей начала XX века. Свидетелями подвигов Дон Кихота были его земляки, ламанчцы. Сид Ахмет собрал воедино и литературно оформил эти подлинные истории, хотя, как замечает переводчик его романа на испанский язык, беспристрастность историка ему подчас изменяла, а иногда он принимал за подлинные кем-то сочиненные, явно апокрифические вкрапления. Сам же переводчик, толедский мориск, обещавший переводить слово в слово, «ничего не пропуская и не прибавляя от себя», не только дает иногда пояснения к тексту, но и в отдельных случаях вторгается в него, кое-что опуская, а в чем-то и полемизируя с Сидом Ахметом. Рассказчик же, старающийся соблюсти объективность, вступает в прямой контакт с читателем. Более того, сам Дон Кихот как бы «подсказывает» будущему историку стилистику его, Рыцаря Печального Образа, жизнеописания: «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» (I, II). Несколько забегая вперед, напомним, что и сами читатели приобретают во 2-й части романа некоторые полномочия, когда герои то и дело встречаются с людьми, читавшими 1-ю часть, и узнают о том впечатлении, которое производит роман об их подвигах. На этой любопытнейшей игре, сложных взаимоотношениях рассказчика, автора и переводчика, стоит остановиться подробнее.

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

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

После эпизода в пещере Монтесиноса Сервантес заставляет читателя усомниться в правдоподобии расска-

---

<sup>1</sup> Сервантес Сааведра М. де. Странствия Персилеса и Сехизмунды // Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 325.



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

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

Определенные права даются и переводчику-мориску. Иногда он поясняет не очень понятные, с его точки

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

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

Игра на вымышленном авторе и известной отстраненности писателя от собственного творения давала и некоторые иные преимущества. Иногда Сервантес говорит от имени вымышленного автора то, что по разным причинам он не хотел бы говорить от своего. Мы узнаем, например, что Сид Ахмет бен-Инхали стоит на том, что у герцогской четы «не все дома», коль скоро они так усердно измывались над ламанчским рыцарем и его оруженосцем. Не случайно, знакомя читателя с вымышленным автором, Сервантес пишет: «Я знаю, что в этой истории вы найдете все, что только от занимательного чтения можно требовать; в изъянах же ее, буде таковые обнаружатся, повинен, на мой взгляд, собака-автор, но отнюдь не самый

предмет. Итак, если верить переводу (значит, и ему, т.е. переводчику-мориску, не во всем можно верить. – В.Б.), вот с чего начинается вторая ее часть» (1, IX). Понимать эти слова надо, конечно же, не буквально. Сервантес вводит их, чтобы обезопасить себя от возможных цензурных нападков. И акцент на развлекательности романа, и «мавританская вуаль» сыграли не последнюю роль в том, что инквизиционная цензура была не слишком придирчива.

#### НАЗИДАТЕЛЬНАЯ НОВЕЛЛА О ДОН КИХОТЕ

Настолько органичным для истории человеческого духа стал образ Дон Кихота, что мы редко отдаем себе отчет в том, что он, в отличие от других образов, вошедших в золотой фонд мировой культуры, таких, как Прометей, Медея, Фауст или Дон Жуан, не существовал в фольклорной или литературной традиции, а был создан фантазией Сервантеса. Другое дело, что и он возник не на пустом месте. Литературные источники есть у романа, прототипы, реальные или вымышленные, есть и у Рыцаря Печального Образа.

Как показал замечательный испанский филолог Р. Менендес Пидаль, истоки образа Дон Кихота, и прежде всего первого выезда героя, лежат в анонимной, грубо бурлескной «Интермедии о романсах», напечатанной в «Третьей части комедий Лопе де Веги и других авторов», изданной в Валенсии в 1611 или 1612 году. Некий Бартоло, помешавшийся на чтении романсов, покинув молодую жену, отправляется в путь вместе со своим односельчанином Бандуррьо, дабы на корабле Непобедимой Армады совершить подвиги в Англии. Взирая на окружающий его мир сквозь призму романсов, которые он непрестанно цитирует, Бартоло принимает пастуха и пастушку за мавра Альморади и его пленницу и вступает за честь последней. Пастух, отняв у него копье, избивает его. Подвиги новоиспеченного героя романсов заканчиваются дома, в постели, куда его укладывают до-

мочадцы и друзья. Черты сходства между Интермедией и первыми пятью главами «Дон Кихота» таковы, что почти исключают случайное совпадение. Помимо прочего, ламанчский рыцарь не только, подобно Бартоло, принимает себя за героя романсов (и в этих пяти главах главным образом за героя романсов, а не рыцарских романов), но в основном одного и того же ромansa – о маркизе Мантуанском. Считая себя героем этого ромansa, влюбленным Балдуином, который, раненный, лежит в глухом лесу, он бредит теми же строками из этого ромansa, что и Бартоло:

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

*(Перевод М. Лозинского)*

Ни у кого из сервантесоведов не возникает сомнения в том, что между «Интермедией о ромansaх» и «Дон Кихотом» имеется генетическая связь. Другое дело, что чему предшествовало. Казалось бы, бесхитростная «Интермедия» написана по мотивам сервантесовского романа, как и немалое число иных прозаических, драматургических и стихотворных произведений в Испании XVII века. По одной из версий, ее автором был сам Сервантес. Однако убедительнее гипотеза Менендеса Пидалья. Основываясь на стремлении героя сражаться против англичан, он относит ее написание к 1590 или 1591 году. Главным же аргументам служит существенное отличие 1-го выезда Дон Кихота от 2-го и очевидная связь «Интермедии» с 1-м выездом, для которого она могла послужить исходной ситуацией. Ее стимулирующее воздействие, ничтожное для сервантесовского замысла в целом и все же существенное на первых порах, привело к тому, что вначале на первый план выходит «романсовая» линия. Сервантес был искренним почитателем этого своеобразнейшего проявления национального гения испанцев. Только

*«Ручательство за вещи невидимые»*

сильным непосредственным впечатлением (от которого Сервантес, впрочем, вскоре избавился) можно объяснить то, что Дон Кихот, сходящий с ума от чтения рыцарских романов, в первых главах постоянно цитирует не столько их, сколько романсы. И это при том, что ни одного из популярнейших в Испании той поры сборников романсов в библиотеке ламанчского рыцаря не оказалось. Прием пародирования романсов проник, таким образом, в роман «контрабандой» и очень скоро был вытеснен разрастающимся и углубляющимся сервантесовским замыслом. «Интермедия о романсах», с ее натуралистичностью и грубым комизмом, подсказала Сервантесу лишь чисто внешние подробности повествования. На связь с нею в дальнейшем нет и намека.

Грандиозный роман Сервантеса, энциклопедия испанской жизни и образ, волнующий всех людей во все времена, с одной стороны, – и более чем скромное произведение-однодневка, цель которого: развенчание распространенного порока, с другой – что между ними общего? И общего действительно ничего нет, если не считать того, что «Интермедия» подсказала саму идею конфликта человека, лишенного «такта действительности» (Белинский), с этой действительностью.

В связи с «Интермедией о романсах» возникает другая, более важная тема: Сервантес и Лопе де Вега. Лопе де Вега как возможный прототип Дон Кихота. Имеется немало оснований считать «Интермедию о романсах» сатирой на Лопе де Вегу. Едва женившись на Изабеле де Урбина, Лопе покинул ее, отправился в Лиссабон и отплыл в Англию на корабле Непобедимой Армады «Сан Хуан». Авантюрная канва его биографии, равно как и особая приверженность романсам, вызывали немало язвительных откликов в испанской литературе той поры. Часть из них приписывается перу Сервантеса. Косвенным образом пародийная подоплека «Интермедии» сказывалась на сервантесовском замысле, при натянутых, а затем и враж-

дебных отношениях, которые к рубежу XVI–XVII веков сложились между двумя гениями испанской литературы. Данная ассоциация была на руку Сервантесу, даже если она и не входила в его планы.

Ни разница в возрасте (примерно в одно поколение: Сервантес родился в 1547, Лопе в 1562 году), ни абсолютно различный жизненный опыт, ни во многом противоположные взгляды на искусство не помешали двум величайшим писателям Испании некоторое время находиться в дружбе. Сервантес надеялся на радушие сограждан, помнивших о его мытарствах на чужбине и проявленную при этом стойкость, – и на благосклонность публики к его стихотворным и драматическим сочинениям. Лопе де Вега, подававший блестящие надежды юноша, почитал собрата по перу, романтическая биография которого обладала в его глазах бесспорной ценностью. Затем один из них, вынужденный на многие годы уйти в тень, стал строже относиться к нравственным принципам своего недавнего юного друга и к его драматургии, завоевавшей всенародное признание вопреки, с точки зрения Сервантеса, здравому смыслу и эстетическому вкусу. Другой стал несколько мнительным, что было вызвано положением первого драматурга Испании, личная жизнь которого является предметом всеобщего обсуждения, а успехи вызывают зависть.

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

Несомненно, что в «Дон Кихоте» содержатся выпады против самого Лопе де Веги, намеки на недостатки его

произведений, критика его драматургических принципов. Уже в Прологе, говоря о писателях, обильно уснащающих свои сочинения хвалебными вступительными сонетами, изречениями мыслителей прошлого и настоящего, многочисленными ссылками на авторитеты и длинными списками имен, Сервантес главным образом имел в виду Лопе де Вегу и такие его поэмы, как «Святой Исидор» (1599), «Красота Анжелики» (1602), роман «Странник в своем отечестве» (1603). Лопе действительно грешил в эти годы внешней ученостью изложения и академической схоластикой.

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

И в пародийных вступительных стихотворениях к «Дон Кихоту» современники усмотрели намеки на Лопе де Вегу и даже на Тирсо де Молину, его верного оруженосца. Эти реальные намеки и ассоциации приводили подчас сервантесоведов к далеко идущим выводам. В Дон Кихоте видели сатиру на Лопе, в Санчо – на Тирсо де Молину, а в Дульсинее – на возлюбленную Лопе Микаэлу де Лухан.

Внешность Лопе, известная нам по описаниям современников, и особенно его портрет, принадлежащий перу Франсиско Пачеко, прямо соотносилась с внешностью Рыцаря Печального Образа, воссоздаваемой по скудным данным, почерпнутым из романа. Не последнюю роль в концепции Лопеса Навио играет параллель Дульсинея–Лусинда (Микаэла де Лухан). Многочисленные любовные увлечения «чудища природы» давали обильную пищу для пересудов его недоброжелателям. Муж Микаэлы де Лухан, посредственный актер, уехал в Америку, и она четырнадцать лет, с 1596 по 1610 год, была возлюбленной Лопе. Если верить одному из посвященных ей сонетов Лопе, эта неграмотная женщина с золотистыми волосами и голубыми глазами была родом из Ламанчи, из какого-то селения вблизи Сьерры-Морены. Силой своей фантазии и любви поэт превратил Микаэлу Лухан в Камилу Лусинду, дав ей звучное имя и обессмертив ее в своих стихах. Было замечено также, что написание имени Дульсинеи (Dulcinea) является полной анаграммой имени Лусинды (Lucinda), имени, под которым Лопе воспел свою возлюбленную. Пытались представить Микаэлу Лухан прототипом дамы сердца Рыцаря Печального Образа, хотя текст романа, по существу, никаких оснований для этой соотнесенности не давал.

Наконец, согласно Лопесу Навио, Сервантес ввел подложного автора, намекая его именем, что Лопе де Вега фактами своей биографии и своим творчеством «вдохновил его на создание если не всего романа, то, по крайней мере, его центрального образа. Итак, Сид Ахмет бен-Инхали. В «Сиде», что по-арабски означает «господин», читатель будто бы должен заметить намек на тщеславие Лопе. «Ахмет» – арабское имя, чрезвычайно распространенное в творчестве Лопе де Веги, увлекавшегося мавританскими мотивами («Ахмет из Толедо» – название одной из комедий Лопе). Среди попыток истолкования «бен-Инхали» одна подсказана самим Сервантесом –

*«Ручательство за вещи невидимые»*



«Беренхена» (Berenjena), т.е. «баклажан». Именно так, по законам народной этимологии, подложного автора «Дон Кихота» называет Санчо. Если учесть, что толедцев часто называли баклажанщиками (berenjeros), и вспомнить название вышеупомянутой пьесы Лопе де Веги, то на первый взгляд, внешне, концепция приобретает стройность. Отмечалось также, что, помимо названия комедии, и сам Лопе мог ассоциироваться с Толедо, так как в 1600-е годы некоторое время жил в этом старинном испанском городе, бывшей столице, как раз в то время, когда там побывал Сервантес, работавший над «Дон Кихотом».

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

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

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

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

В грандиозной архитектонике «Дон Кихота» нашлось место и для критики неприемлемых для Сервантеса – «классика», с одной стороны, и «реалиста», с другой, – «романтической» эстетики и драматургии Лопе де Веги и его «романтического» бытового поведения. Перед Сервантесом стояли иные, более важные задачи.

Первые пять глав (или шесть, если считать главу «суда» над библиотекой Дон Кихота, связующее звено между двумя его выездами) представляют собой законченное единство. «Протокихот», если воспользоваться словом, предложенным Г. Торренте Бальестером. Мы вправе предположить, что первоначально Сервантес думал написать не роман, а новеллу, наподобие «Назидательных»

с более чем определенным назиданием. Образ Дон Кихота в этих главах еще лишен глубины, хотя и там он уже чрезвычайно ярок. В стремлении героя стать странствующим рыцарем не последнюю роль играет тщеславие. Он путешествует пока по вполне пикарескному миру. Комическая стихия, уже весьма подвластная писателю, пока еще несколько монотонна и однонаправленна.

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

Знаменитая речь Дон Кихота перед козопасами о Золотом веке позволяет говорить об изменении замысла. Однако новая концепция зарождалась исподволь. Уже в седьмой главе, когда перестает ощущаться сдерживавшее Сервантеса влияние «Интермедии о романсах», Дон Кихот высказывает мысль, что мир *нуждается* в возрождении ордена странствующих рыцарей. Как отмечал К.Н. Державин, две линии развития деяний своего героя, маниакально-фантастическую и общественно-моральную, Сервантес намечает уже во время первого выезда Дон Кихота. Мало-помалу становится очевидным, что герой дается теперь под двойным освещением. Появляется мудрый, образованный и благородный человек, отныне сосуществующий с опасным душевнобольным, начетчиком и сумасбродом.

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

Уход Алонсо Кихано, «за свой нрав и обычай» прозванного Добрым, мотивирован иначе, чем нелепое фанфаронство Бартоло, возомнившего себя рыцарем, достойным стяжать на турнире наивысшие награды. Алонсо Кихано, уверенный в своей удали, будучи на самом деле старым, в своей силе, будучи слабым, уходит не только для собственной славы или даже для пользы своего отечества. Алонсо Кихано Добрый ушел и потому, что совесть его не позволяла, проповедуя высокие идеалы благородства и любви к ближнему, жить наперекор им, спокойно взирая на чинимые вокруг беззакония, и заниматься хозяйством, а досуг посвящать чтению. Именно неистовая любовь к людям – как еще в 1900 году подметил киевский профессор П.И. Житецкий – заставляет испанского идадьго, старого, по тогдашним понятиям, и отнюдь не богатырских физических возможностей, уйти из дому, дабы попытаться искоренить всякого рода неправду в противоборстве всевозможным случайностям и опасностям<sup>1</sup>. Если бы уход Алонсо Кихано был мотивирован только его честолубием и маниакальностью, читатель не поверил бы затем в доброту Рыцаря Печального Образа, а последующее обогащение замысла воспринималось бы как искусственное.

#### АМАДИС И ЕГО ПОТОМКИ

Современники Сервантеса были убеждены, что он написал «Дон Кихота» главным образом для того, чтобы высмеять рыцарские романы и навсегда отбить у своих соотечественников охоту их читать. Авельянеда, автор «Лже-Кихота», утверждал, что он поставил перед собой ту же цель: избавить Испанию от пагубного увлечения пустыми рыцарскими романами. Цензорские апробации ко второй части «Дон Кихота» Сервантеса настойчиво акцентировали именно эту сторону романа. Лицензиат

---

<sup>1</sup> Житецкий П.И. Очерки по истории поэзии. Киев, 1900. С. 146.

Маркес Торрес обращал внимание на «большую поучительность и пользу» в искоренении пустых и лживых рыцарских историй, а магистр Хосе де Вальдивьесо был еще красноречивее: «Сочетая правду и шутки, приятное и полезное, поучение и развлечение, скрывая под приманкой остроумия цепкий крючок обличения и выполняя намеченную задачу изгнания рыцарских романов, труд этот достоин чести и таланта его создателя, чести и славы нашей нации, предмета восхищения и зависти иноземцев».

Даже противники «Дон Кихота» видели в творении Сервантеса прежде всего пародию. В «Критиконе» Балтасара Грасиана аллегорическая фигура, олицетворяющая собой «Благоразумие», ополчается на охотников до чтения «Дон Кихота», сменившего рыцарские романы: «Это все равно, что угодить из грязи да в болото, – критики сии тщились изгнать из мира одну глупость с помощью другой, еще похлеще»<sup>1</sup>.

Знатоков творчества испанского писателя и поклонников его таланта до сих пор продолжает смущать вопрос, является ли полемика с эпигонскими рыцарскими романами основной идеей «Дон Кихота».

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

Рыцарские романы в Испании XVI века, против которых ополчился Сервантес, – это один из тех запоздалых плодов, которыми так богата испанская литература.

---

<sup>1</sup> Грасиан-и-Моралес Б. Карманный оракул; Критикон. М., 1984. С. 202.

Жанр расцвел в Испании на три столетия позже, чем во Франции, Германии и Англии. У испанцев были, конечно, опыты в этом роде и раньше. Однако не случайно составленная в начале XIV века «Хроника весьма могучего и прославленного господнего рыцаря, который благодаря своим добродетельным деяниям и смелым подвигам стал королем Ментона» (единственный, по существу, в полном смысле рыцарский роман средневековой Испании) была напечатана лишь в XVI веке. Не случайно также гордость испанской литературы, роман, покоривший все европейские народы «Четыре книги весьма могучего и весьма добродетельного рыцаря Амадиса Гальского», также упоминавшийся уже в XIV веке, известен нам лишь в редакции Гарси Родригеса де Монтальво, изданной в 1508 году.

Менее чем за сто лет до выхода 1-й части «Дон Кихота» в Испании было издано около ста двадцати рыцарских романов. Даже в период между 1580 и 1604 годами, когда, казалось бы, наметился спад интереса к рыцарским романам, неоспоримым успехом пользовались «Зерцало принцев и рыцарей, в котором повествуется о бессмертных подвигах рыцаря Феба и его брата Росиклера» (9 изд.), «Лисуарге Греческий» (4 изд.), «Амадис Гальский» (3 изд.), «Белианис Греческий» (3 изд.). Поистине благоприятной почвой и для возникновения рыцарских романов, и для их успешного бытования были люди, недавно успешно завершившие Реконкисту, непрестанно воевавшие с турками, преисполненные впечатлениями от Нового Света и еще большими в связи с ним надеждами. Чудесная действительность Латинской Америки напоминала «Амадиса»; компенсацией за манившую, но так и не обретенную сказочную страну Эльдорадо служили приключения племянников, сыновей и внуков героя романа. Ни с чем иным, как с описанием фантастических городов в рыцарских романах, сравнивают в «Правдивой истории событий завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо конкистадоры впервые увиденную после долго-

го ожидания и трудного похода столицу Мексики: «Мы были поражены и говорили друг другу, что город этот походит на описываемые в книге об Амадисе очарованные места своими высокими башнями, шпилями и зданиями, поднимающимися из воды».

Особого разговора заслуживает «Амадис Гальский», одна из самых знаменитых испанских книг, роман, который теперь, к сожалению, знают только по «Дон Кихоту». Классическая характеристика «Амадиса Гальского» принадлежит Марселино Менендесу-и-Пелайо: «Несмотря на то, что «Амадис» многим обязан рыцарскому роману предшествующей поры, можно сказать, что он открывает собой новый этап в развитии жанра. Идеал рыцарей Круглого стола становится здесь еще более утонченным и возвышенным. Избавленный от любовной одержимости Тристана, адюльтерных прегрешений Ланцелота, двусмысленного мистицизма героев легенды о Святом Граале, Амадис – это во всех отношениях безупречный рыцарь, зеркало мужества и учтивости, образец для подражания верным вассалам и постоянным в любви юношам, защитник и покровитель слабых и обездоленных, карающая десница на службе у морали и справедливости»<sup>1</sup>.

Секрет успеха эпигонских рыцарских романов, а позднее – бульварных, псевдоисторических, приключенческих был вскрыт еще в XIX веке тем же Менендесом-и-Пелайо (предсказавшим, по сути дела, и успех детективов в наше время). Они развлекают и вызывают к добрым чувствам. Они написаны доступным стилем. Они динамичны и основаны на эстетике «узнавания». Они спекулируют на извечно волнующих темах – смертельной опасности и любви. Они удовлетворяют потребность людей в невероятном, интригующем, таинственном и идеальном. Они проникнуты благородным, всем понятным пафосом борьбы добра со злом. Они не обманывают ожиданий людей,

---

<sup>1</sup> *Menéndez y Pelayo M. Orígenes de la novela. Madrid, 1905. T. I. P. CCXXIV.*

уставших от повседневных забот и работы: поначалу поволновав, приводят их вскоре к благополучной развязке. Личность автора не утомляет в них своей оригинальностью, не вынуждает перестраиваться и пытаться уяснить себе его цели и взгляды на мир, а честно и скромно «служит» читателю.

О преимуществах такого рода литературы рассуждали уже современники Сервантеса. Так, известный португальский писатель Франсишку Родригиш Лобу в книге «Придворные в деревне и зимние ночи» (1619) писал: «В книге, основанной на вымысле, повествуется о том, как должно было быть, а не о том, как было на самом деле, и в этом ее неоспоримое достоинство; кабальеро перед нами такой, какого только можно помыслить, дамы наибогороднейшие, короли наисправедливейшие, любовь наиподлиннейшая, просторы бескрайние, преданность, учтивость и обхождение – наилучшим образом отвечающие доводам рассудка. Какую бы из этих книг вы ни взяли в руки, тщеславие в них всегда осуждается, обездоленным оказывается содействие, слабым поддержка, а добрые дела всегда вознаграждаются». Писатель-мистик, один из самых крупных испанских прозаиков XVI столетия, Луис де Гранада тонко подметил другую особенность психологии человека, заставляющую его искать отдохновение в полных лжи рыцарских романах. Поскольку в глазах людей мужество и смелость суть самые чтимые добродетели, читатели благосклонно относятся к сочинениям, герой которых презирает смерть и оказывается ее победителем. Вместе с тем героической линии в этих романах сопутствует любовная, дающая возможность читательницам поверить, что и они могут дождаться подобного поклонения.

Страсть к рыцарским романам уравнивала классы. В любви к ним могли поспорить гранды, бедные идалго, вроде самого Дон Кихота, и представители низших слоев общества. Франсиск Португальский в «Искусстве свет-



ского обхождения» рассказал об одном своем родовитом соотечественнике, который, вернувшись однажды домой, застал всех своих домочадцев в слезах. Причиной скорби оказалась смерть Амадиса, о которой они только что прочитали. Согласно французскому путешественнику Бартеlemi Жоли, провинциальные испанские идалго проводили время в праздности и безделье: «Пообедав и соснув часок-другой, они читают какие-нибудь книги про рыцарей». Что до простых людей, то здесь полного доверия заслуживают слова Сервантеса. «По мне, – признается в «Дон Кихоте» хозяин постоялого двора, – лучшего чтива на всем свете не сыщешь, честное слово, да у меня самого вместе с разными бумагами хранится несколько романов, так они мне поистине красят жизнь, и не только мне, а и многим другим: ведь во время жатвы у меня здесь по праздникам собираются жнецы, и среди них всегда найдется грамотей, и вот он-то и берет в руки книгу, а мы, человек тридцать, садимся вокруг и с великим удовольствием слушаем, так что даже слюнки текут» (1, XXXII).

Впрочем, «Амадисы» не оставили равнодушными и таких искушенных читателей, как Тереса де Хесус, которая в юности, задолго до подвижнической деятельности, запоем читала рыцарские романы, в чем позднее откровенно признавалась в своей знаменитой «Книге жизни», шедевре испанской прозы: «Мало-помалу читать эти книги вошло для меня в привычку; некоторое смущение, которое я при этом испытывала, привело к тому, что я равнодушнее стала относиться ко всему остальному, и круг моих увлечений сузился; и я не видела ничего предосудительного в том, чтобы дни и ночи напролет читать эти книги, правда, тайком от батюшки. Я настолько втянулась в это занятие, что если под рукой не было новой книги, я чувствовала себя несчастной»<sup>1</sup>. Замечательный каталонский рыцарский роман Жуанота Мартуреля и

---

<sup>1</sup> Багно В.Е. Из «Жизни Св. Тересы» (Гл. I–III) // *Laurea Loraе*. Сборник памяти Ларисы Георгиевны Степановой. СПб., 2011. С.618.

Марти Жуана де Галбы «Тирант Белый» (1490), для которого нашлись добрые слова и у Сервантеса, оставил след в произведениях Боярдо и Ариосто, «Амадис Гальский» в оригинале был в библиотеке Монтеня, а чрезвычайно популярные в свое время романы Фелисиано де Сильвы, едко осмеянного Сервантесом, отразились тем не менее у Филипа Сидни и Эдмунда Спенсера.

Повальное увлечение рыцарскими романами передалось и жителям Нового Света. Красноречива опись одного из ящиков, отправленного севильским книготорговцем в Новую Испанию в 1586 году. Все тридцать девять книг, в нем содержащихся, за исключением двух экземпляров «Галатеи» Сервантеса, составляли рыцарские романы: «Амадис», «Прималеон», «Рыцарь Феба» и т.д. Если к проникновению развлекательного чтения в народную среду в Испании власти относились более или менее снисходительно, то увлечение индейцев рыцарскими романами насторожило метрополию, о чем свидетельствует обнародованная в 1543 году королевская грамота. В ней высказывалось беспокойство, что индейцы, начитавшись рыцарских романов, усваивают проповедуемые в них нравы, проникаются описанными в них пороками и перестают читать душеполезные книги.

Когда мы сейчас говорим, пользуясь словами самого Сервантеса, что благодаря ему рыцарские романы «пошатнулись», нельзя забывать, что, с одной стороны, его отношение к рыцарским идеалам было далеко не однозначно, а с другой, – что увлечение «Пальмеринами» и «Эспландианами» вызывало тревогу не только у Сервантеса, и не у него первого. «Рыцарство, – писал Горький, – было осмеяно в народных сказках раньше Сервантеса и так же зло и так же грустно, как у него». На протяжении всего XVI столетия параллельно растущей популярности рыцарских романов набирало силу и противодействие им со стороны крупных мыслителей, моралистов, теологов, эрудитов. Выдающийся испанский

философ Хуан Луис Вивес был убежден, что рыцарские романы пишутся людьми лживыми и невежественными, они вредят и мужчинам, и женщинам: делают их бесчестными и грубыми, укореняют и развивают жестокость, разжигают ярость и возбуждают развращенные вожделения. Антонио де Гевара, знаменитый писатель и историкограф при дворе Карла I, полагал, что рыцарские и сентиментальные романы подрывают нравственность и уводят от добродетельной жизни. Эразмист и замечательный филолог Хуан де Вальдес в своем «Диалоге о языке» (1535/36) утверждал, что рыцарские романы, за исключением «Амадиса» и некоторых других, не только содержат в себе наглую ложь, но вдобавок написаны таким отвратительным языком, что ни один самый крепкий желудок не способен их переварить. При этом он вынужден признать, что на протяжении десяти лучших лет жизни он не мог найти для себя лучшего занятия, чем чтение этого вздора, который доставлял ему такое удовольствие, что он просто бредил им, пока не прочел все доступные ему произведения этого жанра. Известный теолог Педро Малон де Чайде обращался к своим читателям с вопросом, неужели Священное Писание не преисполнено примерами героизма, самопожертвования и благородства, чтобы не искать их в нелепых, бредовых романах.

Между тем инквизиция, несмотря на призывы как со стороны теологов, аскетов и мистиков, так и со стороны ученых и гуманистов запретить романы, растлевающие нравы, была настроена по отношению к ним весьма благодушно и не включала их в свои «Индексы запрещенных книг». В то же время ею преследовались мистики, основной целью которых было стремление достигнуть слияния своей души с Богом. Официальная Испания также никаких мер, ограничивающих распространение рыцарских романов, не принимала, хотя разного рода «рекомендации» на этот счет ко двору поступали. Например, Вальядолидские Кортесы в 1555 году направили на имя короля

петицию следующего содержания: «Очевиден тот вред, который в наших королевствах приносит юношам и девицам, а также всем остальным, чтение лживых и вздорных книг, таких, как “Амадис” и иные подобные ему, возникшие после него, а также стихи, фарсы на тему любовных связей и прочий вздор; ибо, коль скоро молодежь от безделья только этим и увлекается, она привыкает к тому, о чем повествуется в прочитанных ею книгах: к любовным переживаниям, баталиям, прочему вздору; и, возбужденная, как только предоставляется малейшая возможность, очертя голову бросается ее использовать <...>. Мы просим Вашу милость положить всему этому конец, для чего необходимо, чтобы ни одна из этих и подобных им книг более не читалась и не была переиздана под страхом суровых наказаний; те же, которые уже существуют, Вашей милости надлежит приказать собрать и сжечь, а также запретить впредь печатать эти книги, равно как и стихи и фарсы без того, чтобы были просмотрены и одобрены Королевским судебным советом; Ваша милость окажет этим неоценимую услугу Господу». Способ лечения Испании от «рыцарской» (а заодно и поэтической, и драматургической) болезни, предложенный светскими вальядолидскими властями, более смахивает на инквизиционную практику. Не случайно Сервантес апологию подобных методов вложил в уста священнослужителя и полностью дискредитировал их, сведя сцену просмотра библиотеки Дон Кихота к элементарному погрому и сожжению, якобы по оплошности ключницы, всех книг.

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

В «Дон Кихоте» читателями рыцарских романов является большинство персонажей романа, почти все, с кем судьба сводит Рыцаря Печального Образа, начиная

с погонщиков и кончая герцогской четой. Многие из них оказываются страстными поклонниками Амадиса и его многочисленной родни. Причем каждый находит в этих романах нечто, что именно ему по сердцу, что близко именно его душе. Хозяин постоянного двора предпочитает слушать «про эти бешеные и страшные удары, что направо и налево влепят рыцари». Его супруга любит их потому, что во время праздничных публичных чтот рыцарских романов в доме бывает тишина и муж забывает с ней ругаться. Их дочь равнодушна к тем сценам, где рыцари сетуют на разлуку со своими дамами. А их служанка Мариторнес предпочитает узнавать «про какую-нибудь сеньору, как она под апельсиновым деревом обнимается со своим миленьким, а на страже стоит дуэнья, умирает от зависти и ужасно волнуется». Один из священнослужителей, осуждая подобное чтение, признается, что в свое время и он, стремясь облагородить жанр, попробовал написать рыцарский роман.

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

тельной мере подтачиваются всевозрастающей симпатией читателей к ламанчскому рыцарю, а косвенным образом – и к его убеждениям. Наконец, куда более действенным, чем собственно полемические приемы, был постоянный контраст «поэзии» Дон Кихота и «прозы» Санчо Пансы. Естественное поведение крестьянина, его здравый смысл, мудрость и та правда жизни, носителем которой в романе и является Санчо, оказались в конечном счете теми лучами, под которыми развеялись, как дым, химеры романов о подвигах Флорисмантов и Пальмеринов. (Это, конечно, не означает, что сам Санчо не падок на эти химеры и что его здравый смысл не позволяет ему с восторгом следить за хитросплетениями рыцарских повествований.)

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

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

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

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

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

Даже развязка «Дон Кихота» доказывает, что главным для Сервантеса было не осмеяние рыцарских романов. Выздоровление от помешательства на рыцарской теме необходимо было хотя бы для того, чтобы отмежеваться от Авельянеды, автора подложного «Дон Кихота». Пишущие о «Лже-Кихоте» нередко утверждают, что в финале Авельянеда засадил своего героя в сумасшедший дом, забывая при этом отметить, что он успел его оттуда извлечь и снова пустить странствовать: «Однако если кто без-



умен, то это надолго и коль нет ума, не излечит и тюрьма; передают, будто, покинув столицу, Дон Кихот снова впал в помешательство и, приобретя еще одного, лучшего коня, отправился объезжать Старую Кастилию, где пережил поразительные и неслыханные приключения, прихватив с собою оруженосцем девку-батрачку, которую отыскал возле Торре де Лодонес /.../ называя себя Рыцарем Страданий, для прославления каковых, несомненно, найдется перо получше моего»<sup>1</sup>. К смерти же Сервантес должен был привести своего героя хотя бы для того, чтобы какой-нибудь новый Авельянеда не «осмелился своим грубым и плохо заостренным пером» снова описать подвиги Рыцаря Печального Образа.

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

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

---

<sup>1</sup> Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский, сочинение лиценциата Алонсо Фернандеса де Авельянеды, уроженца Тордесильяса // *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. С прибавлением «Лжекихота» Авельянеды. М., 2003. Т. 2. С. 684. («Литературные памятники»).

отзывался с симпатией. Не случайно также в Посвящении к «Странствиям Персилеса и Сехизмунды» он писал, что в душе его еще живут дорогие образы «Достопавно-го Бернардо», вне всякого сомнения, задуманного им романа о легендарном Бернардо дель Карпио, герое битвы в Ронсевальском ущелье.

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

В разноречивой оркестровке «Дон Кихота» огромную нагрузку несет «слово» Амадиса Гальского. Блестящий образец подлинно рыцарской стихии, и мировоззренческой и языковой, лишенной, по сути дела, пародийных элементов, – слова Дон Кихота, обращенные к «зачарованной Дульсине»: «А ты, высочайшая доблесть, о какой только можно мечтать, предел благородства человеческого, единственное утешение истерзанного моего сердца, тебя обожающего, внемли моему гласу: коварный волшебник, преследующий меня, затуманил и затмил мне очи, и лишь для меня одного померкнул твой несравненной красоты облик и превратился в облик бедной поселанки, но если только меня не преобразили в какое-нибудь чудище, дабы я стал несносен для очей твоих, то взгляни на меня нежно и ласково, и по

этому моему смиренному коленопреклонению пред искаженною твоею красотой ты поймешь, сколь покорно душа моя тебя обожает». Искуснейший монолог, перл куртуазного красноречия, выражающий в то же время подлинные и глубокие чувства, вне всякого сомнения, писан Сервантесом с любовью. Пародийность же и особенности нового, создаваемого писателем искусства, возникают от сочетания, стыка этого монолога с обрамляющими его, совершенно немислимыми в однотонном рыцарском повествовании репликами Лжедутьсиней: «А да ну вас, чихать мы на вас хотели! Поглядите на этих господчиков: вздумали над крестьянками насмеяться, – шалишь, мы тоже за словом в карман не полезем. Поезжайте своей дорогой, а к нам не приставайте и будьте здоровы». «Вот еще наказание! – отрезала крестьянка. – Нашли какую охотницу шуры-муры тут с вами заводить! Говорят вам по-хорошему: дайте дорогу, пропустите нас!» (2, X).

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

чай из частной жизни на высоту эпопеи, оказался первым и непревзойденным образцом современного реалистического романа».<sup>1</sup>

Вполне понятна гневная отповедь Байрона в XIII главе «Дон Жуана»:

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

*(Перевод Т. Гнедич)*

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

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

---

<sup>1</sup> Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 260.

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

Некий идалго возомнил себя странствующим рыцарем, читая рыцарские романы «с утра до ночи и с ночи до утра». Достойная восхищения любовь к книге («дабы приобрести их, он продал несколько десятин пахотной земли и таким образом собрал у себя все романы, какие только ему удалось достать») и трогательное к ним доверие обернулись утратой границы между вымыслом и реальностью («и до того прочно засела у него в голове мысль, будто все это нагромождение вздорных нелепиц – истинная правда, что для него в целом мире не было уже ничего более достоверного»). Источник сведений Сервантеса о том, что люди впечатлительные могут сойти с ума от чтения романов – книга замечательного испанского медика и философа Хуана Уарте де Сан Хуана «Исследование способностей к наукам» (1575). История сохранила рассказ о некоем саламанкском студенте, который, вместо того, чтобы заниматься науками, злоупотреблял чтением рыцарских романов. Однажды, дойдя до того места, где на полюбившегося ему героя нападают крестьяне, он вскочил и, схватив линейку, стал носиться по комнате и размахивать ею; на вопросы напуганных товарищей он ответил: «Оставьте меня, господа, я читаю роман и хочу защитить рыцаря. Какое несчастье! Как дурно поступили с ним эти мужланы!» Сервантесу могли быть известны этот или подобные ему анекдоты.

По первоначальному авторскому замыслу Дон Кихот в сфере своего помешательства – начетчик и подражатель. Он живет в соответствии с буквой рыцарского кодекса, усвоенного из второсортных романов. На любую живую

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

Несуразность жизни-стилизации подчеркивается с первых страниц романа, когда, по аналогии с громкими именами любимых героев, Алонсо Кихано нарекает себя Дон Кихотом Ламанчским. Комизм этого имени двоякий. Не случайно первые читатели 1-й части романа, односельчане сервантесовского героя, такие же бедные идальго, как и он, были возмущены тем, что он называл себя без всяких на то оснований доном. Далее бросается в глаза сочетаемость слов «Дон» и «Кихот» или, точнее «Кихоте», что означает – набедренник, часть рыцарского вооружения (впрочем, Сервантес, возможно, рассчитывал также на ассоциацию со словом «queja» («жалоба»), в сочетании с суффиксом «ote» вносящим в слово оттенок увеличительности). Кстати говоря, «Кихот» или, в старой традиции, «Кишот» с легкой руки переводчиков с французского (немое «е» во французском написании «Quichotte» не произносится) вошел в русскую культуру раз и навсегда, хотим мы этого или не хотим. Эта ложная

форма закреплена авторитетом Пушкина, Гоголя, Белинского, Тургенева, Достоевского, Булгакова, и русское ухо с ней навсегда свыклось. Наконец, Сервантес не упустил возможности обыграть работающую для испанца этимологию испанской исторической области «La Mancha». Без сомнения, «Ламанча», земля, не вызывающая никаких «героических» ассоциаций, носящая и в истории, и в культуре, и в экономике Испании вспомогательную функцию, как нельзя лучше подходила в пародийных целях в качестве родины героя. В то же время в бытовом языке «la mancha» – это «пятно», «клочок земли». Таким образом, человеком, вознамерившимся возродить то славное время, когда ратоборствовало странствующее рыцарство, оказался буквально *Дон Набедренник с Клочка земли*. Уже имя должно было производить отрезвляющее впечатление на восторженных почитателей Бельянисов Греческих и Пальмеринов Английских. В том, что этимология современниками ощущалась, не может быть никакого сомнения. Например, в комедии Кальдерона «Дети фортуны» читаем:

Верен дамам я до гроба,  
Хоть в Египте будь она.  
Пасть пятно на честь готово –  
Буду я, даю вам слово,  
Дон Кихот сего пятна<sup>1</sup>.

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

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

---

<sup>1</sup> Стихотворные произведения, кроме специально оговоренных случаев, даются в моих переводах. – В.Б.

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

Сервантес не мог не учитывать этой возможности, поскольку первые слова романа – «в некоем селе ламанчском» – представляют собой строку из романса, в котором также многозначность слова «la mancha» обыгрывалась:

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

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

Авалле-Арсе и Рели обратили внимание еще на одно обстоятельство: «Его наставниками являются книги, преимущественно рыцарские. Дон Кихот осуществляет в жизни ренессансный принцип *imitatio*, т.е. принцип художественного творчества, основанный на подражании образцам прошлого»<sup>1</sup>. Действительно, у ламанчского рыцаря главенствует принцип подражания непревзойденным образцам, т.е. принцип по сути своей ренессансный. Однако творческий принцип, оправданный в искусстве, герой переносит в сферу жизненных устоев, сферу поведения, путая, таким образом, эстетику с этикой.

Ориентация Дон Кихота на книжные образцы, на готовые формулы, создающая комический эффект и ошутимая по всему роману, все же отличается в первых пяти главах. Порвав последнюю нить, связывавшую его с «Интермедией о романсах», Сервантес утвердил своего героя (во время второго его выезда) в подражании исключительно героям рыцарских романов и заодно избавил от галлюцинаций. Рыцарь Печального Образа теперь не утрачивает собственной личности, подражая Амадису

---

<sup>1</sup> *Avalle-Arce J.B., Reley E.C. Don Quijote // Suma Cervantina. London, 1973. P. 51.*



и другим любимым своим героям. Он прекрасно сознает свое от них отличие, а также и особую тяжесть своей миссии. Так стилизация превращалась в стиль.

И все же Дон Кихот не только слепо копирует слова и поступки своих кумиров, как утверждает Дмитрий Мережковский в этюде о Сервантесе в книге «Вечные спутники» (1897). Мережковский, близкий в ту пору к народническим кругам, строго судит ламанчского рыцаря за отсутствие критического мышления и рабское следование авторитету. Внимательное чтение романа показывает, что писатель именно на отклонении героя от прямого подражания либо на доведении этого подражания до абсурда и, таким образом, преодолении его добивался как наиболее сильного комического, пародийного, эффекта, так и обогащал образ штрихами, возвышавшими его и вызывавшими восхищение всех его пламенных сторонников. «Итак, – писал В.Э. Мюльман, – в романе изображается безумие странствующего рыцаря, его постепенное вживание в выбранную роль, которую он, очищаясь, творчески переосмысливает, чтобы, мало-помалу освобождаясь от своего безумия, пожертвовать ею ради всеобщего блага. Таким образом, психологический смысл романа можно было бы определить как превращение неподлинных и полуподлинных ценностей в подлинные»<sup>1</sup>.

Дон Кихот сам сознает свое отличие от рыцаря Пламенного Меча и рыцаря Феба, понимает, что он им не чета («Впрочем, Господь не оставит свой народ и пошлет ему кого-нибудь если не столь грозного, как прежние странствующие рыцари, то уж, во всяком случае, не уступающего им в твердости духа» (2, I). Вспомним, с другой стороны, серию сумасбродств, которые Дон Кихот в качестве влюбленного почел за нужное совершить в Сьерре Морене. Дело в том, что в подражание Мрачному Красавцу, который, будучи отвергнут Орианой, наложил на себя

---

<sup>1</sup> Mühlmann W.E. Don Quijote. Die Tragödie des irrenden Ritters. Hamburg, 1947. S. 13–14.

покаяние, Рыцарь Печального Образа решил последовать его примеру. Разницу между обоими мгновенно учуял его оруженосец: «Сдается мне, – сказал Санчо, – что вытворять все это рыцарей заставляла необходимость, что у них была причина каяться и валять дурака. Ну, а у вашей милости что за причина сходить с ума?» (1, XXV).

Беспримерный идеализм Дон Кихота с особой рельефностью выступил в IX главе во время его встречи с купцами, которых он вынуждал признать, что, сколько бы ни было красавиц на свете, прекраснее всех ламанчская императрица Дульсинея Тобосская. Здравомыслящие купцы, не имея особого желания связываться с сумасшедшим, заявили ему, что охотно признали бы ее таковою, если бы он показал ее саму либо, на худой конец, ее портрет. Столкновение практического сознания с воинствующе-идеалистическим блестяще воплощено в ответе Дон Кихота: «Если я вам ее покажу, – возразил Дон Кихот, – то что вам будет стоять засвидетельствовать непреложную истину? Все дело в том, чтобы, не видя, уверовать, засвидетельствовать, подтвердить и стать на защиту, а не то я вызову вас на бой, дерзкий и надменный сброд». На подобный максимализм, подобную высоту человеческого духа (либо, если взглянуть на это с другой стороны, – нелепость) был способен только он, выбравший дамой сердца не писаную красавицу и наделенную всеми достоинствами принцессу, как то делали «здравомыслящие» рыцари, а простую крестьянскую девушку, Альдонсу Лоренсо, в которую он некогда был влюблен и силою своего воображения наделил всеми мыслимыми и немыслимыми достоинствами.

Вспомним также знаменитые слова, с которыми побежденный Дон Кихот обратился к рыцарю Белой Луны и которые, как уже говорилось, в значительной степени заимствованы из одного из рыцарских романов: «Дульсинея Тобосская – самая прекрасная женщина, а я самый несчастный рыцарь на свете, но мое бессилие не долж-

но поколебать эту истину. Вонзай же копье свое, рыцарь, и отними у меня жизнь, ибо честь ты у меня уже отнял» (2, LXIV). С точки зрения рыцарского кодекса, ламанчский рыцарь совершает здесь неслыханный проступок: отказывается выполнять данное им обещание и условия поединка, в частности, признать в случае поражения, что госпожа рыцаря Белой Луны бесконечно прекраснее Дульсинеи Тобосской. Это ли не доказательство импровизационности, незапрограммированности и независимости сознания Дон Кихота, того Дон Кихота, каким он стал к концу романа и который составляет разительный контраст с героем первого выезда?

«ВЛЮБЛЕННЫЙ НИ В КОГО, ПОДРАЖАТЕЛЬ ДОБРЫМ,  
БИЧ ДУРНЫХ...»

Триумфальное шествие Дульсинеи по мировой культуре начинается с обретения ею имени. Дульсинея, которую Дон Кихот лепил силою своего воображения из крестьянской девушки Альдонсы, – не утрачивает, кстати говоря, своего первоначального имени. Как и все уровни и элементы романа, имя дамы сердца Рыцаря Печального Образа несет не только комическую нагрузку (испанское имя «Альдонса» фольклорно мотивировано: в пословицах это нередко девица легкого поведения). На основе одного и того же слова «сладостный» в эротическом и высоком его значениях Сервантес вскрыл лабораторию фантазии своего героя, претворяющего действительность в мечту. К той же основе, что и имя крестьянской девушки, герой прибавил суффикс «нея», долженствующий придать «пасторальному» имени (памятуя о пастушке Дульсине в «Счастье любви, в десяти частях» сардинского поэта Антонио де Лофрасо, представленной в библиотеке Дон Кихота) «рыцарское» звучание. Идентичность имен – «Aldonza»–«Dulcinea» – подчеркнута со всей определенностью, если вспомнить, что, согласно Сервантесу, роман – перевод с арабского, т.е. имена должны были быть

написаны арабской вязью, с пропуском гласных, и таким образом перед нами *полная* анаграмма.

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

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

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

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

По свидетельству Санчо, у его хозяина душа нараспашку; он никому не способен причинить зло, а делает

всем только добро. Каковы они, добрые дела Дон Кихота? Были ли его дела добрыми, и не выдает ли добрейший Санчо желаемое за действительное? В этом отношении сервантесовский замысел, при всех изменениях, которые он претерпел, проведен достаточно последовательно.

Еще русский критик конца XIX века П.И. Житецкий отметил, что рыцарские книги лишь вывели Дон Кихота из созерцательного бездействия, однако его мироощущение, его идеалы, которые он приписывает влиянию рыцарской литературы, были сформированы до того, как он, погрузившись в нее, сошел с ума. В рыцарских книгах Дон Кихот нашел лишь готовую программу действий, которая соответствовала его нравственной сущности<sup>1</sup>. Неверно лишь насчет готовой программы действий. Ее («Сколько беззаконий предстояло ему устранить, сколько кривды выпрямить, несправедливостей загладить, сколько обездоленных удовлетворить!») вывести из эпигонских рыцарских романов было весьма затруднительно. Сервантес не пишет об этом, между тем очевидно, что сложиться она могла лишь на основе жизненного опыта героя. В этом виде она в какой-то мере совпадала с положениями рыцарской морали, регламентируемой уставом. Рамон Льюль, великий средневековый каталонский философ и писатель, наставляя своих не всегда альтруистически настроенных современников, писал в «Книге о рыцарском ордене»: «Рыцари обязаны служить опорой вдовам, сиротам и убогим /.../ охранять дороги и защищать крестьян»<sup>2</sup>. Дон Кихот откровенно уклоняется от всех остальных обязанностей, в то время как его безумие давало ему возможность проявить себя на любом поприще. Он не испытывает потребности «поддерживать и защищать святую католическую веру» (стоило лишь отправиться в Африку); вместо этого он доставляет немало хлопот священнослужителям. Вместо того, чтобы

<sup>1</sup> Житецкий П.И. Очерки по истории поэзии. Киев. 1900. С. 146.

<sup>2</sup> Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. СПб., 1997. С. 90–92.

оказывать всяческое содействие своему королю, он освобождает его «невольников», каторжников, поскольку дал клятву защищать «утесняемых власть имущими». Вместо того, чтобы служить оплотом законности, ламанчский рыцарь идет на постоянные конфликты с нею и становится объектом пристального внимания своеобразной испанской жандармерии той поры, стражников Святого братства.

Причина подобного избирательного подхода Дон Кихота к рыцарскому кодексу – его исключительная доброта. Дабы рассеять все сомнения на этот счет, Сервантес на последних страницах романа пишет: «Дон Кихот всегда, будучи просто-напросто Алонсо Кихано Добрым, равно как и Дон Кихотом Ламанчским, отличался кротостью нрава и приятностью в обхождении, за что его и любили не только домашние, но и все, кто его знал» (2, LXXIV). И все же несомненно, что именно в этом качестве герой и для самого автора раскрывался постепенно, параллельно развитию и углублению замысла. Не случайно именно в последних главах романа мы находим проявления подлинной доброты Дон Кихота, либо не имеющие никакого отношения к рыцарственности, либо даже идущие вразрез с нею. Что может быть ужаснее его состояния после поражения в поединке с рыцарем Белой Луны? По сути дела, Дон Кихота уже нет. Есть брненное тело, которое направляется домой, чтобы умереть. А между тем он искренне обрадовался, узнав, что дон Грегорио (неизвестный ему человек!) вернулся из плена. Или другой пример. Как ни жаждал Дон Кихот расколдования Дульсинеи благодаря целебной силе своего оруженосца (только эта надежда и поддерживала в нем жизнь после поражения), он все же приостановил самобичевание Санчо, убоявшись, что тот засечет себя до смерти, со словами: «Судьба не допустит, друг Санчо, чтобы, стараясь мне угодить, ты засек себя до смерти: ты нужен жене и детям, а Дульсинея подождет до другого раза» (2, LXXI).

Герцен писал: «Дон Кихот, мешающийся не в свои дела, в тысячу раз больше человек, чем какой-нибудь лавочник, которому ни до чего нет дела, кроме до чужих денег»<sup>1</sup>. У Дон Кихота, который действительно постоянно мешается не в свои дела, обостренная восприимчивость к чужому горю. И все же Сервантес показывает, что в поведении ламанчского рыцаря сказывается не только его доброта, но и его сумасшествие. Времена изменились. Он по собственному разумению решил искоренять несправедливость и злоупотребления, в то время как, с точки зрения большинства людей, с которыми его сводит судьба, в любом государстве существуют специально предназначенные для этой цели люди и учреждения. Бывшие рыцарские привилегии – следить за порядком, защищать невинно обиженных и наказывать обидчиков – были возложены на представителей государства. Выполняли ли рыцари свои обязанности или нет, этого Дон Кихот знать не может и уже поэтому вполне может верить, что выполняли, а вот то, что государство с ними не справляется, – это он видит и пытается приложить здесь свои силы. Чего же он способен достичь? Идти по пути демонстрации *подлинных* добрых дел Рыцаря Печального Образа в тот железный век, когда его угораздило родиться, реальных добрых дел героя-одиночки, оторванного от реальности, – значило грешить против истины и сочинять очередной рыцарский роман. При всевозрастающей симпатии к своему герою и несмотря на благие порывы последнего, Сервантес почти каждую его попытку приводит к краху.

Проникаясь к нему все большей симпатией, Сервантес не обольщается относительно его возможностей творить добро. Об этом в одном из интервью прекрасно сказал Фолкнер: «Жизни нет дела до добра и зла. Постоянный выбор между добром и злом делал Дон Кихот, однако лишь в своем иллюзорном мире. Дон Кихот безумен. Когда же он сталкивается с реальной жизнью

---

<sup>1</sup> Герцен А.И. В этапе // Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 17. С. 245.

и пытается разобраться в людях, он совершенно не в состоянии отличить добро от зла»<sup>1</sup>. Основная стихия «Дон Кихота», несомненно, комическая. Неиссякаемый источник комических ситуаций – как раз все новые попытки героя навязать действительности и в согласии с нею живущим людям свои представления. Не стоит забывать, что Рыцарь Печального Образа не только стремится помогать слабому, нуждающемуся в помощи; он также неистово и нетерпеливо ищет приключений, вторгается в несовершенный, но весьма налаженный мир, в котором несовершенные элементы хорошо пригнаны друг к другу, и, ослепленный своими видениями, нарушает размеренное, а главное, закономерное течение жизни. А подобные преступления всегда наказуются. Как минимум – смехом.

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

Жесткость сервантесовского замысла особенно рельефно выступает в эпизодах с пастушком Андресом

---

<sup>1</sup> Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985. С. 241.



и дуэньей Родригес. Первый из них – одна из немногих в книге *реальных* возможностей для Дон Кихота на деле осуществить свою позитивную программу. Между тем, его заступничество за Андреа привело лишь к еще более жестокому избиению мальчика. Встретившись вновь со своим заступником, пастушок проклинает Дон Кихота, а вместе с ним и всех странствующих рыцарей вместе взятых. Таков же примерно позитивный итог и заступничества Дон Кихота за права дуэньи Родригес и ее дочери, обманутой вассалом герцога. И на этот раз светоч странствующего рыцарства, призванный защищать вдов и заступаться за честь девиц, своим вмешательством привел лишь к тому, что дуэнья потеряла место, дававшее ей кусок хлеба, а ее дочь оказалась, помимо своей воли, в монастыре.

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

Таким образом, и в этом пункте роман оказался шире первоначального замысла. И в этом пункте образ перестает быть сугубо развенчиваемым и приобретает контуры, позволяющие говорить о Дон Кихоте, как о герое, дела которого (точнее, результаты этих дел) подчас не расходятся со словами. Таков в первой части эпизод с пастушкой Марселой, которую заступничество ламанчского рыцаря избавляет от преследования досаждающих ей ухажеров. Оказав моральную поддержку поэту Лоренсо,

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

#### БЕЗУМЕН ИЛИ ДЕРЗНОВЕНЕН?

Отличия 2-й части «Дон Кихота» от 1-й слишком очевидны, чтобы на них не обращали внимания его читатели. Однако как произведение в целом, так и образ главного героя претерпевали постоянную и постепенную эволюцию на протяжении всего романа. Уничтожение библиотеки Дон Кихота подводит черту под «Протокихотом». Впереди – и открытие образа Санчо Пансы, и подлинно гуманистические монологи Рыцаря Печального Обра-

за, и сатирические зарисовки, обогатившие блестящую комическую стихию первых глав, и необычайно богатая оттенками сервантесовская ирония, так восхитившая немецких романтиков. Дон Кихот первых шести глав прежде всего безумен, затем он станет, как это тонко подметит Санчо, не столько безумен, сколько дерзновенен.

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

«Выводимый автором дурак, – по словам М.М. Бахтина, – устраняющий мир патетических условностей, и сам может быть объектом авторского осмеяния, как дурак. Автор не обязательно солидаризируется с ним до конца. Момент осмеяния самих дураков может выступать даже на первый план. Но дурак нужен автору: своим своим непонимающим присутствием он остраниет мир социальной условности. Изображая глупость, роман учится прозаическому уму, прозаической мудрости. Глядя на дурака или глядя на мир глазами дурака, глаз романиста научается прозаическому видению опутанного патетической условностью и ложью мира»<sup>1</sup>. Ранее, в 1905 году, в юбилейной анонимной статье о «Дон Кихоте», помещенной в «Новом журнале литературы, искусства и науки», в этой связи было даже сделано любопытное сопоставление Рыцаря Печального Образа с Иванушкой-

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 215.

дурачком. В одном случае инстинкт гения, в другом – чутье народа подсказали, что именно дурак, наделенный великим простодушным сердцем, является носителем высших идеалов и искателем высшей справедливости. С точки зрения «умных братьев», он должен быть нелеп и смешон. При работе над «Идиотом» Достоевский не упоминал Иванушку-дурачка, но сервантесовский герой помог ему открыть ту же закономерность: юмор открывает прекрасное в комическом, и Дон Кихот прекрасен единственно потому, что смешон.

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

Если бы Дон Кихот не был безумен, можно было бы сказать, что он отважен до безумия. И все же никому не придет в голову оспаривать тот непреложный факт, что сервантесовский герой действительно отважен. Отметим при этом, что в первых шести главах при всех внешних проявлениях отваги Дон Кихот не всегда может быть признан отважным, коль скоро безумие его подчас проявлялось в форме галлюцинаций. Истинную отвагу он проявлял тогда, когда ясно сознавал, кем он является на самом деле, и не принимал себя за своих непобедимых кумиров. В минуты, когда ламанчский рыцарь принимал себя за Балдуина, он был лишен если не отваги, то *собственной*

отваги. Избавив его от галлюцинаций, Сервантес мог позволить ему, уже во 2-й части, даже бежать с поля боя. Страстные поклонники Рыцаря Печального Образа нередко болезненно воспринимают это бегство, которым завершилось приключение с ослиным ревом, когда Дон Кихот, бросив сбитого с ног Санчо, «поворотил Росинанта и во весь мах помчался прочь от толпы, взывая к Богу, чтобы он избавил его от опасности» (2, XXVII). Здесь нелишне напомнить, что Дон Кихот бежит не от смертельной опасности, а от возможности умереть самой нелепой, с его точки зрения, смертью, а именно, смертью от огнестрельного оружия, которое он ненавидел всеми фибрами своей души («Благословенны счастливые времена, не знавшие чудовищной ярости этих сатанинских огнестрельных орудий, коих изобретатель, я убежден, получил награду в преисподней за свое дьявольское изобретение, с помощью которого чья-нибудь трусливая и подлая рука может отнять жизнь у доблестного кабальеро, — он полон решимости и отваги, этот кабальеро, той отваги, что воспламеняет и воодушевляет храбрые сердца, и вдруг, откуда ни возмись, шальная пуля (выпущенная человеком, который, может статься, сам испугался вспышки, произведенной выстрелом из этого проклятого орудия, и удрал) в одно мгновение обрывает и губит нить мыслей и самую жизнь того, кто достоин был наслаждаться ею долгие годы» (1, XXXVIII)).

Сервантес позаботился о том, чтобы, как это ни парадоксально, за всю бытность Дон Кихота странствующим рыцарем в современной автору и его читателям Испании огнестрельное оружие, по сути дела, ни разу, за исключением этого случая, герою не угрожало. Столкновение каторжников с конвоирами, вооруженными аркебузами, может не приниматься в расчет, так как последние не успели его применить. Между тем в спровоцированном Санчо конфликте с крестьянами, вооруженными самострелами и аркебузами, опасность храбрецу быть убитым шальной

пулей, пущенной каким-нибудь трусом и ничтожеством, была слишком реальной.

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

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

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

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

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

Эксперимента ради можно представить себе другой роман о подвигах Дон Кихота, написанный не скептиком и реалистом Сидом Ахметом бен-Инхали, а неким историком-идеалистом, о котором и мечтал Рыцарь Печального Образа, историком, исполненным веры в рыцарские романы. Это было бы произведение, в котором перед нами предстал бы мир-перевертыш. Дон Кихоту, как известно, не довелось прочесть роман, описывающий его приключения. Если бы это произошло, он, не-

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

Воображение и фантазия Дон Кихота не могли не основываться на обширных познаниях. Исходя из постулируемой универсальности странствующих рыцарей, Сервантес наделяет своего героя познаниями в самых различных областях человеческой деятельности, заставляет поражаться его разносторонности, эрудиции, уму и мудрости как персонажей романа, так и его читателей. Немаловажно при этом, что если вначале Дон Кихот выказывает свои познания главным образом в пределах, очерченных кругом жизненных интересов героев рыцарских романов – в лекарственных травах, в ратном деле, то во 2-й части он уже профессионально рассуждает об арабских заимствованиях в испанском языке и о труде переводчиков. Не только идеалы, поведение и причина



помешательства Дон Кихота, но и широта и разнообразие его познаний подсказали Джованни Папини мысль попытаться отгадать, какой же была жизнь Алонсо Кихано до тех пор, пока он не предстал перед нами в образе ламанчского рыцаря. Из якобы новонайденной «Юности Дон Кихота», принадлежащей перу Сервантеса, мы узнаем, что Алонсо Кихано учился в Саламанкском университете, но, наскучив схоластикой, бросил его через два года, занявшись литературой. После любовной неудачи он ушел в монастырь, но, убедившись в неискренности религиозных чувств большинства монахов, отправился в Америку. Там, возмущенный дурным обращением с индейцами, он написал негодующее письмо королю. По доносу он был посажен в тюрьму и признан сумасшедшим. О юности Алонсо Кихано мы, однако, можем вместе с Джованни Папини лишь гадать. Но как бы то ни было, в романе Сервантеса герой предстает как эрудит, правдоискатель и гуманист.

Расширяющаяся вселенная романа была в том числе и расширяющейся вселенной внутреннего мира Дон Кихота. Он предстает не только как персонаж, подобный героям рыцарских романов, но и как личность. Заявка на личностную форму видения мира дается уже в первых главах. Г.В. Степанов писал по этому поводу: «Дон Кихот хочет поступать как персонаж рыцарских романов и уже поэтому предстает перед читателем как личность. Реальная среда разрушает его замыслы, обнажая драматическое несоответствие замышленного и действительного, содействуя тем самым формированию личности. Придав Дон Кихоту черты и свойства этического человека, Сервантес атакует рыцарский миф именно с этих позиций и одерживает победу над ним»<sup>1</sup>.

По мере развития и углубления замысла, с каждой главой Рыцарь Печального Образа все более оказывался

---

<sup>1</sup> Степанов Г.В. Дон Кихот: персонаж и личность // Сервантесовские чтения. Л., 1985. С. 82.

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

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

В. Краус обратил внимание на то, что после того, как Дон Кихот, освобождающий каторжников, по существу, совершает уголовное преступление, роман строится по законам детектива, вернее, по законам, по которым впоследствии будут строиться детективы: преступление, бег-

ство, погоня, арест, раскаяние<sup>1</sup>. Доля истины в этом наблюдении, конечно, есть. Необходимо лишь добавить, что речь идет о правилах построения интригующей фабулы, перепавших детективному жанру от щедрот сервантесовского романа, который от главы к главе, по мере развития «детективной» фабулы, все более подчиняется совсем другим, неизмеримо более сложным законам.

Ошибкой было бы считать, что Сервантес не признавал оригинальности своего замысла. Не меньшей ошибкой было бы также думать, что образ Дон Кихота не оказался открытием и для самого автора. «Люди вырастают по мере того, как художник их познает», – утверждал В. Шкловский<sup>2</sup>. Точно так же, как роман разрастается и углубляется на глазах читателя, так же он разрастался и углублялся под рукой писателя. «В двойственной сложности образа, – писал Р. Менендес Пидаль, – и заключается основное поэтическое нововведение: героические усилия нового Амадиса сочетаются со слабостью и оказываются постоянно подавлены тяжким гнетом пошлой действительности; безумие рыцаря сочетается с необычайной честностью и мудростью и постоянно возвышается его благороднейшими порывами»<sup>3</sup>.

О «Дон Кихоте» как романе о разумных безумствах его героя писал сам Сервантес, хотя некоторые «мудрые» читатели романа считают открытие двойственности героя своей прерогативой. При этом проявление мудрости Дон Кихота и комических его черт таково, что смешон он примерно одинаковым образом на протяжении всего романа, и наше представление о нем как о комическом персонаже не очень обогащается по ходу повествования. В то же время наше представление о сервантесовском герое как о мудром, добром и благородном человеке от

---

<sup>1</sup> Krauss W. Studien und Aufsätze. Berlin. 1959. S. 101.

<sup>2</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 376.

<sup>3</sup> Менендес Пидаль Р. Избранные произведения: Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения. М., 1961. С. 611.

главы к главе обогащается; Дон Кихот растет как герой положительный.

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

Все свои поступки Дон Кихот совершает, исходя из благородных побуждений. Его антагонисты либо совершают поступки, исходя из *иных* побуждений, либо, исходя из благородных побуждений, поступков *не* совершают. При всей, от главы к главе растущей, симпатии к своему герою, Сервантес, будучи реалистом, показал, что следствием подобной прямой связи между словом и делом должно быть поражение. Таким образом, та особенность

Рыцаря Печального Образа, которая вначале ощущается читателем как повод для смеха, по ходу романа оборачивается добрыми чувствами по отношению к наивности, прямолинейности и обреченной на провал бескомпромиссности. И в этом – гений Сервантеса.

#### САНЧО ДОБРЫЙ

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

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

«Две выступающие вместе и контрастирующие одна с другой фигуры, – отмечал Э. Ауэрбах, – комические и полукомические, – это древний и до сих пор живой мотив фарса, карикатуры, цирка, кино: худой и долговязый, низенький и толстый, хитрый и глупый, господин и слуга, образованный и важный, неученый и простоватый, и самые разные комбинации – все это встречалось в разных странах, в разных культурах, в разных сочетаниях и переплетениях. А Сервантес создал единственное в своем

роде – нечто совершенное»<sup>1</sup>. С другой стороны, Дон Кихот и Санчо схожи с теми сказочными персонажами, которые были необходимы друг другу, потому что один из них был зряч, но безног, а у другого, слепого, были ноги. Точно так же Дон Кихот необходим Санчо, а Санчо необходим Дон Кихоту, потому что первый видит только то, что внутри его, а второй – только то, что вне его. И Сервантес дал их друг другу в спутники.

Выбор оруженосца для странствующего рыцаря, выбор спутника, с которым предстоит делить все тяготы походной жизни, на верность, добросовестность и сметливость которого в самые ответственные минуты придется полагаться, – дело ответственное. Чем привлек Дон Кихота Санчо Панса? Почему именно его он, не раздумывая, выбрал для столь почетной роли? Санчо трусоват («У Дон Кихота сердце запрыгало, а у Санчо екнуло»), он не слишком добросовестен (вспомним, как, по его милости, ламанчский рыцарь перед герцогской четой грохнулся оземь с Росинанта, у которого было плохо подтянуто седло), он весьма корыстолюбив (вожделенный остров видится ему населенным туземцами, которых он намерен незамедлительно продать), расчетлив («Вот почему я еще раз повторяю, что стою за Камачо: с его котлов можно снять немало пенок, то есть гусей, кур, зайцев и кроликов»). Наконец, он в любую минуту готов слукавить и одурачить своего хозяина. Чего стоят, например, мнимое посольство к даме сердца Дон Кихота, придуманный им фарс с заколдованной Дульсинеей и «древесный» способ самобичевания ради ее расколдования. Далекий потомок Санчо Пансы, слуга лесковского героя Дормидонта Рогожина, прозванного Донкихотом Рогожиным («Захудалый род», 1873), будучи искренне привязан к своему хозяину, ничтоже сумняшеся, втихомолку показывал его любо-

---

<sup>1</sup> Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе. М., 1976. С. 356.

пытствующим за деньги. К чести Санчо, при всей своей хитрости и расчетливости до этого он не додумался.

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

Алонсо Кихано Добрый (равно как и Мудрый) выбрал человека, который в чем-то схож с ним либо удачно его дополняет. Зачем Дон Кихоту храбрость оруженосца, если он один, по его убеждению, стоит сотни? Зачем ему кристальная честность оруженосца, если он весь мир несет в себе, почти не зависит от мира окружающего и совершенно равнодушен к его благам? По словам Сида Ахмета, выбирая Санчо, Дон Кихот исходил из того, что этот его односельчанин (Санчо как-то скажет, что он Дон Кихота знает чуть ли не с пеленок) «был человек порядочный (если только подобное определение применимо к людям, которые не могут похвастаться изрядным количеством всякого добра), однако же мозги у него были сильно набекрень». По мнению односельчан, Санчо и в самом деле был слегка с придурью.

Выбирая в спутники Санчо Пансу, Дон Кихот, несомненно, отдавал должное его уму, находчивости, остроумию, жизнелюбию. Подобно своему хозяину, Санчо был большим фантазером (замечателен его рассказ о том, какой он видел землю, пролетая вместе с Дон Кихотом на «волшебном» коне Клавиленьо «по области огня»), свободолюбивым («И я предпочитаю в летнее время разва-

литься под дубом, а в зимнюю пору накрыться шкурой двухгодовалого барана, но только знать, что я сам себе господин, нежели под ярмом губернаторства спать на голландского полотна простынях и носить собольи меха»), несмотря на свою хитрость – доверчивым («заколдовавший» Дульсинею Санчо легко поверил в герцогский розыгрыш с Дульсинеей и Мерлином), несмотря на расчетливость – верным («и вот за это простодушие я и люблю его больше жизни и, несмотря ни на какие его дурачества, при всем желании не могу от него уйти»).

Все недостатки Санчо в глазах Дон Кихота, вне всякого сомнения, окупала его доброта. Только Санчо Добрый и мог стать оруженосцем Дон Кихота. Уехав голяком с острова Баратарии, взяв только полкаравая хлеба и полголовы сыра, он их вскоре отдал паломникам, просившим, как ему показалось, милостыню. Санчо, как отмечает Сид Ахмет, был человеком весьма сердобольным. Грубоватая привязанность к хозяину, чуткость и доброта подсказывают ему трогательное и, в общем-то, весьма действенное (не произойди в Рыцаре Печального Образа необратимой перемены) объяснение злополучного поражения, вынуждающего их отказаться от странствий: «Ах! – со слезами воскликнул Санчо. – Не умирайте, <...> вы упали с Росинанта, оттого что я плохо подтянул подпругу» (2, LXXIV).

Если человека, любящего роман Сервантеса и хорошо его знающего, попросить назвать какие-либо наиболее характерные особенности Санчо Пансы, то непременно сразу же или почти сразу же речь пойдет о его пословицах. В «Дон Кихоте», в обеих его частях, разбросано до трехсот пословиц, поговорок и пословичных речений, значительная часть которых исходит из уст Санчо. Однако и в этом отношении сервантесовский замысел развивался, трансформировался и обогащался новыми открытиями. Дело в том, что первую пословицу Санчо произнес в девятнадцатой главе романа, в то время как появился в седьмой. Даже такой тонкий и глубокий знаток «Дон



Кихота», как Р. Менендес Пидаль, не заметил эволюции образа («В главе VII он выехал в роман на своем сером, беспрестанно сыпля пословицами»<sup>1</sup>).

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

Каскады пословиц Санчо – некая параллель ориентации Дон Кихота на предписания странствующего рыцарства. Подобно ламанчскому рыцарю, следующему в своем бытовом, повседневном поведении стародавним, вычитанным из книг образцам, Санчо оценивает все происходящее в минуты пословичного безумия, нанизывая один на другой образцы веками отточенной народной мудрости, часто не имеющие никакого отношения к происходящему. В своем начетничестве они стоят друг друга и в конечном счете прекрасно друг друга понимают и прощают друг другу столь сходные слабости. Вместе с тем, как и в случае с отношением Дон Кихота к рыцарскому кодексу, пословицы Санчо нередко перестроены, видоизменены в соответствии с неповторимыми условиями, в которые попадает герой.

Еще более близость между хозяином и слугой подтверждается тем, что, когда Санчо Панса не садится на своего пословичного конька, он, подобно Дон Кихоту, который, за вычетом рыцарских монологов, обнаруживает гибкий, глубокий и острый ум и поднимается до вершин ренессансных воззрений на человека и его место в жизни, способен мыслить и поступать как истинный мудрец,

---

<sup>1</sup> Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. С. 604.

неразрывно связанный с основами народного миропонимания. Во время своего недолгого губернаторства он действует в согласии с радикальными взглядами таких мыслителей, как Томас Мор и Томмазо Кампанелла. Замечательна, например, учрежденная Санчо Пансой новая должность — «альгвасил по делам бедняков, не с тем, однако, чтобы преследовать их, а с тем, чтобы проверять, подлинно ли они бедны, а то ведь бывает иной раз и так, что калекою прикидывается вор, у коего руки целехоньки, и выставляет напоказ мнимые язвы здоровенный пьяница». И это — *реальная* защита прав *подлинных* бедняков.

Первоначально, видимо, назначение нового персонажа мыслилось Сервантесу в двух основных аспектах: пародирование такого важного элемента в мире рыцарских романов, как оруженосец, и выявление фантазмагоричности рыцарского взгляда на мир с помощью героя, выступающего от имени бытовой, жизненной и реальной правды жизни. Однако очень скоро эти непосредственные задачи оказались превзойденными и стали вырисовываться контуры грандиозного образа живого представителя крестьянства. Крестьянин, сопровождающий своего хозяина по всем путям и перепутьям его подвижнической деятельности, раньше, действенное и человечнее всех развенчивает маниакальную деятельность Дон Кихота и бесплодность его книжных фантазий, но в то же время именно он улавливает гуманистическую сторону чаяний и порывов болеющего душой за все человечество хозяина и проникается ею.

Образ человека из народа, рожденный фантазией Сервантеса, пожалуй, превосходит всё, что было создано до него в этой области в мировой литературе. Штрих за штрихом, из главы в главу все более очевидным становится непреходящий смысл открытия писателя, сумевшего не только поставить крестьянина в центр обширнейшего повествования, но и наделить его чертами подлинной реальности. Писатели, обращавшиеся впоследствии к на-

родной теме, внимательнейшим образом штудировали роман Сервантеса, пытаясь понять его секрет, способность изображать человека из народа руками, не трясущимися ни от гнева, ни от подобострастия, наделенным слабостями и пороками и при этом симпатичным и обаятельным, абсолютно естественным, наделенным чертами национального своеобразия и вместе с тем «лица необщим выраженьем», героя толпы и героя-личности, увиденного глазами соотечественника и сочеловека.

#### «КРИВЫЕ И ПОПЕРЕЧНЫЕ» ИСТОРИИ ЛАМАНЧСКОГО РЫЦАРЯ

«Дон Кихота» все еще, не слишком считаясь с фактами, называют «первым романом» в мировой литературе.

Слишком многим ему обязана литература последующая. От него исходят самые разнообразные импульсы, обогатившие все литературы, многие поколения, эстетические тенденции, импульсы, которые отозвались не только в романе. Однако и к нему стягиваются (как это всегда бывает с гениальными произведениями искусства; только бездарные книги могут основываться на *одном* вдохновившем их литературном источнике) многочисленные нити оплодотворивших его, хотя и не определяющих его сути культурных воздействий<sup>1</sup>. Это тот уровень формирования замысла, на котором разговор об «Интермедии о романах» будет занимать уже весьма скромное место.

Отголоски в «Дон Кихоте» предшествующей и современной Сервантесу литературы, испанской и зарубежной, принадлежащих перу признанных литераторов и произведений народного творчества многочисленны и разнообразны. И главное, роль, которую они сыграли в зарождении и развитии замысла, их назначение в струк-

---

<sup>1</sup> О фольклорных и литературных источниках «Дон Кихота» см., например: *Mohlo M. Cervantes: raíces folklóricas. Madrid, 1976; Márquez Villanueva F. Fuentes literarias cervantinas. Madrid, 1973.*

туре «Дон Кихота» очень различны. Помимо рыцарского романа, это и пасторальный роман (Сервантес отдал ему дань в историях Марселы и Хризостома, Базилио и Кикерии), и сентиментальный (такова в «Дон Кихоте» повесть о сложных взаимоотношениях между Карденио, Лусиндой, Доротеей и Фернандо, завершившихся двумя браками), и психологический (который поднят Сервантесом на новый уровень новеллой о безрассудно-любопытном), и авантюрный (образцом которого в «Дон Кихоте» служит история пленника), и плутовской (линия Хинеса де Пасамонте и некоторые другие), и Романсеро (пронизывающее, в частности, все приключение в пещере Монтесиноса), и испанская поэзия Золотого века, особенно лирика Гарсиласо де ла Веги, и испанский фольклор, стихия которого явственно доминирует в партии Санчо. Причем фольклорный элемент значим не только сам по себе: в значительной мере «фольклорен» сам принцип включения писателем предшествующей культуры в роман. Сервантес цитирует нередко по памяти. Культура прошлого, и народная, и профессиональная, бытует в «Дон Кихоте» так, как она бытует в народе, в устной традиции. Например, в двадцать третьей главе 2-й части Сервантес по памяти приводит фрагмент романа о смерти Дурандарте, сконтаминировав два различных романа на одну тему.

Установлено, что на развитие действия в «Дон Кихоте» повлияла «Энеида» Вергилия. Неоднократно делались попытки доказать прямую связь сервантесовского замысла с «Божественной комедией» Данте. Отмечалось, что образ Беатриче в переосмысленном, а в какой-то мере и пародируемом виде сыграл не последнюю роль при работе Сервантеса над образом Дульсинеи, что прообразом для волшебного коня Клавиленьо послужил Гернон из «Божественной комедии», что эпизод с каторжниками, особенно вопросы, которые задает им Дон Кихот, напоминает «Ад» в целом, что во встрече Рыцаря Печального Образа с Монтесиномсом пародируется встреча Данте

с Вергилием, а эпизод с колесницей Мерлина, во время которого Дон Кихот впервые видит «Дульсинею», – первую встречу поэта с Беатриче в «Божественной комедии». Возможно, все это так. Однако важнее другое. Вряд ли Сервантес имел это в виду, но, пофантазировав, можно предположить, что, начиная с VII главы, писатель воспользовался теми возможностями, которые открыл Данте в «Божественной комедии», дав своему герою проводника по чуждому, но влекущему его миру. У него ту же, по существу, функцию выполняет Санчо, который не столько оруженосец, сколько *проводимый* Дон Кихота в мире реальности, какового сам он неотъемлемая часть и где его хозяин новичок. Как и у Данте, стержень повествования составляет реакция ведомого на этот неведомый ему мир.

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

Три самые авторитетные тенденции в испанской прозе XVI века составляют переливчивую, многоголовую стилистику «Дон Кихота» и его поэтику, возникшую из взаимодействия соположенных эстетических сфер: это рыцарский роман, плутовской и пасторальный. Отчужденность современного читателя от эмоциональной атмосферы пасторального романа значительно бóльшая, чем от рыцарского и, тем более, плутовского. Для Сервантеса же мир пасторальных чувств, стихия пасторального романа, его философия обладали непреходящим значением. Он обогатил этот процветавший в Испании эпохи Возрождения жанр своей «Галатеей», которой весьма дорожил. В «Дон Кихоте» пасторальные вехи многочисленны и немаловажны для понимания замысла в целом. Мотив неосуществленного «пастушества» Дон Кихота и Санчо

чрезвычайно важен. Он как бы дает новую перспективу, вырывает сюжет из проторенного многими сотнями страниц русла – русла пародии на рыцарские романы (немыслимо, кстати сказать, представить себе, чтобы герои решились стать пикаро, а автор, соответственно, намекнул бы на попытку перевести роман в регистр плутовского или псевдоплутовского романа). Этот поворот дал бы в руки Сервантеса совершенно иные возможности – пародировать пасторальный роман он вряд ли бы стал. Однако уход в гармонический мир идеалов для Рыцаря Печального Образа был еще более невозможен, чем тихое, бескомпромиссное существование в такт с принявшей его в свое лоно реальностью. Не случайно за этой неосуществленной Аркадией Дон Кихота поджидала Смерть.

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

Не всегда ощущая культурные слои в «Дон Кихоте», читатели подчас превозносили Сервантеса за то, что им было заимствовано с теми или иными целями. Так, Унамуно квинтэссенцией мироощущения Дон Кихота счел

песню, которую побежденный рыцарь спел «под аккомпанемент собственных вздохов»:

Любовь, при мысли томной  
О том, как я мучительно страдаю,  
Я к смерти поспешаю,  
Дабы покончить с мукой столь огромной.  
Но, достигнув могилы,  
Как тихой пристани среди ненастья,  
Я так исполнен счастья,  
Что крепнет жизнь, и умереть нет силы.  
Так, жизнью умерщвленный,  
Я в смерти обретаю воскресенье,  
О, странное боренье,  
Где смерть и жизнь, сражаясь, непреклонны!  
(2, LXVIII)

*(Перевод М. Лозинского)*

Между тем этот мадригал заимствован Сервантесом у П. Бембо.

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

Вставными новеллами Сервантес компенсировал в «реальном» романе свою тоску по высокому. Их нагнетание к концу 1-й части – определенное свидетельство того, что Сервантес хотел уравновесить полученную читателем изрядную дозу комического и «низового» изображением благородных чувств. Особенно насыщены встав-

ными новеллами главы, действие которых происходит на постоялом дворе – перекрестке судеб и мотивов в «Дон Кихоте». Во 2-й части роль вставных новелл заметно падает. «Веди свою историю по прямой линии и оставь кривые и поперечные», – с этими словами Дон Кихот обращается к мальчику, помощнику раешника маэсе Педро. Под знаком этого совета проходит и 2-я часть романа, в которой уже почти нет вставных новелл, коль скоро гуманистическим, «высоким» содержанием все более насыщается образ главного героя, «прямая линия» романа.

Однако функции вставных новелл этим не исчерпываются. Они, по словам С.Г. Бочарова, словно некая эманация сознания Дон Кихота во внешней действительности и некоторое подтверждение реальности его великой иллюзии. «С точки зрения внешнего “обыкновенного” мира, – продолжает он, – ясно заметна грань, где жизненные истории “выпадают” и переходят во вставные, а люди становятся персонажами и переходят из “этого” мира в “другой”: когда они переодеваются в другие костюмы»<sup>1</sup>. Подчас вставные новеллы противопоставлены основному сюжету, как, например, в новелле о пленном капитане. Химерические подвиги и столь же химерическая любовь Рыцаря Печального Образа «испытываются» историей о подлинно рыцарском героизме и стойкой героической любви.

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

С другой стороны, вставные новеллы – нередко своеобразные двойники тех или иных линий основного сюжета. Это своеобразное дублирование важных для всего замысла мотивов призвано было, по-видимому, хотя и на ином уровне и в иных формах, придавать им большую убедительность и подчеркивать их универсальность.

---

<sup>1</sup> См.: Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 96.



Очевидно, например, что безумие Дон Кихота перекликается с безумием Карденио, которое, в свою очередь, в чем-то сходно с безумием Ансельмо, героя новеллы о безрассудно-любопытном. Более того, именно Карденио своими безумствами от любви подсказал Дон Кихоту его безумства в горах Сьерра-Морена. Во вставную новеллу о трагической любви Хризостома к Марселе вкраплено рассуждение Дон Кихота о дамах сердца странствующих рыцарей. В данном случае параллелизм усложняется введением еще одного, пародирующего первый (рыцарский) и второй (пасторальный) планы. Сразу же после того, как Хризостома предали земле, следующая, XV глава 1-й части, в которой Дон Кихота и Санчо Пансу избивают янгуасцы, начинается с того, что Росинанту припала охота «приударить за госпожами кобылицами», которым, однако, хотелось больше пастись, чем утолять его страсть.

Так что «Дон Кихот» – это система взаимодополняющих, взаимообогащающих и взаимопародирующих сюжетов.

#### ИЖДИВЕНИЕМ ФРАНСИСКО ДЕ РОБЛЕСА

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

Завершив работу над рукописью в Эскивиасе и в Толедо, Сервантес к весне 1604 года приготовил ее к печати. Он решил посвятить роман одному из влиятельнейших и богатейших испанских аристократов, дону Алонсо Диего Лопесу де Суньиге-и-Сотомайор, герцогу де Бехар,

маркизу де Гибралеон и графу де Беналькар. Герцогу, имя которого Сервантес обессмертил, было в ту пору двадцать семь лет, он увлекался охотой и с презрением и высокомерием относился к людям искусства. Для Сервантеса, как и для других писателей той поры, в условиях жесточайшей цензуры это была вынужденная, унижительная, но необходимая мера. Посвящение, т.е. жанр, который, при всех этикетных моментах, предполагал известную искренность, в сервантесовском исполнении содержит немалую издевку, поскольку представляет собой открытый плагиат. Основу его составляет компиляция фраз из посвящения Фернандо де Эрреры в его книге «Примечания к творениям Гарсиласо» маркизу Айямонте и предисловия к этой же книге, принадлежащего перу Франсиско де Медины. Можно предположить, что писателю не случайно «изменило» вдохновение в момент написания проникнутого далеко не искренним энтузиазмом, восхищением и благодарностью Посвящения.

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

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

*«Ручательство за вещи невидимые»*

Внимания заслуживает документ, обнаруженный в римском архиве и представляющий собой рукопись толедского мориска Хуана Переса. Если только по прошествии тридцати трех лет (рукопись датирована 1637 годом) Х. Перес чего-нибудь не перепутал, в 1604 году, во время посещения им книжной лавки в Алькала де Энаресе, он был свидетелем разговора, в котором был упомянут «Дон Кихот».

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

против него и его драматургии. Это давало возможность (а в какой-то мере и вынуждало, если учитывать темперамент Лопе де Веги) нанести ответный удар по Сервантесу. В частности, было использовано предположение, что писателю пришлось самому сочинять посвянительные сонеты, поскольку не нашлось ни одного столь глупого поэта, «чтобы хвалить “Дон Кихота”».

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

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

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

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

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

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

Впервые на существование двух мадридских изданий 1605 года намекнул в конце XVIII столетия английский комментатор «Дон Кихота» Джон Боул. М. Фернандес де Наваррете в 1819 году наконец выявил различия между двумя изданиями, но по ошибке отдал пальму

первенства второму, которое, таким образом, послужило образцом для переизданий, в том числе академических. Окончательно прояснился вопрос лишь в 1829 году благодаря усилиям Д. Висенте Сильвы, который, в частности, отметил, что именно во втором издании издательские права были распространены на Португалию, а заодно и на Арагон, поскольку немедленное появление после мадридского издания двух португальских вынудило Ф. де Роблеса об этом побеспокоиться.

Во втором издании Сервантесом или издателем исправлены многочисленные, хотя далеко не все, опечатки, внесены отдельные исправления цензурного характера, речь о которых пойдет ниже, сделана попытка устранить недоразумение с похищением осла у Санчо Пансы. Дело в том, что в *editio princeps* по недосмотру издателя отсутствовал эпизод с кражей осла у Санчо Хинесом де Пасамонте, затем вскользь сообщалось о самом факте кражи, однако далее Санчо как ни в чем не бывало вновь сопровождал своего хозяина, сидя верхом на фактически уже отсутствующем у него осле. При этом одни из читателей могли заметить противоречие, другие, не заметив, могли обратить внимание либо на исчезновение осла, либо на его необъяснимое появление. Так, у Авельянеды Дон Кихот перед своим новым выездом решает купить Санчо Пансе нового осла вместо украденного. Во втором издании выпавшие эпизоды кражи осла и его случайной находки были восстановлены, соответственно, в 23-й и 30-й главах. Однако по очередному недосмотру в спешке не были устранены упоминания о «контрабандном» появлении осла у оруженосца до трогательной сцены в 30-й главе («Ну, как ты без меня поживал, сокровище мое, красавец мой, дружочек мой серенький?»). Таким образом, обвинения в небрежности, забывчивости, рассеянности были необоснованными, однако Сервантес счел необходимым во 2-й части ввести, с одной стороны, рассказ о хитроумном способе похищения злополучного осла, а с другой, – объ-

яснить противоречие в тексте первого издания недосмотром Сиды Ахмета бен-Инхали или наборщика.

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

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

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

Как бы предвидя подобный «подвижнический» труд сотен, если не тысяч, лингвистов, издателей, комментаторов и просто радетелей за чистоту «Дон Кихота», Сервантес устами Самсона Карраско заметил, что «произведения напечатанные просматриваются исподволь, потому и недостатки таковых легко обнаруживаются, и чем громче слава сочинителя, тем внимательнее творения его изучаются» (2, III). Даже отнюдь не благоволивший к Сервантесу Лопе де Вега в пьесе «Любовь к неизвестному» смеется над критиками-педантами, для которых талант Сервантеса заслонили его «небрежности». Что же касается сервантесоведов последующих эпох, то мнимые ошибки, огрехи и промахи писателя нередко на деле оказывались особенностями испанского языка конца XVI —

начала XVII века, своеобразными чертами языка и стиля самого Сервантеса. Даже многие из стилистических «советов» Сервантесу Ф.Родригеса Марина, автора одного из лучших комментированных изданий «Дон Кихота» (т. 1–10, Madrid, 1947–1949), несостоятельны, как убедительно показал А. Розенблат<sup>1</sup>. В упрек Сервантесу, например, нередко ставили повторение слов (или группы слов), вместо того, чтобы пытаться понять функцию этого стилистического приема в структуре романа.

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

Лиссабонская инквизиционная цензура оказалась более усердной, чем мадридская. Полностью изъят диалог между Вивальдо и Дон Кихотом в XIII главе, где собеседник ламанчского рыцаря высказывает предположение, что обет, который в качестве странствующего рыцаря дал Дон Кихот, более строг, нежели обет картезианских монахов. Рыцарь Печального Образа, усугубляя крамольность сказанного, утверждает: «Но исполнение воинских обязанностей и всего, что с ними сопряжено и имеет к ним

---

<sup>1</sup> См.: *Rozenblat A. La lengua del «Quijote»*. Madrid, 1971.



касательство, достигается ценою тяжких усилий, в поте лица, следственно тот, кто таковые обязанности на себя принимает, затрачивает, разумеется, больше усилий, нежели тот, кто в мирном, тихом и безмятежном своем житии молит Бога о заступлении беспомощных». В этих издании отсутствуют также упоминание тайных прелестей Дульсинеи, которыми «можно лишь скромно восхищаться» (1, XIII); описание неудачного свидания Мариторнес с погонщиком мулов (1, XVI); фраза о молитвах, которые Дон Кихот произнес над склянкой с «чудесным» бальзамом Фиерабраса, и крестных знамениях, которыми он эти молитвы сопровождал (1, XVII); слова из главы о приключении с сукновальнями, из которых следует, что Дон Кихот прежде всего препоручил себя Дульсинеи и лишь затем – Господу Богу (1, XX); описание способа изготовления Дон Кихотом четок из подручного материала, а именно, из подола рубашки (1, XXVI); рассказ о потере Доротеи ее девической чести (1, XXVIII).

Святотатственный способ изготовления четок вызвал сомнения и у цензоров второго мадридского издания Роблеса и Куэсты. Безумствуя в горах Сьерра-Морена, подражая Амадису Гальскому, Рыцарь Печального Образа пытался вспомнить всю последовательность чувств и поступков своего кумира. В первом издании мы читаем: «Впрочем, я уже вспомнил, что усерднее всего прочего он молился и поручал себя Богу. Да, но что я буду делать без четок? Но он тут же сообразил, как с этим быть, а именно оторвал от болтавшегося края сорочки огромный лоскут и сделал на нем одиннадцать узелков, из коих один – побольше, и вот этот самый лоскут и заменял ему четки в течение всего времени, которое он здесь провел и которого ему с избытком хватило на то, чтобы миллион раз прочесть „Ave Maria”». Это описание, на которое не отважился бы ни один испанский вольнодумец того времени, было заменено на более благочестивое. Поскольку второе издание послужило образцом для большинства

последующих, многим поколениям читателей этот эпизод был известен в ином виде. После слов «усерднее всего он молился» шел новый текст: «Так я и сделал. Четки ему заменил десяток крупных желудей пробкового дуба, на низанных один к другому».

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

Слишком о многом Сервантес должен был умалчивать. Незадолго до смерти, в «Странствиях Персилеса и Сехизмунды», он с горечью писал, что только молчание ненаказуемо и что, слава Богу, за произнесенные слова человек не несет ответственности. Писатель вынужден был пользоваться сложной системой оговорок и иносказаний. Удивляться приходится не тому, что он не мог подчас прямо высказывать свои мысли, а тому, что ему все

же удавалось выражать свои гуманистические идеалы, свое несогласие с контрреформационными принципами и практикой.

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

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

Широкая популярность подтверждается прежде всего обилием следующих одно за другим изданий. Только в 1605 году 1-я часть «Дон Кихота» вышла в Испании *шестью* изданиями. Некоторые из них носили пиратский характер. Затем география заметно расширилась. Впрочем, не стоит особенно обольщаться: «география» была в значительной мере вынужденной. Франсиско де Роблес не очень верил в успех книги и поэтому первоначально приобрел привилегию, распространявшуюся только на Кастилию. Поразительный успех романа заставил его проявить расторопность. Второе издание было подготовлено им в двухмесячный срок, и уже в июне оно оказалось на прилавках. В нем, быстро сориентировавшись и приняв во внимание инициативу Хорхе Родригеса, Педро Класбека и Франсиско Мондрагона, португальских и валенсианского издателей, он сумел распространить привилегию на

весь Пиренейский полуостров. Естественно, что вслед за этим инициатива переместилась за его пределы.

Некоторые из зарубежных изданий выходили с ведома Сервантеса и Роблеса. Так, 7 марта 1607 года они предоставили право издать «Дон Кихота» в Брюсселе Р. Вольпиусу. О широкой распространенности испанского языка в Италии свидетельствует миланское издание (1610), осуществленное на языке оригинала, «дабы не лишать его прелести, непосредственно связанной с его природным языком». Курьезом этого издания является замечание герцога де Бехар, которому Сервантес посвятил свой роман, на другого вельможу.

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

*«Ручательство за вещи невидимые»*

Роман настолько быстро входил в культурный обиход, что уже в книге одного португальского литератора, обосновавшегося в Вальядолиде, изданной в 1605 году, оказалось возможным сопоставление жителей тогдашней столицы Испании с Дон Кихотом, Санчо Пансой и Дульсинеей Тобосской. Бесценное свидетельство популярности 1-й части «Дон Кихота» за пределами Испании сохранил для нас лицензиат Маркес Торрес, подписавший разрешение к печати 2-й части. Он счел возможным в тексте своей апробации, как бы следуя примеру самого Сервантеса, неслыханно дерзко обращавшегося с законами жанра, подробно воспроизвести свою беседу с членами французского посольства Людовика XIII: «Со всей истинностью удостоверяю, что двадцать пятого февраля сего тысяча шестьсот пятнадцатого года, во время визита, который был нанесен светлейшим сеньором доном Бернардо де Сандоваль-и-Рохас, кардиналом-архиепископом Толедо, моим владыкой, в ответ на посещение его светлости французским послом, прибывшим для переговоров по поводу браков своих и испанских высочайших особ, многие французские кавалеры, сопровождавшие посла, столь же учтивые, сколь и просвещенные, друзья изящной литературы, обратились ко мне и к другим капелланам владыки моего кардинала, желая узнать, какие из книг почитаются как наиболее признанные. Когда речь зашла о том сочинении, которое я в данное время цензурую, они, едва услышав имя Мигеля де Сервантес, принялись рассказывать о том уважении, которым пользуются во Франции и в сопредельных королевствах его творения – „Галатея“, которую один из них знает почти всю наизусть, первая часть „Дон Кихота“ и новеллы. Похвалы их были столь велики, что я предложил им навестить автора этих трудов; они ответили выражением живейшего желания осуществить это. Они подробно расспрашивали меня о его возрасте, занятиях, положении и состоянии. Я вы-

нужден был сказать им, что он стар, солдат, идалго и беден. На это один из них ответил следующими, точно передаваемыми здесь словами: „Значит, такого человека Испания не сделала богатым и не поддерживает на государственный счет”. Тут вмешался другой кавалер, высказав с большим остроумием мысль: „Если нужда заставляет его писать, дай бог, чтобы он никогда не жил в достатке, ибо своими творениями, будучи сам бедным, он обогащает весь мир”».

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

Мы располагаем откликами и в полном смысле этого слова, и, по счастью, точка зрения писателей, эрудитов и критиков соседствует в них с оценками, бытовавшими в народной среде. В основном они, правда, относятся к более позднему периоду, чем десятилетие, разделяющее 1-ю и 2-ю части, поэтому речь о них пойдет ниже. Здесь достаточно упомянуть о дифирамбах, расточаемых цензорами 2-й части, превозносившими «Дон Кихота» как высокоталантливое произведение, сочетающее легкое чтение с полезной критикой рыцарских романов. Современники прекрасно понимали, что роман вовсе не исполнен благочестивого духа. Одно из свидетельств мы находим у Авельянеды, писавшего: «Ошибки его первой части “Дон Кихота” находят извинение в том, что она была написана среди обитателей тюрьмы и оказалась полной сплетен, клеветы, несдержанности и вспыльчивой злобы, свойственной всем заключенным». Сатирическая грань «Дон Кихота» не только не ускользнула от внимания этого идеологического противника Сервантеса, но и заставила его дать творцу Рыцаря Печального Образа бой на его территории.

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

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

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

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



наружил, что, наряду с авторским названием, в них встречается и иное – «Дон Кихот и Санчо Панса»<sup>1</sup>.

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

Так шла работа над 2-й частью.

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

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

---

<sup>1</sup> См.: Cervantes Saavedra M de. El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Ed. y notas de F. Rodríguez Marín. Madrid; 1912, P. 73.

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

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

#### АПОКРИФИЧЕСКИЙ «ДОН КИХОТ»

Последние месяцы работы над второй частью романа были омрачены выходом подложного «Дон Кихота». Сервантес мог и не завершать 1-ю часть стихом из «Неистового Роланда» Ариосто: «Forse altri cantera con miglior plettro» («Другие, может статься, воспоют с бóльшим поэтическим блеском») – защиты авторских прав это ему все равно не обеспечило бы. Книга называлась «Второй том хитроумного идалго дон Кихота Ламанчского, содержащий его третий выезд и являющийся пятой частью его приключений».

Само по себе появление апокрифа, спекулирующего на сюжетной канве произведения, пользующегося успе-

хом у публики, для Испании Золотого века случай достаточно распространенный. Проторенный путь не только проще; он гарантировал читательский успех. Воспользоваться открытием соотечественника и современника считалось столь же естественным, как «прильнуть» к античному мифу.

У автора «Лже-Кихота» были все основания писать: «Пусть никто не ропщет, что дозволяется печатать книги подобного рода; ведь эта не учит чему-либо бесчестному; она учит только тому, как не быть безрассудным. Раз дозволено существовать стольким Селестинам, которые, как мать, так и дочери, разгуливают по площадям, вполне допустимо дозволить разъезжать по полям какому-то Дон Кихоту с каким-то Санчо Пансой; ведь никто никогда не знал за ними ничего порочного, но только одни достойные их стремления облегчить участь сирот и противоборствовать злу и т.д.»<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский, сочинение лиценциата Алонсо Фернандеса де Авельянеды, уроженца Тордесильяса // Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. М., 2003. Т. 2. С. 409. (Серия «Литературные памятники»).

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

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

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

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

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

Пытаясь опорочить имя Сервантеса, автор «Лже-Кихота» широко воспользовался его открытиями. Он во многом следует ориентирам, намеченным его предшественником – истинным создателем образа Дон Кихота. Однако неизбежное и сознательное отклонение от сервантесовского замысла дает о себе знать уже в обосновании героем Авельянеды своего намерения стать странствующим рыцарем. («Этот том, – заканчивает свой Пролог Авельянеда, – кое в чем отличается от первой части романа, ибо и характер мой противоположен характеру его

автора, а что касается мнений по поводу тех или иных событий истории, – тем более столь доподлинной, как эта, – то каждый может идти той дорогой, какую он изберет».) Лже-Кихот приводит две новые причины: служение Господу и стремление обогатить себя и свою родину, т.е. типичные добродетели контрреформационной Испании: служить оплотом католицизма и проводить колониционную политику в Латинской Америке.

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

На первый взгляд «Дон Кихот» Авельянеды мало чем отличается от сервантесовского романа. Казалось бы, то, что их объединяет, явно превосходит то, что отличает

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

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

Заземляя образы Дон Кихота и Санчо Пансы, Авельянеда прежде всего вводит двойной мотив предательства. Дон Кихот предает Дульсинею Тобосскую, Санчо – своего хозяина. Расчетливость будущего рыцаря Разлюбившего бросается в глаза с первых страниц романа. Еще не отправившись в путь, он говорит Санчо: «Так как Дульсинея явственно показала мне свою жестокость и бесчеловечность и, что еще хуже, свое неудовольствие по поводу моего служения ей, глухоту к моим смиренным мольбам, недоверие к моему слову и, наконец, враждебность к моим упованиям, я хочу попытаться в подража-

ние рыцарю Феба, который покинул свою Кларидиану, и многим другим, обретшим для себя новый предмет любви, сделать то же самое и посмотреть, не найду ли я в нем большей веры в меня и большей готовности ответить всей душой на мои пламенные влечения...»<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский, сочинение лиценциата Алонсо Фернандеса де Авельянеды, уроженца Тордеси-льяса. С. 424.



Причем мотиву безумия Авельянеда придал черты чисто клинического случая, сведя, таким образом, на нет любые попытки истолковать его начинания как проявления подлинного благородства, доброты, самопожертвования и мужества.

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

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

Присутствие апокрифического «Дон Кихота» в структуре последних шестнадцати глав несет весьма существенную нагрузку. Один роман в другой вводится чрезвычайно искусно: встречей Дон Кихота и Санчо с Альваро Тарфе, одним из персонажей «Лже-Кихота». Тарфе свидетельствует, что Дон Кихот (другой, не тот, с которым он беседует на постоялом дворе) был его добрым другом. Однако, познакомившись с подлинным Дон Кихотом и его оруженосцем, он осознает, насколько *эти* лучше *тех*. Дон Кихот на самом деле оказался благороднее, а Санчо остроумнее. В конце концов заимствованный Сервантесом герой Авельянеды приходит к выводу, что волшебники, преследующие Дон Кихота хорошего, вознамерились преследовать и его самого через посредство Дон Кихота плохого. Сервантес, заставляющий своего героя рассуждать о подложном романе и возмущаться распускаемой о нем самом лжи, добивается особого ху-

дожественного эффекта. (Однако сколько человеческого и эстетического такта он проявил, не позволив Дон Кихоту *прочесть* написанный о нем роман, хотя имел во 2-й части для этого все возможности.) Его герой приобретает контуры и черты подлинной реальности. Сквозь призму прочитанного нами в романе Сервантеса мы смотрим глазами его героя на то, что написано о Дон Кихоте в другой книге и отличается от того, что нам уже известно, и, естественно, относимся к этим новым сведениям с недоверием. И, наоборот, то, что мы прочли у Сервантеса, на фоне «выдумок» Авельянеды воспринимается нами как происходившее на самом деле.

Эту особенность 2-й части тонко подметил Томас Манн в своем «Путешествии по морю с дон Кихотом»: «...Дон Кихот и его оруженосец покидают сферу действительности, к которой принадлежали, роман, в котором жили, и, радостно приветствуемые читателями их историй, облегченные плотью в виде поэтизированных реальностей, пускаются разгуливать по некоему миру, который, подобно им, представляет в сравнении с миром предшествовавшим, миром книги, более высокую степень реальности...». Именно в «Дон Кихоте» в немалой степени коренятся метафизические игры со временем и пространством Хорхе Луиса Борхеса. Многому научили его как писателя Рыцарь Печального Образа и его оруженосец, в недавнем прошлом герои 1-й части романа, которые, выйдя со страниц художественного произведения, общаются с людьми, читавшими об их подвигах в книге. Поэтому события, происходящие во 2-й части, оказываются уже полуреальностью – полукнигой, некой ступенью между этими двумя мирами.

Сервантес не просто вводит разговор о «Лже-Кихоте» в свой роман. Дон Кихот не был бы блестящим полемистом, если бы таковым не был его творец. Бесплодность автора подложного «Дон Кихота» и второразрядность самого романа были выявлены Сервантесом

с не меньшим блеском и успехом, чем вредоносность эпитонских рыцарских романов. Мужества Сервантесу было не занимать, и он не упрекнул Авельянеду за пристрастие к проторенным путям и скудость воображения. Упрекает он его за отклонения от намеченного в 1-й части пути, став, таким образом, первым проникновенным критиком своего романа. Прежде всего, во избежание недоразумений и в благородном гневе на «лживого тордесильяесского писака», Сервантес добавил к своему имени на титульном листе 2-й части: «Автор первой части». В первом издании первая книга состояла из четырех частей. Вторую книгу Сервантес назвал второй, а не пятой частью, не желая уподобляться Авельянеде. Однако куда более существенным оказалось вынужденное изменение маршрута Дон Кихота. Авельянеда, следуя плану, намеченному Сервантесом в 1-й части, направил своего героя на турнир в Сарагосу. «Дон Хуан заметил, что в этой книге рассказывается, как Дон Кихот или, вернее, кто-то другой под его именем участвовал на таком турнире в скачках с кольцами – турнире, скудно обставленном, с жалкими девизами и с еще более жалкими нарядами, но зато изобиловавшим всякими глупостями. В таком случае, – объявил Дон Кихот, – ноги моей не будет в Сарагосе, – тем самым я выведу на свежую воду этого новоявленного лживого повествователя, и тогда все увидят, что Дон Кихот, которого изобразил он, это не я» (2, LIX).

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

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

Как это ни парадоксально, но мы должны быть благодарны автору подложного «Дон Кихота» за то, что 2-я часть романа Сервантеса такова, какой мы ее знаем. Она явилась вдохновляющим источником, действующим от противного. Развивая некоторые из тенденций, намеченных у Сервантеса, Авельянеда настолько их утрировал, что Сервантес заметил опасность, которую они таили, и счел необходимым пойти по иному пути. Хотя нельзя и преувеличивать значения этой «школы». Внесенные в срочном порядке изменения вряд ли коснулись сути. И роман в целом, и образ главного героя у Сервантеса во 2-й части отличались от «Дон Кихота» и Дон Кихота 1605 года уже изначально. Частично это объяснялось теми закономерностями, под знаком которых развивался роман, частично было вызвано внутренней эволюцией, которую претерпел за десять лет, разделяющие обе части, сам Сервантес как личность и как писатель. Отразилась на замысле и реакция читателей, а следовательно, и критиков 1-й части романа. Не стоит забывать также, что к моменту выхода в свет «Лже-Кихота» Сервантес уже написал

пятьдесят восемь глав, и если и внес при доработке романа некоторые изменения с целью отдаления своего детища от апокрифического «Дон Кихота», то все же они не могли быть особенно существенными.

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

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

мне подарил, а главное, я человек верный, так что, кроме могилы, никто нас с ним разлучить не может» (2, XXXIII).

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

Сугубо полемическую цель имеет второе посещение Дон Кихотом и его оруженосцем дворца герцога. У Авельянеды пребывание Дон Кихота во дворце мадридского вельможи служит цели полного развенчания героя. Поэтому Сервантес в ходе второго посещения героями герцогской четы с особой очевидностью выявляет их превосходство над хозяевами. Как замечает Сид Ахмет бен-Инхали, «шутники были так же безумны, как и те, над кем они шутили, ибо страсть, с какою герцог и герцогиня предавались вышучиванию этих сумасбродов, показывала, что у них самих не все дома» (2, LXX).

Думается, однако, что читатели не столько вняли доводам Сервантеса, сколько, получив в свое распоряжение оба романа, отличили подлинное от подложного. Апокрифический «Дон Кихот» успехом не пользовался. Он не переиздавался на протяжении всего XVII и первой половины XVIII столетия. «Сервантесовские герои, – по словам Н.И. Балашова, – уже «жили», а фальсификатор потерпел тройное поражение: “Лже-Кихот” оттенил несравненное художественное достоинство и гуманистическую насыщенность подлинного; он способствовал заострению и ускоренному выходу второй части; в довершение Авельянеда постепенно сам, своему рассудку

вопреки, был захвачен логикой сервантесовского образа, и его нескладный Лже-Кихот стал сбиваться с контрреформационного курса»<sup>1</sup>. В самом деле, проникаясь стихией сервантесовского романа и сбиваясь с намеченного курса, автор подложного «Дон Кихота» обеспечил себе некоторое внимание грядущих поколений. Звездный час его – переделка, принадлежащая перу Лесажа.

Ален Рене Лесаж, автор написанной по мотивам Авельянеды «Повести о необыкновенных приключениях Дон Кихота» (1704), которому оказался близок его яркий пикарескный слой, даже отдавал «Лже-Кихоту» предпочтение. Между тем, сопоставление его переделки с оригиналом показывает, что подложный «Дон Кихот» понадобился ему для создания на его основе весьма самостоятельного произведения, наделенного характерными особенностями творчества замечательного французского писателя и в то же время лишенного многих «характерных особенностей» романа Авельянеды. Очевидно, что «Дон Кихот» Сервантеса значительно менее подходил для подобных манипуляций. Достаточно сказать, что, помимо прочего, Лесаж полностью изменил финал. В его романе Дон Кихот, встретившись с посланницей Дульсинеи, вспоминает о своей бывшей любви. Когда друзья, пытаясь вернуть его домой, сообщают ему, что земли Дульсинеи захвачены несметными вражескими силами, он возвращается, мечтая о победе, и погибает от руки стражника Святого братства.

### ТРИ ВЫЕЗДА ДОН КИХОТА

Взяв в руки 2-ю часть романа Сервантеса, читатель тут же обращал внимание на два заметных отличия ее от 1-й. Прежде всего, Дон Кихот именовался ныне «хитроумным рыцарем», а не «идальго», как в 1-й, что, как и многое другое, могло быть вызвано стремлением отме-

---

<sup>1</sup> История всемирной литературы. М., 1985. Т. 3. С. 371.

жеваться от «хитроумного *идальго*» Авельянеды, равно как и стремлением подчеркнуть рыцарственность своего героя. Бросалось также в глаза, что роман на этот раз был посвящен дону Педро Фернандесу де Кастро-и-Андраде, графу де Лемос и маркизу де Сарриа. Видный сановник был весьма щедрым меценатом, за что его с редким единомышленником превозносили Лопе де Вега, бывший одно время его секретарем, Сервантес, Гонгора и Кеведо. Однако, ввиду существования подложного «Дон Кихота», Сервантесу было гораздо важнее подчеркнуть преемственность между своими романами.

Вводя читателя в курс дела в Прологе ко 2-й части, Сервантес счел необходимым акцентировать подлинность своего романа, его прямую связь с 1-й частью, преемственность между ними и, таким образом, отвести его от апокрифического. Поэтому он пишет: «И больше, читатель, не говори автору ничего, а я ничего не скажу тебе, – прими только в соображение, что предлагаемая вторая часть *Дон Кихота* скроена тем же самым мастером и из того же сукна, что и первая...». Это высказывание вызвано, конечно же, не только полемическими задачами. 2-я часть и впрямь *скроена* из того же сукна, что и 1-я. Преемственность между ними сказывается и в авторском взгляде на мир и место человека в нем, и в обрисовке персонажей, и в поэтике, и в языке <sup>1</sup>. Достаточно красноречив, например, определенный параллелизм между обеими частями, переключки между ними.

Очевиден, например, параллелизм между двумя «подвигами» Дон Кихота, когда он действительно столкнулся с беззакониями и имел реальную возможность помочь обиженным. Это истории с пастушком Андресом в 1-й части и дуэньей Родригес и ее дочерью – во 2-й. И в том и в другом случае естественное течение безза-

---

<sup>1</sup> Система подхватов, переосмыслений ситуаций и использования эпизодов, персонажей и мыслей, высказанных в 1-й части «Дон Кихота» – во 2-й, систематизирована в работе Х.Б. Авалье-Арсе и Э.К.Пели (Suma Cervantina. London, 1973).



коний смыкает законное возмущение Рыцаря Печального Образа. «Влюбленности» в Дон Кихота дочери хозяина постоянного двора в 1-й части соответствует «влюбленность» в него Альтисидоры во 2-й. Не менее явственно перекликаются вставные новеллы. Новелле о пленном капитане соответствует новелла об Ане Феликс и доне Грегорио. При этом частичный параллелизм позволяет перевести повествование в иной регистр, увидеть сходные сюжеты в различном освещении. Так, трагический финал истории безумного от любви Хризостома в 1-й части переплавлен в жизнеутверждающую тональность эпизода со свадьбой Камачо во 2-й.

Отдельные мотивы, пунктирно намеченные в 1-й части, находят свое продолжение во 2-й. С Хинесом де Пасамонте, освобожденным Дон Кихотом мошенником, укравшим у Санчо осла, мы встречаемся во 2-й части, где он появляется в обличье раешника маэсе Педро. Непосредственно из фиктивного посольства Санчо к даме сердца своего господина в 1-й части вытекает столь важный для 2-й части мотив заколдования Дульсинеи. Герои 2-й части самозабвенно играют в «Дон Кихота». Однако опробован этот прием был уже в 1-й, где игра с переодеванием и вышучиванием ламанчского рыцаря сначала втягивает Доротею, а затем всех «высоких» постояльцев Хуана Паломеке. В тех эпизодах, которые являются своеобразными двойниками соответствующих эпизодов 1-й части, особенно заметна эволюция сервантесовского замысла.

Роман претерпел эволюцию на всех своих уровнях. Взять хотя бы такой, казалось бы, очевидный постулат рыцарского кодекса, как необходимость очищать землю от разбойников. Несомненно, это входило в планы Дон Кихота, однако, освобождая каторжников, он в какой-то мере (хотя они одновременно и притеснители людей, и жертвы, что, конечно, путало карты ламанчского рыцаря) уже нарушил этот кодекс. Оправдывая себя соображениями высшей справедливости, он затем осознал свою

ошибку, сформулировав ее следующим образом: делать добро мужланам – это все равно что воду решетом черпать. Заметим попутно, что столь милая сердцу многих интерпретаторов романа идея о «неблагодарных» каторжниках (Дон Кихот их освободил, а они его закидали камнями) не соответствует действительности. Закидали они его камнями только после того, как он посягнул на их свободу и попросил невозможного – отправиться всем вместе на поклон к Дульсине, т.е. отдать себя снова в руки правосудия, а затем и попытался воздействовать силой.

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

«Дон Кихот» 1615 года и в самом деле скроен из того же сукна, что и 1-я часть романа, хотя мастер стал опытнее и мудрее. В то же время Сервантес во время работы над 2-й частью не всегда, по-видимому, имел 1-ю под рукой и не во всех деталях ее помнил. В девятой главе Дон Кихот сообщает, что он никогда в жизни не видел Дульсинеи, в то время как в первой главе 1-й части речь идет о том, что он был в нее (т.е. в Альдонсу) влюблен, а в двадцать пятой, – что он видел ее четыре раза. В первой главе 2-й части мы узнаем, как довольны были священ-

ник и цирюльник своей затеей – привезти Дон Кихота домой, заколдованного, на волах, – «о каковой их затее повествуется в последней главе первой части». Между тем этой «затее» посвящены *пять* последних глав. Особенно много неточностей, в том числе и в отношении 1-й части, содержится в тех главах 2-й, которые были написаны импровизационно, в известной спешке, после знакомства с «Дон Кихотом» Авельянеды. Сервантес спешил, стремясь как можно скорее дописать роман и издать его, дабы перечеркнуть подложный. На последней странице 2-й части он просит читателя, если тот встретит Авельянеду, убедить его, чтобы он «не ворошил в гробу усталые и уже истлевшие кости Дон Кихота и не смел, нарушая все права смерти, перетаскивать их в Старую Кастилию, не смел разрывать его могилу, в которой Дон Кихот воистину и вправду лежит, вытянувшись во весь рост, ибо уже не способен совершить третий выезд и новый поход...». Однако 2-я часть как раз и была посвящена третьему выезду.

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

Первый выезд – 28 июля 1604 года. Возвращение – 29 июля.

Второй его выезд, уже вместе с Санчо Пансой, – 17 августа этого же года. Возвращение – 2 сентября.

Третий выезд – 3 октября. Возвращение 29 декабря.

Новое измерение роману дает речь Дон Кихота о Золотом веке. С этого момента очевидно, что смех перестает быть единственным стимулом к дальнейшему развитию сюжета, единственным хозяином положения в романе; с этого момента Рыцарь Печального Образа действительно требует перестройки читательского восприятия. По существу, именно эта речь подводит окончательную черту под первым выездом, под «Протокихотом», назидательной но-

веллой о спятившем от чрезмерного чтения идадьго, хотя приурочена она к началу второго выезда (девятая глава).

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

Обаяние романтических построений, согласно которым Дон Кихот и Санчо Панса – противоположности, два полюса жизни, было настолько велико, что тенденция противопоставлять их и выявлять их отличия друг от друга заслонила предельно ясный вопрос, почему ламанчский рыцарь, имея возможность выбирать, выбрал в оруженосцы и спутники именно этого человека. Ответ столь же ясен: потому что Санчо, с точки зрения Сервантеса, обладал качествами, которые устраивали Дон Кихота. При внимательном чтении, особенно 2-й части, выявляется еще одна примечательная особенность сервантесовской характеристики героев. Когда перед нами только Дон Кихот и Санчо, Сервантес подчеркивает главным образом их противоположность друг другу. Они прежде всего антиподы. Но стоит только появиться постороннему человеку, как рыцарь и его оруженосец начинают вы-

ступать «единым фронтом», как явственно проступает их близость друг другу и чуждость остальным.

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

Сочетание здравого смысла и доверчивости для характеристики Санчо не сразу было найдено писателем. Вначале слуга лишь противостоит хозяину и выявляет своим скептицизмом нелепость экзальтации Дон Кихота. Однако впоследствии Сервантес все чаще показывает Санчо Пансу на перепутье, не решающимся вступить в иллюзорный мир ламанчского рыцаря, но и подверженным в силу своих природных данных наиболее блестящим фантазиям своего хозяина. Поразительный контраст являет Санчо, поедаящий желуди и наведывающийся в бурдюк с вином во время вдохновенной речи Дон Кихота о Золотом веке, и Санчо, чутко внимающий мудрым советам своего хозяина перед тем, как отправиться губернаторствовать. «Заколдованный» Санчо (как метко назвал его Асорин), которого и жена уже с трудом понимает, следующим образом объясняет происходящие в нем перемены: «Да ведь что-нибудь да должно же пристать ко мне от вашей премудрости, – сказал Санчо, – земля сама по себе может быть бесплодной и сухой, но, если ее удобрить и обработать, она начинает давать хороший урожай. Я хочу сказать, что беседы вашей милости были тем удобрением, которое пало на бесплодную почву сухого моего разума, а все то время, что я у вас служил, было для него обработкой, благодаря чему я надеюсь обильный принести урожай...» (2, XII).

Доводам Санчо внял не только его хозяин, но и его творец, сместивший на него во 2-й части сюжетный центр тяжести, что было бы совершенно немыслимо не только

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

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

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

Умные мысли, не к месту озвученные и абсолютно не учитывающие реального положения вещей, – этим приемом Сервантес широко пользовался при характеристике Рыцаря Печального Образа почти что с самого начала. Уже в четвертой главе Дон Кихот, возражая пастушку Андресу, говорит: «И Альдудо могут быть рыцарями. Тем более, что каждого человека должно судить по его делам». Однако из этих слов рано было бы делать вывод о коренном переломе в тональности обрисовки образа ламанчского рыцаря. Слова Дон Кихота нелепы, ибо они вопиющим образом противоречат реальности, в которой, по вышесформулированному тезису, Альдудо не рыцарь, так как он жесток и подл. Умная мысль здесь, таким образом, лучшее доказательство начетничества Дон Кихота; это – элемент культурного багажа, которым человек, обремененный ученостью, не умеет пользоваться. Речь о Золотом веке – это уже сдвиг в развитии образа. Однако сдвиг лишь частичный, поскольку Дон Кихот «мечет бисер перед свиньями». Сказанные невпопад умные мысли Рыцаря Печального Образа – это, по сути дела, те же мудрые пословицы Санчо, употребленные некстати. Во 2-й части герои эволюционируют и в этом отношении: они все более кстати проявляют свою мудрость. А чтобы у читателя не оставалось сомнений на этот счет, Сервантес заставляет других персонажей восхищаться и пословицами Санчо, и гуманистическими убеждениями его хозяина. Как писал Менендес-и-Пелайо, «Дон Кихот» – это педагогика в действии, наиболее поразительная и оригинальная из всех педагогик. Это – безумие, которое наставляет и исправляет слишком земное благоразумие, это – здравый смысл, облагороженный соприкосновением со священным и трепетным жаром мечтаний.

Однако взаимообогащение героев – это лишь часть правды. Сервантесовский замысел интереснее и глубже. В Санчо, впитывающем, усваивающем, приобретающем,

раскрываются под влиянием Дон Кихота прекрасные качества, которые изначально были в нем заложены, но не находили выхода. Точно так же Дон Кихот в чем-то учится у своего оруженосца, а в чем-то это общение усиливает в нем те черты, которые ему были изначально присущи; *вспоминает* то, что было отодвинуто, заглушено всепоглощающей страстью.

17 апреля 1609 года Сервантес вступил в ряды Братства рабов святейшего причастия. В 1613 году он стал терциарием францисканского ордена, а незадолго до смерти принял монашеский сан. Во 2-й части гораздо чаще встречаются заверения в том, что Дон Кихот был ревностным католиком, носящие, впрочем, достаточно формальный характер и производящие впечатление вынужденных (коль скоро дальше заверений дело не идет). В какой-то мере это могло быть вызвано рекомендациями цензоров или советами читателей. Например, в эпизоде со львами Дон Кихот «двинулся прямо к повозке, всецело поручая себя сначала Богу, а потом госпоже своей Дульсинее». Вспомним, что доказательству права странствующих рыцарей поручать себя не Богу, а своей госпоже, было в 1-й части посвящено его специальное, пространное рассуждение. Можно предположить, что Сервантес во 2-й части заставил Дон Кихота противоречить себе не без посторонней подсказки, не без нажима со стороны.

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



Сервантес сдержал свое обещание относительно вставных новелл. Во 2-й части их значительно меньше, чем в 1-й, и теперь они накрепко связаны с основным сюжетом. Теперь опасность однообразия и монотонности устраняется не яркими, праздничными и многоликими вставными новеллами, а иными средствами. «Действительно, вторая часть произведения, – пишет В. Краус, – открывает ряд отражений, благодаря которым интерес к развитию действия незаметно рассеивается. Вот в чем причина того, что требование эстетического многообразия реализовано в пределах многократно преломляющейся линии, без побочных новеллистических вставок»<sup>1</sup>. В 1-й части новеллы убаюкивали читателя своим благозвучным течением и своими благополучными развязками. Они идеальны, хотя искусно подаются как реальные. Во 2-й части писатель находит иное решение. Окружающие Дон Кихота люди на время подстраиваются под него, зло играют с ним в идеальный мир. А «высокое» вытесняется в честные сказки пещеры Монтесиноса, райка маэсе Педро. Есть и другая причина почти полного исчезновения вставных новелл со страниц романа. В 1-й части с их помощью вводится предусмотренный канонм мир человеческих отношений, той среды, а именно верхних ступеней иерархической лестницы, доступ к которым для Дон Кихота пока закрыт.

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

Если при первом выезде Дон Кихота преследовали галлюцинации, и он принимал себя за других людей, при втором оставался самим собой, но принимал все окружающее не за то, чем оно являлось на самом деле, то при третьем выезде он уже не обманывается. История дви-

---

<sup>1</sup> Krauss W. Studien und Aufsätze. Berlin, 1959. S. 100.

жется благодаря тому, что многие из персонажей читали I-ю часть и разыгрывают Алонсо Кихано, называющего себя Рыцарем Печального Образа. Три выезда – три этапа в движении Дон Кихота по направлению к реальности. (Напомним, что играть в Дон Кихота начинают уже в конце I-й части. Подыгрывая ему, постояльцы Хуана Паломеке единодушно заявили, что бритвенный таз – это шлем Мамбринина.) Пока мир ошетинивался, Дон Кихот был непобедим (т.е. противники не могли сломить силу его духа).

Однако теперь мир освоил его оружие и начинает играть в Дон Кихота, хотя и с разными целями: позабавиться и отпустить либо уничтожить Дон Кихота, с тем чтобы спасти Алонсо Кихано. Как только это происходит, оказывается, что герой беззащитен и обречен на поражение.

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

Особенно важен эпизод с Санчо, «зачаровывающим» крестьянку в Дульсинею. Это эксперимент, экзамен на безумие Дон Кихота. Действительно ли он видел в мельницах великанов или вдохновенно фантазировал, играя в великанов, как играют дети? На этот раз ламанчский рыцарь отказывается играть в предложенную ему игру, принимая действительное за действительное, крестьянок за крестьянок. Это, конечно, парадокс, в котором есть, однако, рациональное зерно и который построен на реальной основе. Когда в Дон Кихота начинают играть окружающие, нарушается органичность его мироощуще-

ния. Санчо Панса нарушает розыгрышем ровное, естественное дыхание донкихотовской фантазии, фантазии мистифицирующей, претворяющей идеальный мир в реальность. Форсированность, искусственность этого вторжения не принимается Дон Кихотом. Он не готов к этому и не видит Дульсинею в крестьянке. А между тем в пахнувшей чесноком, широколицей, курносой, со срезанным затылком, на один глаз кривой Мариторнес он сумел увидеть принцессу. Будучи творцом, Рыцарь Печального Образа не желает подчиняться диктату чужого творчества.

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

«Причудливые двусмысленности» 2-й части, как называл их Хорхе Луис Борхес, не оставляют читателя равнодушным. Во время беседы ламанчского рыцаря и его оруженосца с Самсоном Карраско о 1-й части романа Дон Кихот спрашивает, не собирается ли автор издавать 2-ю часть? Вопрос необъясним, ибо 1-я часть включает события, вплотную подходящие по времени к началу событий 2-й части. Более того, выясняется, что автор «с крайним тщанием историю эту разыскивает». Таким образом, как бы предполагается, что история новых походов Дон Кихота написана еще до того, как произошла на деле. И все же не «причудливые двусмысленности», а неуклонно, от главы к главе, растущая симпатия автора к своему герою является самым притягательным во 2-й части.

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

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

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

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

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

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

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

#### «РОМАН ПОСТРОЕН КАК БЫ В ГОРУ»

Действительно ли сервантесовский замысел разрослся под пером писателя? Сознал ли Сервантес, сколь гениальное произведение он создал? Не наделяют ли читатели роман особенностями, красотами и глубинами, о которых и не подозревал его скромный автор? Очевидно, что на первый вопрос можно ответить лишь утвердительно. То, что «Дон Кихот», захваченный логикой и законами жанра, в нем впервые заявившего о себе со всей определенностью, становится все более значительным по сравнению с первоначальным замыслом, было отмечено еще Фридрихом Шлегелем в работе 1800 года «Разговор о поэзии». Именно «Дон Кихот» позволил Томасу Манну

прийти к заключению, что все великие произведения вырастают из скромных замыслов.

Виктор Шкловский, не претендуя на открытие общих закономерностей, писал: «Роман построен как бы в гору. Дорога Росинанта идет вверх»<sup>1</sup>.

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

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

Отрадой стал для многих Дон Кихот.  
Везде, всегда – весной, зимой холодной  
Уводит он от грусти и забот.  
(Перевод В. Левика)

В. Левик удачно передал смысл сервантесовских строк. Думается, не совсем прав К.Н. Державин, который писал, что Сервантес здесь рассматривает свою книгу как развлекательную, хотя и делает это намеренно, сглаживая идейно острые углы<sup>2</sup>. Усомниться в этом заставляет другая, более детальная характеристика, которую Сервантес

<sup>1</sup> Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 369.

<sup>2</sup> Державин К.Н. Сервантес. М., 1958. С. 151–152.

дает «Дон Кихоту»: «Сид Ахмет бен-Инхали, писатель арабский и ламанчский, в своей глубокомысленной, возвышенной, усладительной и занятой истории рассказывает...». Перед нами целая россыпь эпитетов, которые никак не укладываются в прокрустово ложе «развлечения». «Дон Кихот» – это и пародия на рыцарские романы, и занимательное чтение, и критика негативных явлений в жизни Испании, и апофеоз благородства, силы духа, героизма и свободы, и энциклопедия испанской жизни, и многое другое, в том числе и то, что не входило в намерения Сервантеса, но что позволило увидеть в романе новый угол зрения, присущий эпохам, пришедшим на смену сервантесовской.

Возможность изобразить многообразие, перспективу и неисчерпаемость жизни явно входила в намерения писателя. Вместе с Дон Кихотом читатель попадает на постоянные дворы, пастбища, крестьянскую свадьбу, во дворцы, усадьбы, в логово разбойников, в книгопечатню, видит мельницы, молотобойни, галеры в барселонском порту. Различные исторические области Испании представлены в «Дон Кихоте» не только напрямую (Ламанча, Старая Кастилия, Арагон, Каталония), но и благодаря участвующим в действии представителям многих других областей (доблестно сражавшийся с Дон Кихотом бискаец, астурийка Мариторнес, пленник, родившийся в Леоне, много андалусцев, и т.д.). Мир «Дон Кихота» густо населен. В романе действуют или, по крайней мере, участвуют в разговоре двести пятьдесят мужчин и пятьдесят женщин: пастухи, погонщики, крестьяне, купцы, каторжники, паломники, служанки, солдаты, разбойники, проститутки, стражники, студенты, священники, лиценциаты, дуэньи. Многоликость мира соотносится у Сервантеса с многомерностью человека. Вслед за вставной новеллой о безрассудно-любопытном, испытывающем верность супруги, сразу следует завершение истории о Карденио, Лусинде, Фернандо и Доротее, в которой Лусинда, несмотря на ухаживания



и домогательства Фернандо, сохраняет верность Карденио, хотя он ей даже не муж.

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

Путешествуя по морю с «Дон Кихотом», Томас Манн напомнил читателю: «Юмор – вот тот завоеватель, который всегда мужественнее, дерзновеннее всех других проникал в область подлинно человеческого»<sup>1</sup>. За последние два столетия в сервантесовском романе чаще видели грустную книгу, чем веселую.

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

О комизме в «Дон Кихоте» необходимо помнить хотя бы потому, что юмор (в отличие от многих других, «вскрытых» в романе пластов и граней) входил в намерения Сервантеса. Другое дело природа этого комизма. Вот что писал о ней А. Бергсон в своей книге «Смех»: «Неосомненно, падение всегда падение; но одно дело упасть в колодезь, потому что смотришь куда-нибудь в сторону, другое – свалиться туда, потому что загляделся на звезды. И именно звезду созерцал Дон Кихот. Как глубок комизм романтической мечтательности и погони за химерой! Между тем, если взять рассеянность как связующее звено, то можно видеть, что очень глубокий комизм связан с комизмом самым поверхностным. Да, эти увлеченные химерами люди, экзальтированные, безумные и так

---

<sup>1</sup> Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 277.

страшно рассудительные, вызывают наш смех, затрагивая в нас те же самые струны, приводя в движение тот же внутренний механизм, что и жертва шутки в рабочем кабинете, и прохожий, поскользнувшийся на улице. Это те же падающие прохожие, те же наивные жертвы обмана, преследующие свой идеал и спотыкающиеся о действительность, чистые сердцем мечтатели, которым коварная жизнь расставляет ловушки. Но это прежде всего очень рассеянные люди, более заметные потому, что их рассеянность – систематическая, вращающаяся постоянно вокруг известной идеи, потому что их злключения тоже связаны между собой, – связаны той неумолимой логикой, посредством которой жизнь обуздывает мечтательность, – и потому что они вызывают вокруг себя, благодаря способности эффектов соединяться между собою, бесконечно возрастающий смех»<sup>1</sup>.

Если верить самому Сервантесу, то сатиры он гнушался, а характер его дарования – сугубо юмористический. Не случайно о «Селестине» он писал, что она была бы божественна, если бы не обнажала так человеческих слабостей. Сатирическую направленность и остроту прозвучавшей в «Дон Кихоте» социальной критики литературоведы подчас склонны преувеличивать. В полемике с этой тенденцией Э. Ауэрбах утверждал, что после Сервантеса никто в Европе не пытался дать такой светлый и свободный от всякой критики образ действительности. «Игра, – пишет он, – никогда не бывает трагической – это, вероятно, удалось нам показать, – и человеческие проблемы, проблемы индивида и проблемы общества, не вызывают у нас страха и сострадания: светлая радость всегда окружает нас в романе. Но светлый тон в романе не прост, а многослоен – как никогда ранее»<sup>2</sup>. В словах Ауэрбаха есть доля истины, хотя и не вся истина, коль скоро речь идет о «Дон Кихоте».

---

<sup>1</sup> Бергсон А. Собр. соч. М., 1914. Т. 5. С. 103.

<sup>2</sup> Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе. М., 1976. С. 353.

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

Не имея возможности говорить о бедах Испании открыто, Сервантес применяет следующий тактический прием. В первой главе 2-й части речь идет о том, что священник и цирюльник пришли к Дон Кихоту, еще хворавшему после 2-го выезда, и завели с ним разговор о «так называемых государственных делах и образах правления, причем иные злоупотребления наши собеседники искореняли, иные – осуждали, иные обычаи исправляли, другие упраздняли, и каждый чувствовал себя в это время ново-явленным законодателем: вторым Ликургом или же ново-испеченным Солоном; и так они всё государство переиначили, что казалось, будто они его бросили в горн, а когда вынули, то оно было уже совсем другое...». Социальная несправедливость – один из главных пороков испанской действительности – нашла отражение в сцене великого

междоусобья на постоялом дворе в конце 1-й части, когда даже стражники Святого братства, при всех их правах и полномочиях, сочли за лучшее не связываться с помогающими Дон Кихоту дворянами («...чуть до стражников дошло, что сражаются с ними люди не простые, как боевой их пыл тотчас же охладел и они покинули поле брани; они живо смекнули, что, чем бы все это ни кончилось, в ответе будут они...» (1, XLV)).

Завуалированная критика инквизиции и ее методов содержится в ловко выведенной Сервантесом из-под ударов цензуры сцене сожжения «нелепой и лживой» литературы рыцарских романов. Прежде всего сама практика аутодафе была глубоко чужда гуманистическим идеалам писателя и многим из его современников. С другой стороны, не случаен и мотив «оплошности» ключницы, обесмысливающий процедуру отбора «вредных» книг от «полезных», ибо в итоге были сожжены все книги, в том числе такие, «которые надобно было дать на вечное хранение в архив». И наконец вполне определенно на обращение уже не с грешными книгами, а с праведными людьми намекает здесь же приводимая пословица – «из-за грешников частенько страдают праведники» (1, VII).

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

Комизм Рыцаря Горестной Фигуры (как назвал сервантесовского героя один из первых русских перевод-

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

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

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

На второй из этих вопросов мудро ответил тонкий знаток Сервантеса, немецкий романтик Людвиг Тик. Вряд ли что-либо, кроме самого энтузиазма, могло породить такой всеобщий, лавинообразный энтузиазм, какой порождал и порождает «Дон Кихот». Роман не мог быть понят в полном объеме современниками. И уже по другой причине (из-за потерь, неизбежных при временной дистанции) не мог он также быть в полном объеме понят и последующими поколениями. Чрезвычайно труден вопрос об авторской позиции. Именно поэтому он и был истолкован как развлекательный, т.е. как произведение,

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

Сервантес был заинтересован в читателе-соавторе. И в Прологе к 1-й части содержится призыв к читательской активности («...ты можешь говорить об этой истории все, что тебе вздумается, не боясь, что тебя осудят, если

ты станешь хулить ее, или же наградят, если похвалишь»), и в самом тексте романа он сознательно бросает читателя на произвол судьбы («Ты, читатель, понеже ты человек разумный, сам суди обо всем, как тебе будет угодно, мне же нельзя и не должно что-либо к этому прибавлять...»).

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

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

В заключение приведем суждение Борхеса из его «Притчи о Сервантесе и Дон Кихоте»: «Они не подозревали, что века сгладят в итоге это различие, что и Ламанча, и Монтель, и тощая фигура странствующего рыцаря станут для будущих поколений такой же поэзией, как плавание Синдбада или безмерные пространства Ариосто»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Борхес Х.Л. Собр. соч. СПб., 2011. Т.2, С. 525.

## МИФ ОБ ОТВОЕВАННОМ КОРОЛЕВСТВЕ

(ПЬЕСА ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ «ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ МОСКОВСКИЙ»)



В заметке 1825 г. «О народности в литературе» Пушкин пишет о том, что Лопе де Вега и Кальдерон в своих пьесах «поминутно переносят во все части света»<sup>1</sup>; вот тут-то, казалось бы, он и должен был привести в качестве примера пьесу Лопе «Великий князь Московский», однако если поэт и слышал о ее существовании, то вряд ли имел сколько-нибудь ясное представление. Да и теперь мало кому известно, что перу Лопе де Веги принадлежит пьеса о Лжедмитрии I. При этом трудно поверить (в том числе тем, кому она известна), что творение одного из величайших драматургов всех времен и народов, посвященное ключевому эпизоду русской истории – самозванчеству, – животрепещущему явлению русской жизни, лишь в 1999 г. было впервые издано в переводе Леонида Цывьяна<sup>2</sup>. Это настолько противоестественно, что еще в 1896 г. выдающийся испанский филолог и мыслитель М. Менендес-и-Пелайо в своем предисловии в «Сочинениях» Лопе де Веги, подготовленным Испанской Королевской Академией, писал, что, по слухам, есть перевод

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. XI. С. 40.

<sup>2</sup> Вега Л. де. Великий Князь Московский. СПб., 1999. (Прил. к альманаху «Канун». Серия «Библиотека испанской литературы»).



«Великого князя Московского» на русский<sup>1</sup>. Этот слух не подтверждается, во всяком случае, если даже перевод существовал, опубликован он не был<sup>2</sup>. Между тем, о существовании пьесы Лопе де Веги в России знали, а с конца XIX в. стали появляться специальные статьи, ей посвященные<sup>3</sup>.

Тем самым складывалась вполне средневековая ситуация, когда даже Священное Писание прихожанам не очень рекомендовалось читать самим, коль скоро на то есть специально обученные «толковники». Одной из причин столь необъяснимого на первый взгляд отсутствия любопытства со стороны русских переводчиков и издателей являются многовековые предубеждения, устойчивое недоверие народов к «другим», их ревнивое отношение к мнению о них соседей. Взгляд со стороны воспринимался в лучшем случае как верхоглядство, а подчас и как недопустимое посягательство на нечто интимное, сокровенное и не поддающееся интерпретациям извне. Нечто подобное произошло, по-видимому, и с пьесой Лопе де Веги, пользовавшегося колоссальной популярностью в России, однако в случае с «Великим князем Московским» «осмелившегося» трактовать события Смутного времени если не в угоду иезуитам, то во всяком случае с их голоса.

Пьеса Лопе открывает длинный и блистательный ряд произведений мировой литературы, в которых с тех или иных позиций, с того или иного «голоса» трактуются со-

---

<sup>1</sup> *Menéndez y Pelayo M.* Observaciones preliminares // Lope de Vega. Obras. Madrid, 1896. Т. VI. P. CXXXIX.

<sup>2</sup> Впрочем, перевод I-го акта драмы, выполненный белым стихом и принадлежащий перу известного театроведа начала XX в. П.О. Морозова, хранится в Санкт-Петербургской театральной библиотеке.

<sup>3</sup> См.: *Федоров А.Н.* Лжедмитрий в испанской драме XVII века // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1898. № 8. С. 107; *Варнеке Б.В.* Трагедия Лопе де Вега «Дмитрий Самозванец» // Театр и искусство. 1903. № 19. С. 383–385; *Ковалевская С.Г.* Драма де Веги «Великий князь Московский». Киев, 1913 (отд. отт. из сб. «Minerva»).

бытия Смуты, взаимоотношения России и Польши, феномен самозванства. Согласно С.М. Соловьеву, «вопрос о происхождении первого Лжедмитрия – такого рода, что способен сильно тревожить людей, у которых фантазия преобладает»<sup>1</sup>. Среди этих людей кроме Лопе оказались Сумароков, Коцебу, Шиллер, Пушкин, Островский<sup>2</sup>. Тем самым Лжедмитрий, которого на Западе, как правило, считали законным претендентом на московский престол, стал одним из мировых образов, вечных типов мировой литературы<sup>3</sup>, в какой-то мере соотносимых с такими более громкими и значимыми для мировой культуры именами, как Прометей, Медея, Эдип, Каин, Иуда, Агасфер, Дон Жуан, Фауст, Дон Кихот, Гамлет<sup>4</sup>. Впрочем, очевидно, что, строго говоря, речь должна была бы идти о двух образах: Димитрии и Лжедмитрии при четком понимании того обстоятельства, что мотивы мифа об отвоеванном королевстве и мифа о самозванце корнями уходят в богатейший сказочный и новеллистический фонд как Западной Европы, так и России, и даже глубже – в эллинистический роман и мифы Древней Греции. В современную же для Отрепьева и Лопе эпоху сюжетами о подмененных в постели младенцах, царевичах, чудом спасшихся от посланных к ним убийц, об их мытарствах и приключениях и, наконец, по прошествии многих лет находящих своих родителей, братьев или сестер, возвращающих себе свою законную вотчину или просто знатное имя, полнится литература эпохи Возрождения, особенно богатейшая испанская и английская драматургия конца XVI – начала XVII в.

Для России самозванческая интрига Лжедмитрия I открывает другой ряд, равного которому нет в истории

---

<sup>1</sup> Соловьев С.М. Соч. М., 1989. Кн. IV. С. 679.

<sup>2</sup> См.: Алексеев М.П. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 362–401.

<sup>3</sup> См.: Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart, 1962. S. 122–126.

<sup>4</sup> См.: Багно В.Е. «Коэффициент узнавания» мировых литературных образов // ТОДРЛ. СПб., 1996. Т. L. С. 234–241.

других народов. В самозванчестве, столь близком сердцу русского человека, реализовалась русская мечта. Самозванческие всполохи были прямым проявлением исконного русского легковерия и максимализма. Ни одна страна в мире не знала столь массового, подчас напоминавшего эпидемию самозванчества, ставшего хронической болезнью государства, но, что еще важнее, – заметным явлением русской жизни и наряду с предрасположенностью к утопиям, – важнейшей составляющей русского национального характера. В.Г. Короленко справедливо писал, что Россия вообще страна самозванцев, что самозванство завещано нам русской историей и ни в какой иной стране «чужое имя» не потрясало в такой степени все проявления национальной жизни<sup>1</sup>. Однако ясно, что «чужое имя» не потрясало бы с такой силой все устои национальной жизни, если бы не было встречного течения. Интрига Григория Отрепьева нашла подготовленную почву. «Каковы бы ни были обстоятельства возникновения самозванческого замысла Лжедмитрия I, – подчеркивает К.В. Чистов, – и кем бы он ни был в конечном счете – “природным” царевичем, Григорием Отрепьевым или каким-нибудь третьим лицом, совершенно ясно, что его поразительный успех объясняется тем, что его поддержало широкое движение, охватившее самые различные слои тогдашнего общества, и прежде всего крестьянские и казачьи массы»<sup>2</sup>.

Народные мечты о мужицком царе реализовались наконец в надеждах на Дмитрия-царевича, чудом спасшегося от подосланных Борисом убийц, хлебнувшего фунт лиха, прошедшего огонь, воду и медные трубы, на собственной шкуре знающего, что значит трудиться и страдать, и в то же время являющегося законным наследником престола. Только такой царь – настоящий,

---

<sup>1</sup> См.: *Короленко В.Г.* Современная самозванщина // Короленко В.Г. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 3. С. 315–316.

<sup>2</sup> *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 40.

но прошедший народное воспитание, – и может быть истинным спасителем, избавителем и заступником. Он и царь, – что предполагало беспрекословное подчинение, и как бы один из нас, – что будоражило умы и вселяло надежды, аналогичные тем, которые порождает сказка о Золушке. Не надеясь на собственные силы, чернь рассчитывала на доброго царя, царя-избавителя. Приближающегося самозванца народ приветствовал ликующими возгласами: «Встает наше красное солнышко, ворочается к нам Дмитрий Иванович!». «Если бы слухи о царевиче распространял тот или иной боярский круг, – справедливо пишет Р.Г. Скрынников, – покончить с ними для Годунова было бы нетрудно. Трагизм положения заключался в том, что молва о спасении младшего сына Грозного проникла в народную толпу, и потому никакие гонения не могли искоренить ее. Народные толки и ожидания создали почву для появления самозванца. В свою очередь деятельность самозванца оказала огромное воздействие на развитие народных утопий»<sup>1</sup>. Лопе де Вега, обладая весьма скудной информацией, почерпнутой из вторых рук, сумел свести в один круг «Большую Смуту», начавшуюся в Московии, – прямое следствие упований черни на мужицкого царя, по Лопе, – царя-оборванца, который, только побывав монахом, жнецом и потрудившись на кухне, сможет стать идеальным монархом, и вспыхнувшие в царевиче надежды на возвращение захваченного узурпатором Борисом трона.

Любопытнейшим образом сходились, хотя и по совершенно разным причинам, народные упования на мужицкого царя, питавшие самозванческую интригу и расчистившие Лжедмитрию I дорогу в Кремль, и вера иезуитов, а благодаря им и всей Западной Европы, в законность притязаний на российский трон царя-освободителя, в их понимании – скорее царя-миссионера. В связи с этим вспоминаются

---

<sup>1</sup> Скрынников Р.Г. Самозванцы в России в начале XVII века. Новосибирск, 1990. С. 19.

забавные старые русские адаптированные издания «Дон Кихота». Сведенные к нескольким страничкам и ориентированные «на детей и народ», они, по замыслу издателей, представляли одинаковый интерес для двух, казалось бы, различных аудиторий потенциальных читателей.

Отрепьев производил крайне благоприятное впечатление на иностранцев. По-видимому, достаточно типичным было описание его Жаком Маржеретом: «В заключение, покойному императору Дмитрию Ивановичу, сыну императора Ивана Васильевича, прозванного Грозным, было около двадцати пяти лет; бороды совсем не имел, был среднего роста, с сильными и жилистыми членами, смугл лицом; у него была бородавка около носа, под правым глазом: был ловок, большого ума, был милосерд, был вспыльчив, но отходчив, щедр; наконец, был государем, любившим честь и имевшим к ней уважение. Он был честолобив, намеревался стать известным потомству»<sup>1</sup>. Польские магнаты, иностранные наемники, иезуиты, бывшие при Лжедмитрии во время его похода, иноземцы, по тем или иным причинам побывавшие в Москве и видевшие самозванца, – все они были очень склонны видеть в «царевиче» просвещенного государя, царя-реформатора или царя-миссионера, способного привить западно-европейскую «розу» к московскому «дичку». Вполне естественно, что при этом желаемое выдавалось за действительное: слишком велико было ожидание, слишком велика была готовность быть обманутыми.

Действуя по принципу «узурпируй узурпированное», беглый монах выдавал себя за истинного царевича, при этом даже не особенно утруждаясь, не слишком изощряясь в обмане, поскольку находил полное понимание и готовность пойти навстречу как в широких народных массах, так и среди весьма искушенных и многоопытных членов Ордена Иисуса.

---

<sup>1</sup> *Маржерет Ж.* Состояние Российской империи и Великого княжества Московии // *Россия XV–XVII вв. глазами иностранцев.* Л., 1986. С. 275.

Именно обещания Юрия Мнишека относительно перехода «царевича» в католичество подогрели интерес Сигизмунда III, равно как и папского нунция Рангони, который встречался с самозванцем в марте 1704 г. и имел с ним продолжительную беседу. Более того, по условиям брачного контракта Отрепьев обязан был привести всю православную Россию в католичество в течение года. В случае не только отказа от выполнения обещания, но даже несоблюдения срока Марина Мнишек получала право развестись, сохранив в качестве удельных княжеств все земельные пожалования, а именно Новгородскую и Псковскую земли. С другой стороны, по условиям тайного соглашения – кондиций – с Сигизмундом III Отрепьев обязан был уступить Речи Посполитой Чернигово-Северскую землю, а также оказать военную помощь для овладения шведской короной. Одним из пунктов кондиций был брак с подданной польского короля.

Вполне естественно, что взятых на себя обязательств Отрепьев не выполнил. С одной стороны, он вряд ли действительно к этому был склонен. С другой, – он не мог этого сделать из-за мощного противодействия в Москве даже малейшим нововведениям. И, наконец, строго говоря, он и не был обязан, так как московский престол он получил («вернул», по более привычной для него терминологии) не благодаря полякам (большая часть польских наемников покинула его вместе с Мнишеком еще до решающего сражения), а благодаря казакам и – главное – мятежу служилых людей под Кромами, восстанию столичного гарнизона и населения Москвы. Перейдя в католичество, пообещав привести в латинство Святую Русь, «мужицкий царь», царь-избавитель, любимый чернью и черни же обзванный престолом, никак не мог открыто отвернуться от веры отцов и был вынужден вести сложную двойную игру в сущности слуги двух господ. Игру вдвойне опасную и опасную смертельно, ибо его двойничество скоро перестало быть тайной как для его противников, так и для его

приверженцев, особенно в ближайшем окружении, среди бояр, внимательнейшим образом за ним следивших, неоднократно перебежавших из одного стана в другой и в конце концов с ним покончивших.

Совершенно закономерно, что Европа была возбуждена вполне реальной и, по существу, первой, перспективой вовлечь в общий хор не просто немалое число еретиков-москвитов, а всю Россию. Государство необъятное, с неограниченными возможностями, умелое манипулирование которым сулило огромные военные, политические и экономические выгоды<sup>1</sup>.

Как и во всей Западной Европе, в современной Лопе де Вега Испании самозванческая интрига Лжедмитрия I, которого там считали законным наследником престола, была очень хорошо известна. Весьма характерную оговорку находим, например, в книге П. Куберо, побывавшего в Москве в 1674 году: «Князь Деметрио, история которого слишком хорошо всем известна, чтобы я на ней останавливался...»<sup>2</sup>. Среди многочисленных сочинений, посвященных Смутному времени и Лжедмитрию I, написанных как очевидцами событий, так и по материалам из вторых рук, внимание исследователей пьесы Лопе давно привлекла брошюра Бареццо Барецци «Повествование о замечательном, почти чудесном завоевании отцовской империи, совершенное яснейшим юношею Димитрием, Великим князем Московским, в настоящем 1605 году»<sup>3</sup>. Ее истинным автором, по всей вероятности, был иезуит Ан-

---

<sup>1</sup> Подробнее о католической политике конца XVI – начала XVII в. см.: *Лурье Я.С.* Католическая реакция и подготовка интервенции против Русского государства // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Л., 1957. Вып. I.

<sup>2</sup> *Cubero Sebastián P.* Peregrinación del Mundo. Madrid, 1943. P. 174.

<sup>3</sup> *Relatione della segnalata, e come miracolosa conquista del paterno Imperii, conseguita dal Serenissimo Giovane Demetrio, Gran Duca di Moscovia, in questo Anno 1605...* Raccolta da sincerissimi avvisi, per Barezzo Barezzi. Venetia, 1605.

тонио Поссевино, бывший папский посол в Московии<sup>1</sup>. Известно, что он активно переписывался с польскими иезуитами, в том числе с Савицким, первым духовником Лжедмитрия. Известно также, что в это время Поссевино печатался в Венеции в типографии Барецци.

Из книги Барецци–Поссевино Лопе де Вега почерпнул немало фактов, живых деталей, подробностей местного колорита. Отмечалось также, что основным источником для Лопе послужил вне всякого сомнения не итальянский оригинал книги Барецци–Поссевино, а ее испанский перевод, осуществленный испанским иезуитом Хуаном Москерой<sup>2</sup>. Так, следуя за версией Москеры, Лопе представил Деметрио внуком Ивана Грозного. Любопытно, что еще Борис Годунов, пытаясь опорочить самозванца в глазах Рудольфа II, писал ему, что даже в том случае, если бы речь шла о чуде спасшемся сыне Грозного, он все равно не мог бы претендовать на московский престол, будучи сыном царя от седьмой, к тому же третьей невенчаной, жены. По-видимому, и Москере показалось, что у внука старшего сына Грозного оказывается больше прав на московский трон. Москере Лопе обязан также душещипательным мотивом о сверхъестественной, переходящей все границы преданности немца-воспитателя, пожертвовавшего сыном ради спасения своего воспитанника. У Барецци–Поссевино, да и во всех других возможных источниках речь идет о том, что воспитатель подменил царевича «мальчиком тех же лет». Кстати говоря, испанский драматург воспользовался и другим известным сочинением Поссевино –

---

<sup>1</sup> Об авторе этой брошюры см.: *Пирлинг П.* Бареццо Барецци или Поссевино // Пирлинг П. Из Смутного времени. СПб., 1902. С. 205–220.

<sup>2</sup> *Relación de la señalada y como milagrosa conquista del paterno Imperio, conquistada del Serenissimo Principe Juan Demetrio, Gran Duque de Moscovia, en el anno de 1605... Traducido de lengua italiana en nuestro vulgar castellano, por Juan Mosquera... / Valladolid, 1606.* Редчайший экземпляр этого издания хранится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге.



«Московия». Он заимствовал оттуда материал для первых сцен пьесы, прежде всего сцены убийства Грозным сына и описания выразительных деталей характера самодержца, вспыльчивого, не терпящего возражений, безудержного как в слепой ярости, так и в скорби<sup>1</sup>.

Лопе Феликс де Вега и Карпио (1562–1635) был истинно народным поэтом, наивысшим воплощением своего народа, его особенностей и его талантов. «Феникс гениев», «чудо (или «чудище») природы», как окрестил его Сервантес, весьма болезненно реагирующий на всенародную славу своего младшего собрата по перу и вместе с тем сознававший истинные масштабы его дарования. Между верхней границей – чудом и нижней – чудищем вместились чрезвычайно много – тысячи пьес, поэм, романов, стихов, множество любовных историй и множество детей как от жен, так и от любовниц (только Микаэла Лухан родила ему пятерых), тюремное заключение, несколько судебных процессов, участие в экспедиции Непобедимой Армады, приобщение к Инквизиции (достаточно, впрочем, формальное), а на склоне лет – священнический сан (впрочем, ни возраст, ни сан не помешали новым увлечениям) и многое, многое другое. По легкости и стремительности, с какой Лопе создавал свои пьесы, ему не было равных во всей мировой литературе. Только пьес им было написано около 2000, т.е. не менее десяти миллионов стихотворных строк.

Несмотря на то, что Лопе творил литературу прежде всего из собственной жизни и жизни своего народа, подчас он обращался к инонациональной истории, к полупоэтичным событиям былых эпох или, как в случае со Смутным временем, – к одному из самых насущных вопросов современности, относящемуся, однако, к весьма отдаленному и экзотическому для Испании ареалу.

---

<sup>1</sup> См.: Поссевино А. Московия // Поссевино А. Исторические сочинения о России XVI в. М., 1983. С. 50–51.

Драма «Великий князь Московский, или Преследуемый император» считается одной из лучших пьес Лопе о событиях инонациональной истории. Однако, как правило, этой констатацией дело и ограничивается<sup>1</sup>. При этом несколько специальных работ посвящены проблемам источников пьесы<sup>2</sup>. И лишь в работах Н.И. Балашова, прежде всего в монографии «Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах», дается всесторонний – историко-культурный, сравнительно-литературный и текстологический – анализ «Великого князя Московского». Из частных наблюдений внимания заслуживает отмеченное еще М. Менендесом-и-Пелайо введение драматургом самого себя в текст пьесы под видом поселенца Белардо.

Пьеса «Великий князь Московский, или Преследуемый император» была впервые напечатана в седьмом томе «Комедий» Лопе в Мадриде и Барселоне в 1617 г. Однако написана она была, по всей вероятности, задолго до этого, скорее всего, летом 1606 г., незадолго до того, как известие о гибели «царевича» докатилось до Испании. Драма Лопе – не просто пьеса со счастливым концом, но произведение, пронизанное оптимистическим пафосом, ничем не омраченной уверенностью в конечном торжестве справедливости, панегирик идеальному монарху, отвоевавшему отнятый у него престол. Трудно себе представить, что Лопе де Вега, зная о трагическом финале истории, о том, что его герой был буквально растерзан в результате

---

<sup>1</sup> См. напр.: *Menéndez y Pelayo M. Observaciones preliminares // Lope de Vega. Obras. Madrid, 1896 T.VI, P. CXXXIII–CXXXIX; Historia y crítica de la literatura española. T. / 3. Siglos de Oro: Barroco. Barcelona, 1983. P. 303.*

<sup>2</sup> См. напр.: *Poehl G. V. La fuente de «El Gran Duque de Moscovia» de Lope de Vega // Revista de Filología española. Madrid, 1932. T. XIX. P. 47; Praag J. A. van. Más noticias sobre la fuente de «El Gran Duque de Moscovia» de Lope de Vega // Bulletin Hispanique. Paris. 1937. K 4. P. 356; Vernet J. Las fuentes de «El Gran Duque de Moscovia» de Lope de Vega // Cuadernos de Literatura. Madrid, 1949. T. V. P. 17–36.*

боярского заговора в ночь с 16 на 17 мая 1606 г. (по старому стилю), завершил бы столь светлой оптимистической нотой свою пьесу о «мужицком» царе. Другое дело – публикация пьесы в 1617 г. Как с историософской, так и с этической, да и с эстетической точек зрения, миф о счастливом воцарении чудом спасшегося царевича имеет к неким реальным историческим событиям прошлого весьма косвенное отношение. Факты истории не властны опровергнуть эстетические достоинства художественного произведения и заложенную в него вневременную притчевую проблематику. С другой стороны, Н.И. Балашов доказал, что первоначальное заглавие «Знаменитая комедия о новых деяниях Великого князя Московского» было бы невозможно с логической точки зрения, если бы драматург знал о смерти Лжедмитрия в момент написания пьесы<sup>1</sup>.

Идея воспитания идеального правителя подсказала Лопе де Веге мысль начать с истоков – с детства царевича, а заодно позволила выявить его родословную. Действие «Великого князя Московского» охватывает промежуток времени от убийства Базилио (т.е. Иваном Васильевичем) сына Хуана до решающей победы Деметрио, старшего сына Теодоро (т.е. Федора Иоанновича), и «внука» Ивана Грозного, над узурпатором Борисом, итого – почти 24 года, от 14 ноября 1581 г. до апреля–мая 1605 г. Вместо того, чтобы возмущаться отклонениями Лопе от исторической правды (в современных учебниках истории отклонения бывают куда более значительными), надо удивляться тому, насколько приближался он к этой реальности, несмотря на то, что тенденциозные источники да и законы драматического искусства могли привести к куда большим отклонениям и искажениям.

«Мир театра Лопе, – отмечает В.Ю. Силюнас, – не зеркало, а магический кристалл, все, что отражается

---

<sup>1</sup> См.: Балашов И.И. Испанская классическая драма в сравнительно-литературном и текстологическом аспектах. М., 1975. С. 122–123.

в нем, оказывается преображенным. Но преображенная реальность, по мысли художника, и есть истинная реальность. Истина не постигается, а творится; театр – это не видимость и не обман, а обретение сущности, сплав желанного и действительного, мечты и яви, веры и способности воплотить ее <...> Шли и пользовались огромной популярностью произведения, с удивительной, одному Лопе присущей естественностью раскрывающие действительную мощь идеала»<sup>1</sup>. Согласно Лопе, облагороженная идеалом реальность и есть истинная реальность, поэтому – Дмитрий, а не Лжедмитрий, царевич, а не «царевич», Великий князь, а не самозванец, и не только потому, что сочинения иезуитов, которыми пользовался поэт, предлагали ему именно эту версию происходивших в далекой России событий.

Художественная логика требовала некоторых «романтических» ходов и мотивов, даже если они очевидным образом вступали в противоречие с историческими фактами. Прежде всего речь шла о неоспоримости царственного происхождения Деметрио. На самом деле даже Польский Сейм, открытый 10 января 1605 г., отверг предлагаемую Сигизмундом III авантюру, высказался за мир с Россией и поставил под сомнение царственное происхождение Отрепьева. Притязания самозванца осудили гетман Ян Замойский и литовский канцлер Лев Сапега<sup>2</sup>. С другой стороны, помимо тех, кто очень хотел верить в «легенду», ее творцов и горячих сторонников (это прежде всего народные массы и иезуиты), даже такой осведомленный в русских делах человек, как Жак Маржерет, проживший в Москве много лет, переживший многих правителей и имевший информацию из первых рук, капитан дворцовой гвардии Лжедмитрия, был убежден в его царственном происхождении, а также в том, что Борис

<sup>1</sup> Силунас В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995. С. 242.

<sup>2</sup> См.: Скрынников Р.Г. Самозванцы в России в начале XVII века. Григорий Отрепьев. М., 1990. С. 75.

пытался его погубить, но царевич был подменен; «...раз ни при его жизни, ни после смерти не удалось доказать, что он – некто другой; далее, по подозрению, которое питал к нему Борис, и по тирании, к которой он поэтому прибег; далее, по разногласиям во мнениях о нем; далее, по его поступкам, его уверенности и другим бывшим у него качествам государя и также потому, что он был уверен и чужд подозрений; особенно принимая во внимание то, что сказано выше о сказанном Дмитрие, я заключаю, что он был истинный Дмитрий Иванович, сын императора Ивана Васильевича, прозванного Грозным!»<sup>1</sup>.

«Романтически» преувеличена и облагорожена у Лопе роль Речи Посполитой, польского короля и польского войска. На самом деле не поддержанный Сеймом Сигизмунд III вел себя весьма уклончиво и лишь позволил Лжедмитрию созывать под свои знамена наемников, а не предоставил в его распоряжение армию, как читаем у Лопе. Согласно Лопе покинули царевича накануне решающего сражения «ловкие казаки», а поляки обеспечили ему победу, в то время как на самом деле все было с точностью до наоборот. По всей вероятности, не было и романтической любви ни со стороны Лжедмитрия, ни со стороны Марины (у Лопе – Маргариты). Корысть двигала Мариной, расчет – Отрепьевым, в конечном счете – «сделка», которая в мифе о Дмитрии (или о Лжедмитрии, что в данном случае несущественно) заиграла совсем иными красками. Недоумение чересчур придиричвого читателя или зрителя может вызывать и многое другое, например, перенасыщенность монологов «москвитов» ссылками на героев античной мифологии или реалии истории древнего мира. На самом же деле куда большее удивление должно вызывать другое обстоятельство: подчеркнутое равнодушие поэта к проблеме обращения русских в ка-

---

<sup>1</sup> *Маржерет Ж.* Состояние Российской империи и Великого княжества Московии // *Россия XV–XVII вв. глазами иностранцев.* Л., 1986. С. 286.

толичество. Лопе дал в слуги Деметрио испанца Руфино, при этом он полностью умалчивает об участии – реальном – в походе на Москву вместе с «царевичем» иезуитов, его ближайших советчиков и собеседников, донесения, рапорты и письма которых и легли в основу многочисленных западноевропейских сочинений о Лжедмитрии I и Смуте.

Для испанцев, современников Лопе де Веги, тематика, связанная со сложными взаимоотношениями Москвитии и Польши в XVI–XVII вв., была просто «славянской» в случае с католической (т.е. более «братской», чем, например, лютеранская Германия) Польшей и «иноконфессиональной» в случае с православной, отравленной схизмой Россией. Мотив миссионерских задач в связи с восточнославянскими землями, ключевой в сочинениях иезуита Поссевино, его переводчика Москеры и других авторов, у Лопе не просто приглушен, он вообще снят. Лопе де Вега мягко обходит вопрос о вероисповедании Деметрио, о его тайном католичество, нет речи и о его обещании привести русских в лоно римско-католической церкви, нет филиппик против заблудших москвитов, еретиков и схизматиков. Гертруда Пель объясняет удивительное равнодушие Лопе к вопросам духовного завоевания России, столь волновавшим весь католический мир, требованиями сценического искусства<sup>1</sup>. Очевидно, что это объяснение по меньшей мере малоубедительно, если принять во внимание истовую религиозность контрреформационной Испании, миссионерский порыв всей нации, искреннюю и вполне каноническую религиозность самого Лопе. Главная причина, по-видимому, в другом. Воспитание идеального монарха – одна из главных тем эпохи Возрождения, неизменно волновавшая ее идеологов и художников – перерастает у Лопе де Веги в уникальный для европейской культуры, универсальный, космополитический, экуменический

---

<sup>1</sup> См.: *Poehl G. V.* La fuente de «El Gran Duque de Moscovia» de Lope de Vega // *Revista de Filología española*. Madrid, 1932. T. XIX. P. 52.

эксперимент. Важнейший для эпохи Смуты конфессиональный вопрос оказывается у испанского драматурга не просто приглушен, а, в сущности, снят. Вернуть отнятый у него узурпатором трон русскому царевичу Деметрию помогают верный дядька испанец-католик Руфино, воспитатель немец-протестант Ламберто, польский король Сигизмунд, русский православный Родульфо, переметнувшийся к природному своему государю после нескольких попыток его убить. Но об их конфессиональной принадлежности мы можем лишь догадываться. С другой стороны, непременными элементами воспитания царя-избавителя оказываются пребывание Деметрия в русском православном монастыре не то в Литве, не то на Украине, где он работал жнецом, и, наконец, исполнение им обязанностей «кухонного мужика» у польского магната.

Пьесы, подобные «Великому князю Московскому», приучают народы к толерантности. В это самое время в Европе начинается формирование национальных стереотипов, мифологии национального характера. При этом предпринимаются первые попытки отличить «русский» голос в общеевропейском хоре, дать хлесткое и запоминающееся определение национальному характеру, придать русскому лицу узнаваемость на фоне более или менее устойчивых дефиниций типичного немца, француза, итальянца или англичанина.

Одна из самых укорененных до сих пор в сознании народов идея – «мы» и «другие» – в «Великом князе Московском» оказывается полностью снятой. «Другие» – такие же, как и «мы». В пьесе Лопе русские – такие же, как и испанцы. Такие же благородные (Деметрио), такие же коварные и жестокие (Борис). Такие же, и смелые, и робкие, и мстительные, и верные, а не люди с песьими головами.

Экзотическая страна – благодатное поле для историко-софских и философско-эстетических фантазий. Вспомним обратную сторону процесса, более близкую нам по времени: испанскую тему в творчестве европейских,

в том числе русских, писателей первой половины XIX столетия<sup>1</sup>. Это такие шедевры русской культуры, как «Каменный гость» Пушкина, «Испанцы» Лермонтова, «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Письма об Испании» В.П. Боткина. По принципу «там хорошо (или – там плохо), где нас нет» можно было наделять почти антиподов теми страстями, которые перевелись на родине. Ту же, в сущности, функцию, выполняла славянская, в том числе и русская, тема в испанской литературе Золотого века.

Столкновений с Востоком, с Исламом, с индейцами Нового мира, головокружительных историй из мира рыцарско-куртуазных взаимоотношений хватало в собственной истории, и писатели Испании XVII столетия черпали их из собственных хроник, эпоса и романсов, а «спор славян между собою» был малоизвестен и потому загадочен и интересен. Московская тема была притягательна в той мере, в какой притягательно все масштабное, полуварварское и вместе с тем имеющее отношение к христианской цивилизации. С другой стороны, с точки зрения современника Лопе, от разворачивавшихся в России событий зависели если не судьбы европейской цивилизации, как в столкновениях с Османской империей, то по крайней мере ее специфика и ее границы.

Если русские романтики искали у испанцев роковые страсти, бушевавшие человека, создавая в своем воображении образ Испании, то испанцы XVII в. искали на другом конце «великой европейской диагонали» (Х. Ортега-и-Гассет) исторические страсти в отношениях между народами. Любопытно при этом, что полуварварская Московия нередко оказывалась благоприятной почвой, экспериментальной площадкой для построения утопий. Кроме «Великого князя Московского» особенно характерен «русский» эпизод в книге «Час воздаяния, или Разумная

---

<sup>1</sup> О культурных связях России и Испании как о взаимном ознакомлении двух народов см.: Алексеев М.П. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XVII вв. // Алексеев М.П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 5–213.



фортуна» Франсиско де Кеведо, крупнейшего писателя эпохи барокко. Великий князь Московский у Кеведо не только призывает к ответу своих зарвавшихся министров и приближенных, заставляя их оплатить «все нужды народные» и вызывая этим ликование простолюдинов, но делает это, прислушиваясь к гласу народа<sup>1</sup>.

Н.И. Балашов справедливо писал об особой прозорливости Лопе, его историческом чутье (подобное которому в русской культуре явил Пушкин): «К тому, что поэт мог вычитать у Поссевино-Москеры, Лопе даже прибавляет новый убедительный аргумент. Родульфо говорит, что пример обманщика разбудил надежды во многих: „Уж появились тысяча Димитриев!“. Откуда у Лопе догадка о фактах, компрометировавших этого деятеля, именовавшего себя Димитрием II (первым был Димитрий Донской, сын Иоанна II), но вошедшего в историю под именем Лжедмитрия? Учил ли поэт уроки португальской смуты XVI в., успел ли повидать какого-либо русского, только что прибывшего с родины, гениальным ли чутьем реконструировал неизвестные ему элементы русской действительности, как Пушкин в “Каменном госте” – действительности испанской? Во всяком случае слово о *mil Demetrios* было произнесено, и можно лишь дивиться прозорливости Лопе»<sup>2</sup>. Действительно, «слово» было произнесено, и мы теперь обязаны считаться с тем, что появление самозванчества как важнейшего феномена русской истории и русской культуры предвосхитил гениальный испанец, к тому же считавший самого известного из самозванцев, своего современника, настоящим царевичем.

С другой стороны, интуиция великого художника позволила испанскому драматургу показать, что именно известие о «Большой Смуте», начавшейся в Московии,

---

<sup>1</sup> См.: Кеведо Ф. де. Избранное. Л., 1971. С. 377–379. См.: также: Кржевский Б.А. Франсиско Кеведо о Московской Руси XVII века // Кржевский Б.А. Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960. С. 297–300.

<sup>2</sup> Балашов Н.И. Испанская классическая драма. С. 144.

оказалось для Деметрио тем стимулом, который заставил его начать борьбу за возвращение российского трона. Более того, как доказал Н.И. Балашов, начиная с «Великого князя Московского» народные восстания являются не-пременным компонентом драм, основанных на событиях русско-польского противостояния. «Россия, – пишет ученый, – вслед Лопе, воспринимается как всемирное зеркало бунтовщиков, как образцовая страна крестьянской вольницы и мятежей»<sup>1</sup>.

Замечательное мастерство Лопе-драматурга, поэта и психолога в полной мере проявилось и в пьесе «Великий князь Московский». Между тем оттенки, детали и живые черты никак не отражались на узнаваемости типажа, его общем абрисе: вспыльчивый, верный, остроумный испанец Руфино; прямодушный, благородный, прямолинейный немец Ламберто; насмешливая, любопытная, тщеславная полячка Маргарита. При этом психологическая убедительность сказалась не только в обрисовке таких, скажем, «вольных» персонажей, как Родульфо, Руфино или Теодоро, но и таких устойчивых типажей, как справедливый правитель Деметрио или узурпатор трона Борис, образы которых не допускали особых отклонений от некоего стереотипа.

Поражает, например, глубокая мотивированность происходящего в Деметрио перелома, предшествующего его решению броситься в омут политической борьбы. Этот благородный и чувствительный юноша, потрясенный смертью горячо любимого им наставника, решает похоронить честолюбивые планы и надежды на отвоевание трона и уходит в монастырь. Лопе показывает, что честолюбие в одночасье вспыхивает в страстном юноше, как только он узнает о начавшемся в России бунте и о том, что народ, уставший от притеснений узурпатора Бориса, проклиная его, верит в своего царевича и ждет его появления как своего избавителя. Однако не стоит за-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 195.

бывать, что дошедшие до Деметрио слухи по времени совпали с его встречей с Маргаритой и стократ усилили пыл молодого человека, его стремление любой ценой вернуть захваченный Борисом Годуновым российский престол и привести Маргариту в Москву царицей.

Благодаря тому, что читатель или зритель последовательно знакомится с дедом – Базилио, отцом – Теодоро, а затем и с самим Деметрио, возникает любопытная и зримая цепочка наследственности, усиливающая и без того многоплановую, полифоническую картину необходимых звеньев и граней воспитания справедливого монарха. От вспыльчивого, прямолинейного и эмоционального деда, мягкого, умного и доброго отца – Деметрио, благородный, решительный и добрый, взял только лучшее, не унаследовав недостатки жестокого деда и блаженного отца. Ему, с точки зрения Лопе, и суждено было стать идеальным и при этом законным правителем, однако, поскольку одной наследственности недостаточно, претенденту предстояло пройти школу жизни, «побыв монахом и жнецом и потрудившись на поварне».

Несомненная удача Лопе – образ Теодоро, т.е. царя Федора Иоанновича, тем более что ни в одном из источников ничего подобного, близкого образу старшего сына Ивана Грозного по своеобразию, глубине и притягательности не было и не могло быть. В какой-то мере образ Теодоро перекликается с непременным персонажем поздних пьес Лопе, так называемым *gracioso*, как правило, слугой, сочетающим в себе черты дурака, простака и шутника, всеобщим любимцем, каждый раз возрождавшимся в новом контексте в новом обличье. Однако для нас существеннее другое – юродивость Теодоро и те черты его облика, которые загадочным образом всплывут спустя столетия в «Царе Федоре Иоанновиче» А.К. Толстого. Как отметил М.П. Алексеев, Лопе «дает исключительный по своей психологической тонкости сценический образ этого лица, всецело предвосхищающий то толкование, которое почти

250 лет спустя дал ему во второй части своей трилогии А.К. Толстой: человека, наделенного от природы самыми высокими душевными качествами при недостаточной остроте ума и при совершенном отсутствии воли, – фигуру трагическую и в то же время несколько смешную»<sup>1</sup>.

Теодоро отдаленно напоминает и другого героя русской литературы – князя Мышкина. В то же время, если уж речь идет об образе России и русских, то и такие персонажи, как Басилио или Борис, предвосхищают во многом тех героев, которые, с легкой руки Достоевского, стали восприниматься Западом как «типичные» русские с их загадочной русской душой, в любую минуту из болезненной изломанности готовой обернуться русской угрозой.

Самым фантастическим в пьесе Лопе представляется введение на правах одного из центральных персонажей драмы верного дядьки Деметрио испанца Руфино, которого Деметрио за верную службу намерен назначить Краковским графом или маркизом Какурисским (подобно тому, как Дон Кихот обещал Санчо Пансе сделать его губернатором первого из завоеванных им островов). Отметим попутно, что комизм предложения заключался в том, что, с одной стороны, «назначать графом» в столицу Польши вряд ли входило в компетенцию русского царевича. С другой же стороны, если иметь в виду, что, по некоторым предположениям, под «Cacuriso» имелось в виду Запорожье, не мог не вызвать улыбку, в том числе и у образованных испанцев, тот факт, что Деметрио хотел назначить своего подданного «маркизом Запорожской Сечи». Разумеется, Руфино – персонаж всецело вымышленный, однако, как ни парадоксально, по крайней мере один испанец («гишпанския земли чернец») с весьма любопытной судьбой в эти годы в России находился. Более того, судьба этого католического миссионера, ока-

---

<sup>1</sup> Алексеев М.П. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 369.

завшегося в Московии в составе посольства, направленного шахом Аббасом II в Рим и Мадрид и угодившего, по доносу враждовавшего с ним англичанина, в Соловецкий монастырь, пересеклась с судьбой если не самого Лжедмитрия I, то по крайней мере – Марины Мнишек, так как Отрепьевым он был вызван в Москву, вновь при Василии Шуйском попал в монастырь, а шесть лет спустя оказался при Марине Мнишек и был при ней до самой своей, по всей видимости, мученической смерти<sup>1</sup>.

Под Родульфо (или, скорее, Родольфо, как явствует из одной строки, в которой имя героя рифмуется со словом «golfo»), одним из центральных персонажей пьесы, имеется в виду ближайший сподвижник Лжедмитрия П.Ф. Басманов. Если предположить, что Лопе де Вега было известно отчество Басманова – «Федорович» (отчество на Западе нередко воспринималось, да и воспринимается как имя либо как фамилия, поэтому, кстати, Ивана Грозного у Лопе зовут «Basilio»), то имя героя может быть истолковано как почти полная его анаграмма; «Feodoro» – «Rodolfo», на которую драматург был вынужден пойти, коль скоро имя Федора было уже «занято» сыном Грозного.

Испанская драматургия Золотого века наряду с современной ей английской – по всей вероятности, высшее проявление драматургического искусства в мировой литературе. В пьесе «Великий князь Московский» перед нами мастерское чередование разных по тональности, настроению, эмоциональной насыщенности сцен, эпизодов, тематических «блоков»: «драматических» (сыноубийство), «новеллистических» (попытка убийства Деметрио), «пикарескных» (смена хозяев и господ в скитаниях Деметрио и Руфино), «героических» (превратности боевых действий и победа над узурпатором), «лирических» (прощание Деметрио с Маргаритой перед походом), «психологических» (некоторые из монологов Бориса).

---

<sup>1</sup> См.: Пирлинг П. Николай Мело, «гишпанския земли» чернец // Исторические статьи и заметки. СПб., 1913. С. 69–83.

В пьесе Лопе немало удивительных по красоте строф и поэтических открытий. Замечательна, например, песня жнецов:

Как на жатву выходила,  
Я была белянка.  
Опалило меня солнце,  
Стала я смуглянка.  
Солнце жарко припекало.  
Видно, солнце не хотело,  
Чтобы я осталась белой,  
Белой кожей завлекала.  
Я, как лилия, была.  
Стала нынче я смугла<sup>1</sup>.

Благодаря мастерству переводчика славянская песня, как бы подслушанная и переозвученная Лопе де Вегой по-испански, возвращается теперь на родину.

Мода на русскую и, шире, славянскую тему в испанской культуре Золотого века привела к появлению целого цикла произведений испано-славяки (термин Н.И. Балашова), к которому, помимо «Великого князя Московского» Лопе де Веги, относятся также пьеса «Преследуемый государь – Несчастливый Хуан Базилио» Л. де Бельмонте, А. Морето и А. Мартинеса, «Русский двойник» Толедского анонима, «Московская повесть» Э. Суареса де Мендосы, глава «Великий князь Московии и подати» в книге «Час воздаяния, или Разумная Фортуна» Кеведо, отдельные эпизоды в последнем романе Сервантеса «Странствия Персилеса и Сехизмунды» и, наконец, величайшая философская драма Кальдерона «Жизнь есть сон»<sup>2</sup>. Од-

<sup>1</sup> Вега Л. де. Великий Князь Московский. С. 121.

<sup>2</sup> Роли «Великого князя Московского» в формировании замысла драмы Кальдерона посвящены специальные работы. См., напр.; Ziomec H. Polonia, Rusia y Suecia en «La vida es sueño». Lope de Vega y Calderón de la Barca // Cuadernos americanos. México, 1976. V. CCV. № 2. P. 161–179.

ной из особенностей произведений этого цикла является идиллическо-утопическая трактовка вечного спора славян между собою: братские народы, невзирая на иноконфессиональность, оказывают друг другу помощь в тех случаях, когда власть захватывают узурпаторы, бескорыстно помогая законному претенденту на престол восстановить поправленную справедливость и вернуть свой трон, в том числе в тех случаях, когда, как, например, в пьесе Кальдерона, Россия и Польша как бы меняются местами.

В заключение хотелось бы сказать, что если иметь в виду как саму драму «Великий князь Московский», так и историческую реальность, послужившую для нее основой, то, открывая замечательный ряд произведений на тему о царе-освободителе (Димитрии) или самозванце (Лжедмитрии), пьеса Лопе является в то же время перекрестком нескольких взаимообогащающих друг друга сюжетов, мотивов и литературных мифов.

Миф о царе-избавителе переплетается с широко известными по фольклору всех народов мотивами легенд о чуде спасшихся младенцах, будущих героях и правителях. Деметрио у Лопе не случайно называет Бориса новым Иродом, а значит, самого себя он воспринимает как спасителя если не всего человечества, то своего народа. Можно и на этот раз только удивляться прозорливости испанского драматурга, угадавшего не только тему сакрализации русским народом своего царя, называемого «Земным Богом», но и широко распространенные представления о его богоизбранности. Не случайно обе эти тенденции подчас совпадали: Кондратий Селиванов, в котором скопцы видели воплощение Христа, почитался одновременно и как император Петр III. Тенденция к сакрализации государя, коль скоро вся она столь отчетливо перекликается с евангельским мотивом, естественным образом стократно усиливалась в случае с легендарной биографией Лжедмитрия, младенца чудом спасшегося, преследуемого и наконец явившегося народу.

Брачный контракт, подписанный беглым монахом в Самборе 25 мая 1604 г., был одним из самых удивительных за всю историю человечества. По его условиям, целый народ, населявший необъятные земли, переходил из одной религиозной конфессии в другую. Эта ситуация, коль скоро речь шла о тайном сговоре и всего лишь о росчерке пера, куда более выразительна, чем известные предания о выборе веры целыми народами.

В то же время ситуацию можно истолковывать и иначе. Ради обладания женщиной на весы брачного контракта была положена судьба целого народа, во всяком случае, как православного государства. Тем самым миф о самозванческой аванюре оказывается версией мифа о потерянном королевстве. Роковая страсть Родриго, последнего короля готов, к дочери графа Юлиана послужила причиной неисчислимых бедствий для его народа и едва не привела к гибели христианской цивилизации, поскольку арабы, захватив Испанию, готовы были двигаться дальше. При этом не стоит забывать, что для Лопе Деметрио был законным наследником престола. И миф, переключаясь с мотивами легенды о потерянном королевстве, является мифом об отвоеванном королевстве. Для Лопе де Веги как испанца столь заинтересовавшая его история тем самым имела особое, символическое значение. История отвоевания Деметрио своего царства оказалась как бы зеркальным отражением гибели готского государства, миф об отвоеванном королевстве – зеркальным отражением мифа о потерянном королевстве. Обратившись к экзотической, на первый взгляд, теме династических споров в далекой Московии, Лопе де Вега скорее всего неосознанно свел воедино один из ключевых мифов Испании и важнейшую тему Реконкисты – отвоевания испанцами своей территории у арабов, продолжавшегося почти восемь столетий и ставшего главным событием в жизни нации.



## РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ВЛЮБЛЕННЫМ ПРАХОМ ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО



Его суровые страницы не вызывают,  
и даже не терпят, ни малейшей сентиментальной  
разрядки.

*Х.Л. Борхес*

И – развязки, добавим от себя. Вот уже несколько десятилетий испанцам, испанистам и просто любителям поэзии не дает покоя замечательное эссе Хорхе Луиса Борхеса, посвященное гениальному испанскому писателю эпохи барокко Франсиско де Кеведо (1580–1645). Дело в том, что великий аргентинец в свойственной ему парадоксальной манере заинтриговал всех, озадачил, но, в отличие от других случаев, казалось бы, предложил разгадку того ребуса, вокруг которого построил свое эссе: «Кеведо по своим возможностям не ниже кого бы то ни было, однако ему не удалось найти символ, завладевающий воображением людей»<sup>1</sup>. Далее Борхес, как бы снимая противоречие, утверждает, что, в отличие от других гениев, Гомера, Софокла, Данте, Шекспира, Сервантеса, Свифта, Мелвилла, Кафки, величие Кеведо – в слове. И это верно. Одновременная игра слов и игра ума в произведениях Кеведо, причем вне зависимости от того, идет

<sup>1</sup> Борхес Х.Л. Новые расследования. СПб., 2000. С. 358.

ли речь о сатирических летрильях или о глубокомысленных трактатах на религиозно-философские или общественно-политические темы, поразительна по богатству, силе, остроте, глубине и разнообразию. Здесь ему не было равных, возможно, во всей мировой литературе. Вместе с тем, я думаю, что на этот вопрос можно дать и еще один ответ. «Символ», или, точнее, – «свое слово», сказанное Кеведо, состояло в том, что только в его творчестве человеческая душа предстает как равновеликая, абсолютно равновеликая в любви, скорби, улыбке, гневе, иронии и отчаянии. Возможно, мировая литература не знает другого писателя, облекающего свой сарказм, свою горечь и свое восхищение в столь чеканные слова, способного придать им равновеликое трагическое, лирическое и комическое воплощение. А урок и откровение Кеведо состоят в том, что благодаря ему мы знаем, что человек необъятен и многомерен и что он одинаково прекрасен в смехе, любви и скорби.

Золотой век испанской культуры, прежде всего конец XVI – начало XVII столетия – одна из самых блистательных эпох в истории мировой литературы. В обстановке, когда первая империя мира, империя, в которой не заходило солнце, заявившая о себе как об оплоте Контрреформации, необратимо клонилась к упадку, теряла территории, растрачивала себя в этнической и религиозной подозрительности, одновременно творили и соперничали, пытались завладеть вниманием публики, Сервантес и Лопе де Вега, Кеведо и Гонгора, Алеман и Велес де Гевара, Аларкон и Тирсо де Молина. В попытках расправиться друг с другом они были безжалостны и беспощадны. Кеведо в этом смысле (особенно если речь шла о ненавистном ему Луисе де Гонгоре) не составлял исключения. Исключением, пожалуй, был лишь Сервантес.

В то же время Ренессанс, не уступавший в Испании своих позиций дольше, чем в других странах, существовал с властно заявившими о себе маньеризмом

и барокко. Что же касается отношения мыслителей и художников барокко к Ренессансу, то, помимо прочего, помимо типичного и естественного для любой культурной эпохи своеобразного *Эдипова комплекса* нового поколения, ниспровержения отцов в стремлении овладеть вниманием публики, огромное, универсальное значение на испанской почве приобрело понятие *desengaño*. Согласно З.И. Плавскину, «смысл этого понятия для них отнюдь не ограничивался прямым лексическим значением слова «разочарование», то есть ощущением неудовлетворенности, крушением веры в прежние идеалы. В устах Кеведо это слово приобрело более глубокое значение: оно равнозначно победе над ложью и обманом, трезвому, отвергающему любые иллюзии по отношению к жизни»<sup>1</sup>. Для эпохи барокко оказалось вполне естественным, что твердая, бескомпромиссная, отвергающая любые иллюзии по отношению к жизни позиция нашла выражение в сатире, гротеске, пародии, которые и оказались обратной стороной неприятия – скорее даже экзистенциального, чем социального – существующего положения вещей, всеобъемлющей картиной *Мира наизнанку*<sup>2</sup> Кеведо и начало конца имперского могущества Испании. Кеведо и Контрреформация. Кеведо и стоицизм. Кеведо и эпоха барокко. Мало ли какие еще темы действительно заслуживают нашего внимания. И все же я был бы не прав, если бы сегодня, говоря о Кеведо, мы бы говорили не о поэзии, а углубились в эти и подобные им рассуждения.

Сатирическая муза Кеведо предполагает развенчание, пародирование, снижение, вышучивание – как всеобъемлющее и универсальное отношение к миру. А зна-

---

<sup>1</sup> Плавский З.И. Франсиско де Кеведо – человек, мыслитель, художник // Кеведо Ф. де. Избранное. Л., 1980. С. 10.

<sup>2</sup> См. подробнее: *Vaillo C.* «El mundo al revés» en la poesía satírica de Quevedo // *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1982. № 380. P. 29–30.

чит – и самых непререкаемых культурных ценностей, исторических и мифологических кумиров и авторитетов. Все зависит от выбранного жанра, ракурса, точки отсчета, «освещения». Тот же персонаж или та же ситуация у Кеведо сегодня может обернуться проникновенной лирической редондильей или исполненным безысходного трагизма философским сонетом, а завтра быть сатирически обыгранной в едкой бурлескной летрилье.

В дегуманизированном мире Кеведо все деформировано и подвергнуто гротесковому преображению, или, точнее, обезображиванию. «За-нос-а моего сердца», – обращается любящий к носатой возлюбленной. Безудержная фантазия и поразительное чувство родного языка приводили к тому, что Кеведо создавал гениальные, играющие всеми оттенками комического, искрящиеся неологизмами, поразительные по своей языковой и образной непредсказуемости сатирические стихи, несмотря на то, что высмеивание тех же самых пороков (мышинные жеребчики, молодящиеся старухи, мужья-рогоносцы, охотящиеся за кошельками девицы, лекари-шарлатаны) бесконечно тиражировалось из поколения в поколение по обе стороны Пиренеев:

Блудило тот, кто у блудев в почете,  
И блудень тот, кто их лелеет нежно;  
Его готовы содержать прилежно  
И блудуэньи, и блудуэньи плоти.

К звезде блудящей подползая в поте,  
Блудяшками обмениваясь спешно,  
Живя блудобязненно и грешно,  
Я назову тебя блудней на взлете.

Да будь я хоть влюбленным блудодеем,  
Но брошу я тебя в конце блудянки;  
Блудливый кот чужой собаки злее.

*Размышления над влюбленным прахом Франсиско де Кеведо*

Пока не поздно – когти рвать с лежанки:  
Блудонные девицы дорогуши,  
Ну, а блудёнки мелочны и злющи<sup>1</sup>.

Кстати, разгадка столь отчетливого женоненавистничества Кеведо, как и во многих иных, сходных, случаях, проста, и кроется она в его максималистской надежде (отчасти мотивированной тем редким по силе чувством, с которым поэт относился к рано умершей матери, донье Марии де Сантибаньес<sup>2</sup>) видеть в женщине недосягаемый идеал. Вполне естественно, что обратной стороной этого стремления оказывались яростные, желчные, беспощадные филиппики против женщин, какими он видел их в реальности.

Знаменательно, что писатель отдает дань своему сарказму даже в такой серьезной книге, как трактат «Жизнь Марка Брута»: «Женщины одаряли Рим царями и освобождали его от них. Сильвия, дева сомнительной репутации, возносила, добродетельная жена Лукреция – их низвергала. Порок одаривал, добродетель лишала. Первым был Ромул, последним – Тарквиний. Слабому полу мир обязан и крахом и возрождением, и бедами и восторгами. От женщины никуда не денешься, обращаться с ней следует бережно, наслаждаться ею надлежит самоотреченно, но приближаться к ней надо с опаской. Ты с ней по-хорошему – не жди благодарности, ты с ней по-плохому – жди беды. Припадать к их прелестям можно, но любую секунду жди подвоха».

Как часто это бывает с великими писателями, слава сыграла с ним злую шутку. Публика, отдавая должное его таланту, приспособливала этот талант к своим вкусам и к своему пониманию, безжалостно отсекая все то, что не вписывалось в огрубленную, лубочную картинку, в навязываемую писателю роль характерного актера, призванного впредь

---

<sup>1</sup> Кеведо Ф. де. Стихотворения. Пер. Вс. Багно. СПб., 2001. С. 157.

<sup>2</sup> См.: Riandière la Roche J. Images contrastées de la femme chez Quevedo // Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles. Paris, 1994. P. 165–182.

играть лишь те роли, которые пришлось ей по вкусу. Роли остролова, вольнодумца, святотатца, идущего по лезвию бритвы, *enfant terrible*. Быстро пресытившись этой ролью, оказавшейся к тому же небезопасной, Кеведо стал ею тяготиться, однако публика, в подобных случаях всегда жестокая и бескомпромиссная, снова и снова загоняла писателя в раз и навсегда отведенное ему русло. То, что речь при этом шла о гениальных сатирических стихах, или о таких шедеврах, как «Сновидения», или об «Истории жизни пройдохи по имени дон Паблос», одном из лучших плутовских романов мировой литературы, дела не меняло, а лишь усугубляло ситуацию. При этом, конечно же, Кеведо не могло не льстить, что, судя по количеству изданий (до 1634 г. вышло 78 изданий его произведений<sup>1</sup>), он был самым популярным писателем своей эпохи.

Более того, освоив поэтический инструментарий, тематику, стилистику и образность писателя, его современники стали сочинять произведения *под Кеведо*, нередко переходившие грани приличий и навлекавшие на Кеведо, коль скоро они ему приписывались, гнев сильных мира сего. Подлинные сатирические, направленные против всех и вся, шедевры Кеведо порождали двойников, за которые он обязан был, по неписаным законам жанра, нести моральную, а нередко и политическую ответственность. Его популярность была настолько велика, что по рукам ходило несметное количество приписываемых ему сатирических, как поэтических, так и прозаических произведений, некоторые из которых до недавнего времени перепечатывались в собраниях его сочинений. Никогда не забуду восторга, который я испытал, найдя в аспирантские годы в одном из петербургских архивов список неизвестного «Сновидения» Кеведо. Оказалось, что совсем незадолго до этого в другом архиве был обнаружен другой список этого же «Сновидения», и было

---

<sup>1</sup> См.: *Ettinghausen H.* La dualidad de Quevedo // *Historia y crítica de la literatura española. Suplementos. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento.* Barcelona, 1992. P. 324.

доказано, что, несмотря на несомненные художественные достоинства текста, перу Кеведо он не принадлежит. Судьба Кеведо напоминает судьбу Пушкина, Чаадаева и Салтыкова-Щедрина вместе взятых. Острый язык, нестандартный склад ума и равнодушное сердце привели к тому, что соотечественники и современники обвиняли его в аморализме, издевательствах над святынями, презрении к родине, сочли его «мастером заблуждений, доктором бесстыдства, лицензиатом шутовства, бакалавром гнусностей, профессором пороков и протодьяволом среди людей», подвергали его остракизму, травили и сажали в тюрьму. При этом нелишнее заметить, что слава, которой он пользовался за свой острый и злой язык, по-видимому, его тревожила, однако не столько пугала, сколько удручала односторонним, а значит, ложным представлением, которое создавала о его творческом и человеческом облике. Например, в 1612 г., посылая Томасу Тамайо де Варгасу свое первое неостоицистическое произведение, Кеведо писал: «Я, ветреный и ничтожный, затрагиваю здесь серьезнейшие темы, и меня не может не беспокоить то обстоятельство, что из-за меня сами они оказываются под ударом, и что в отношении к ним может сказаться моя плохая репутация»<sup>1</sup>.

Нельзя сводить к голой и близорукой политике, несмотря на, казалось бы, точный прогноз грядущего упадка Испании, изумительный псалом XVII, сонет «Я видел стены родины моей». В сущности, этой же теме – трагизма человеческого существования – посвящена вся философская лирика Кеведо, если согласиться с тем, что поэт ставит знак равенства между собой и родиной, не отделяет себя от нее, в то время как Испания пыталась отделить его от себя.

Воспользовавшись замечательной фразой Мигеля де Унамуно: «У меня болит Испания», можно перефразировать ее, при этом выйдя, максимально обострив разговор, из задаваемого ею русла во встречное: «У меня болит Кеведо», –

---

<sup>1</sup> *Quevedo F. de. Epistolario completo. Ed. L. de. Astrana Marin. Madrid, 1946. P. 15.*

должна была бы сказать Испания. Так же, как она должна была бы сказать: «У меня болит Гойя» и «У меня болит Лорка». Так же, как и Россия могла бы сказать: «У меня болит Пушкин»; «У меня болит Блок»; «У меня болит Цветаева».

Уникален, даже на фоне испанской литературы, бережно хранящей и развивающей стоицистические традиции Сенеки, своего великого сына, уроженца Кордовы, пессимизм Кеведо, бескомпромиссный и всеобъемлющий, но при этом равноудаленный как от цинизма, так и от отчаяния:

И тут меня сравнение повело  
По грани упования и страха:  
Когда умру – я стану горсткой праха,  
Пока живу – я хрупкое стекло<sup>1</sup>.

Философская лирика Кеведо удивительна по многообразию оттенков в передаче мужественного осознания беспощадности судьбы и обреченности человека, унаследованного испанским писателем у столь любимых им Сенеки и Эпиктета, но также усвоенного из не менее ценимой им «Книги Иова»:

Вчера, сегодня, завтра – та триада,  
Что из пеленок саван мне сметала  
В тягучей повседневности распада<sup>2</sup>.

Когда читаешь философскую и любовную лирику Кеведо, не знаешь, чему поражаться больше: многообразию (языковому богатству и поэтической фантазии) в однообразии почти маниакальной приверженности теме бренности бытия и иллюзорности счастья, или однообразию (высокой преданности прекрасным мгновениям быстротечной жизни) в многообразии оттенков одних и тех же, казалось бы, горьких и безотрадных сетований и переживаний.

---

<sup>1</sup> Кеведо Ф. *de*. Стихотворения. С. 55. Пер. Д. Шнеерсона.

<sup>2</sup> Кеведо Ф. *de*. Стихотворения. С. 19. Пер. А. Гелескула.



Своеобразие философской лирики Кеведо состоит, согласно одному из лучших знатоков его творчества Хосе Мануэлю Блекуа, в «тембре его голоса, неподдельном и искреннем в своем трагизме на пределе возможного, ибо только великие поэты способны наделить неповторимой интонацией идеи, хоженные-перехоженные с античности и укорененные в христианскую аскетику»<sup>1</sup>.

Тоска, боль и горечь Кеведо – экзистенциальны, в том числе тогда, когда они выступают в обрамлении бессмертной петраркистской риторики в любовных сонетах, посвященных Лиси, Флоральбе или Аминте<sup>2</sup>, многие из которых по праву входят в сокровищницу испанской или даже мировой поэзии, как, например, сонет «Любовь неизменна за чертой смерти» – в поразительном переводе Анатолия Гелескула:

Последний мрак, прозренья знаменуя,  
Под веками сомкнется смертной мглою,  
Пробьет мой час и, встреченный хвалою,  
Отпустит душу, пленницу земную.  
Но и черту последнюю минуя,  
Здесь отпылав, туда возьму бывшее,  
И прежний жар, не тронутый золою,  
Преодолеет реку ледяную.  
И та душа, что Бог обрек неволе,  
Та кровь, что полыхала в каждой вене,  
Тот разум, что железом жег каленым,  
Утратят жизнь, но не утратят боли,  
Покинут мир, но не найдут забвенья,  
И прахом стану – прахом, но влюбленным<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Blecua J.M.* Introducción // Quevedo F. de. Poesía original completa. Barcelona, 1990. P. XIII.

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Alonso D.* El Desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo // Historia y crítica de la literatura española. V. 3. Siglos de Oro: Barroco. Barcelona, 1983. P. 599.

<sup>3</sup> *Кеведо Ф. де.* Стихотворения. С. 136.

В отличие от любви Сан Хуана де ла Крус, гениального поэта-мистика, поэта-однолюба, любовь Кеведо была многоцветна. Менее всего было в ней любви к его ветреным современницам. А более всего, наряду с любовью-страданием, любовью-стыдом, любовью-ненавистью к отчизне, в ней было неосознаваемой и неформулируемой любви к родному языку. Из всех – единственной взаимной.

В чем же непреходящая сила и власть над нами сегодня поэзии Кеведо? И опять, по-видимому, острее других увидел суть дела, пытаясь определить тайну притягательности для нашего современника стихов прихрамывавшего испанца, владевшего при этом родным языком, как никто другой, Хорхе Луис Борхес: «Они отнюдь не темны, не грешат стремлением смутить или развлечь загадками, в отличие от произведений Малларме, Йейтса и Георге. Они (чтобы хоть как-то определить их) – это словесные объекты, отдельно и самостоятельно существующие, как шпага или серебряное кольцо»<sup>1</sup>.

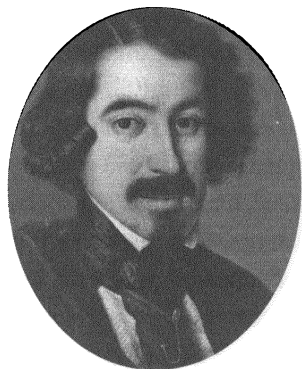
Мои испанские друзья рассказывали мне, что четверть века тому назад кто-то шутики или эксперимента ради послал на конкурс современной поэзии малоизвестное стихотворение Кеведо. Жюри присудило автору этих подписанных псевдонимом строк второе место. По-видимому, оно было истолковано как блестящее современное стихотворение, стилизованное (стилизации не решились присудить первое место) автором под поэзию Золотого века. В чем, собственно говоря, пафос этого курьезного примера? В том, что великая поэзия не имеет узкой хронологической прописки, да и вообще никакой прописки – территориальной, национальной, возрастной – не имеет. Кеведо не ошибался, когда утверждал, что его влюбленный прах тленья избежит и пребудет вечно. Природа его таланта такова, что он дошел до нас в чеканных строках, столь же нетленных, как шпага или серебряное кольцо.

---

<sup>1</sup> Борхес Х.Л. Новые расследования. С. 365.

## «БОЖИЙ БИЧ, ПРИВЕТСТВУЮ ТЕБЯ»

(СТИХОТВОРЕНИЕ ХОСЕ ДЕ ЭСПРОНСЕДЫ «ПЕСНЬ КАЗАКА»)



Некоторое время тому назад я предложил коллегам согласиться с тем, что, подобно русской идее России, существует и русская идея Запада, которая, впрочем, в отличие от русской идеи России, является двусоставной<sup>1</sup>.

При всем многообразии представлений деятелей культуры Запада об особом пути России все они тем не менее тяготеют к двум основным линиям: в России видели либо могильщика европейской цивилизации, либо, наоборот, ее спасителя. Имперская идея, лежавшая в основе внешней политики государства, в сочетании с русской идеей, формулируемой славянофилами, формировали образ врага, идею «казацкой» угрозы, которой на протяжении нескольких десятилетий XIX в. отдали дань многие умы на Западе. При этом особое предназначение России даже сторонникам «апокалиптического» исхода виделось в том, что она, поглощая Европу, спасала бы ее от революционной и атеистической заразы. С другой стороны, если речь шла об «оптимистических» прогнозах спасения человечества от грядущей катастрофы, утопические надежды, в за-

---

<sup>1</sup> См.: Багно В.Е. Русская идея Запада (К постановке проблемы) // К истории идей на Западе: «Русская идея». СПб.: Издательство Пушкинского Дома. 2010, С. 5–25.

висимости от пристрастий автора и от эпохи, возлагались либо на «Святую Русь», либо на большевистскую Россию.

Образ России как «бича народов», страны, готовой казацкой плетью пресекать стремление к свободе не только в Польше, но и во всей Европе, перекочевал в испанскую публицистику и литературу из Франции и других стран Европы, с которыми у России были более тесные отношения, породив при этом, впрочем, такую чрезвычайно оригинальную версию того же, в основе своей, образа, как стихотворение Хосе де Эспронседы (1808–1842) «Песнь казака», написанное, по всей вероятности, в 1831 году и опубликованное в 1838. Тем самым один из самых значительных испанских романтиков отдал дань мифу о «русской угрозе». Стихотворение навеяно известием о гибели польского восстания, к которому в качестве добровольца Эспронседа собирался примкнуть, записавшись в корпус волонтеров, однако восстание оказалось подавлено еще до формирования корпуса. Стихотворение испанского романтика, несомненно, в какой-то мере вписывается в длинный ряд «Песен казаков», в основном, французского происхождения (Беранже, Барбье и т.д.), лейтмотивом которых звучал ужас перед Россией, оплакивание Польши, свободолюбие которой было потоплено в крови, и возмущение той ролью жандарма Европы, усмирителя революционных движений Запада, которую Россия себе присвоила<sup>1</sup>. В глобальном плане в этих произведениях прозвучало предостережение от накатывающей с Востока третьей (после гуннов и татар) волны варварства, грозящей самому существованию европейской цивилизации. Однако сутью стихотворения Эспронседы стали не столько конкретные факты истории XIX столе-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Петров Д.К.* Россия и Николай I в стихотворениях Эспронседы и Россетти. СПб., 1909, С. 129–152. См. также: *Серебрянников А.В.* «Грядущие гунны» и «освободители народов»: Казаки в испанской поэзии XIX века. Материалы «круглого стола» в ИМЛИ им. А.М.Горького РАН (5 декабря 2005 г.) ([www.nrgumis.ru](http://www.nrgumis.ru) articles).

тия, сколько философия истории, конфликт одряхлевшей Европы и варварской, разрушительной, но при этом обновляющей, с точки зрения поэта, стихии<sup>1</sup>.

В 1900 году был опубликован перевод «Песни казака» Эспронседы, принадлежащий перу Бальмонта<sup>2</sup>.

Нельзя сказать, что этот перевод адекватен (своеобразие переводческого дара этого замечательного поэта заключалось не в адекватности). Как и можно было ожидать, версия Бальмонта вполне убедительна с фонетической точки зрения. При этом его перевод в целом не передает жесткой, напряженной мужественности стиха испанского поэта. Хотя перевод одной из строф, едва ли не лучших в самом оригинале, на мой взгляд, не может вызывать никаких возражений:

В оригинале:

Venid, volad, guerreros del desierto,  
Como nubes en negra confusión,  
Todos suelto el bridón, el ojo incierto,  
Todos atropellándoos en montón.  
Id en la espesa niebla confundidos,  
Cual tromba que arrebató el huracán,  
Cual témpanos de hielo endurecidos  
Por entre rocas despeñados van<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Попытки объяснить подобную позицию исключительно «сатанизмом» поэта-романтика выглядят не убедительно (См.: *García Velasco J. El satanismo de Espronceda // Revista de Estudios Extremeños. Badajoz, 2004, V. 60, №. 1, P.278–279.*

<sup>2</sup> Детальный анализ некоторых переводов Бальмонта с испанского (прежде всего драматургии Золотого века и народной поэзии) см. в кандидатской диссертации В.С. Полиловой «Рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. К. Бальмонт. Б. Ярхо» (М., 2012).

<sup>3</sup> См.: [www.cervantes.com](http://www.cervantes.com). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Далее цитаты даются по этому электронному ресурсу, основанному на авторитетных изданиях, подготовленных Робертом Маррастом (Madrid, Castalia, 1970) и Доминго Иудураином (Madrid, Cátedra, 1992).

В переводе:

Идите, летите, воители степи,  
Легко повода у коня отпустив,  
Как туч перекатные черные цепи,  
Как снег, что с горы покатылся за срыв.  
Спешите сгущенным мохнатым туманом,  
Как смерч возникает из бурной воды,  
Как с гор по уступам разбитые льды  
Грохочут, гонимые вниз ураганом<sup>1</sup>.

В то же время, как очень часто у Бальмонта, в переводе немало строк невнятных и невразумительных. Например: «Кто кровь свою брызнул по собственным дням». В оригинале: «Кто в своей собственной крови потопит дни своей славы?».

Не вполне понятна причина, по которой Бальмонт несколько смягчил презрительный антиевропейский антибуржуазный пафос стихотворения испанского революционного романтика.

В оригинале:

¿Veis esas tierras fértiles?, las puebla  
Gente opulenta, afeminada ya.

В переводе:

Вы видите пажити, всё их раздолье?  
Богатство беспечных нас ждет на пути.

Вместо «дряблых» и «женоподобных» европейцы оказываются всего-навсего «беспечными». В другом месте в оригинале:

---

<sup>1</sup> См.: [www.vekperevoda.com](http://www.vekperevoda.com). Далее цитаты даются по этому электронному ресурсу.

Y nuestras madres nos verán triunfantes,  
Y a esa caduca *Europa* a nuestros pies,

В переводе:

И смелых увидят нас матери наши,  
*Европу*, склоненную к нашим ногам,

Т.е. «дряхлая», «немощная» Европа оказывается у Бальмонта Европой без эпитета.

Справедливости ради надо отметить, что в другой строке по принципу сдвинутого эквивалента Бальмонт уничижительным суффиксом компенсирует утрату выше-отмеченных уничижительных развенчивающих эпитетов.

В оригинале:

*Esos hombres de Europa* nos verán:  
¡Hurra! nuestros caballos en su frente  
Hondas sus herraduras marcarán.

В переводе:

*Людишки Европы* посмотрят на нас: –  
Подковою конскою в лоб их меж глаз,  
Узнают от смелых, – где сила, там право.

Финальные строки в переводе Бальмонта в еще большей степени, чем в оригинале испанского поэта, отвечают жанру историософского прогноза:

В оригинале:

Nuestros hijos sabrán nuestras acciones,  
Las coronas de Europa heredarán,  
Y a conquistar también otras regiones  
El caballo y la lanza aprestarán.

В переводе:

Расскажется сказка деяний и крови,  
*Европа уж будет своя не своя,*  
И к новой добыче, в иные края,  
Направится конь и копье наготове.

Тем самым, если отношение Эспронседы к Европе неоднозначно (элегия и, одновременно, анафема), то неоднозначно оно и к казакам (анафема и, одновременно, восхищение молодой, разрушительной стихией, посланной Западной Европе как наказание). В этом его отличие от длинной вереницы западноевропейских филиппик против казаков и России, своеобразие того образа далекой пугающей страны, который нашел отражение в стихотворении испанского романтика.

Невольно вспоминаются слова Св. Лу, архиепископа г. Труа, обращенные к Атилле: «Да будет Благословен приход твой, Бич Бога, которому я служу, и не мне останавливать тебя», которые Волошин выбрал в качестве эпиграфа к стихотворению «Северовосток», написанном ровно сто лет тому назад, в 1920 г.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> См.: Волошин М. Собр. соч. М., 2003. Т.1. С. 335–337. Слова епископа г. Труа (а не Тура) приведены в книге П. де Сен-Виктора «Боги и люди», переведенной Володиным (М., 1914. С. 113).



## СГУЩЕНИЕ СВЕТЛЫХ СТОРОН ЖИЗНИ

(РОМАН АРМАНДО ПАЛАСИО ВАЛЬДЕСА «СЕСТРА САН-СУЛЬПИСИО»)



В конце XIX – начале XX века в России большой любовью пользовались произведения испанских писателей-реалистов. К их числу принадлежал и Армандо Паласио Вальдес (1853–1938). В 1906 году был переведен на русский язык его роман «Хосе», в 1907-м – «Пена», в 1913-м – «Сестра Сан-Сульписио», в 1915-м – «Рождение мысли», в 1927 году – «Наездник»; несколько ранее, в конце XIX столетия, – рассказы. Эти переводы появлялись в таких популярных русских журналах, как «Вестник иностранной литературы», «Современный мир»; выходили они и отдельными книгами. Авторитетные критики пропагандировали Паласио Вальдеса как первоклассного автора. Из их статей читатель узнавал, что он самый популярный за пределами своей родины писатель того времени.

Во второй половине XIX столетия в Испании появилась целая плеяда талантливых романистов: Бенито Перес Гальдос (1843–1920), романы которого, по удачному выражению одного из критиков, «до краев переполнены действительностью»; Хуан Валера (1824–1905), в основе произведений которого всегда лежат острые психологические конфликты; Висенте Бласко Ибаньес (1867–1928), неизменно обращавшийся к коренным об-

щенациональным проблемам. Самым примечательным в их деятельности было создание национальной школы романа. Новые эстетические идеи, лежащие в основе поэтики реализма XIX века, были восприняты писателями Испании из опыта их французских, английских, а позднее и русских коллег. Своеобразие же испанскому реализму придавала как уникальность историко-социальной ситуации, складывавшейся в Испании в течение XIX столетия, так и глубокое усвоение своего классического наследия – плутовского романа, с одной стороны, и «Дон Кихота» – с другой. Особенно плодотворной оказалась школа Сервантеса, проявившаяся прежде всего в том, что, погружаясь в анализ современного состояния общества, испанские писатели сохраняли высочайшее представление о предназначении человека. Именно поэтому волна увлечения натуралистическими тенденциями прошла по испанской литературе, не задев ее сути. Пользуясь словами известного русского ученого, знатока литературы Испании, Л.Ю. Шепелевича (1863–1909), можно сказать, что испанскому реализму была в высшей степени присуща «нравственная опрятность».

Тем более обостренно соотечественники Паласио Вальдеса реагировали на равнодушие к испанской литературе в Европе. В полемическом запале они порой даже были готовы, как, например, Хуан Валера, «приглушить звучание» русского романа. Пожалуй, меньше всего оснований жаловаться на невнимание к его творчеству за пределами Испании было у Паласио Вальдеса, произведения которого достаточно широко переводились на французский, английский, русский, немецкий, голландский, шведский и другие языки.

Армандо Паласио Вальдес родился на севере Испании, в Астурии – крае, жители которого не без оснований гордятся тем, что их предки дали первый отпор арабам вскоре после их вторжения в Испанию в 711 году и заложили основу собственно испанской нации. Паласио

Вальдес с глубокой нежностью вспоминал свое детство, давшее ребенку, восприимчивому к красоте природы, массу впечатлений. Он родился в Энтральго, живописном селении, расположенном в горной долине. Глубокий след в его душе оставило море, на берегу которого, в портовом городке Авилес, он провел несколько лет, прежде чем в 1865 году уехал вместе с отцом в столицу Астурии – Овьедо. Энтральго, Авилеса и Овьедо писатель называл впоследствии золотыми веками своей жизни.

В 1870 году, уже в Мадриде, он осознал себя писателем и на всю жизнь остался верен своему призванию. В личном архиве Марии Валентиновны Ватсон (1853–1932), известной переводчицы, неустанного пропагандиста испанской литературы в России, хранится «Автобиография» Паласио Вальдеса, присланная писателем по просьбе Ватсон, готовившей предисловие к первому русскому изданию «Сестры Сан-Сулпи시오». По сути она представляет собой творческую биографию: собственно биографические факты в ней почти отсутствуют. Жизнь Паласио Вальдеса и впрямь была небогата внешними событиями. Зато, если верить самому писателю, она была богата встречами с прекрасными людьми, вечным должником которых он себя считал. «Мои дни, – вспоминал Паласио Вальдес, – протекали блаженно, безмятежно, напоенные любовью и дружбой, омрачаемые лишь уходом в иной, лучший мир бесконечно дорогих мне людей... Так что, если бы Господь предложил мне пройти заново тот путь, который я уже прошел, я бы без колебаний согласился».

В Овьедо Паласио Вальдес испытал сильное воздействие либеральных идей. В старости, оглядываясь назад, он находил истоки своих демократических убеждений в атмосфере, царившей в школах небольшого городка (в Овьедо в ту пору было около пятнадцати тысяч жителей), где, по его мнению, классовые антагонизмы были не столь заметны, как в столице. Отзывчивость и симпатия к рыбакам и крестьянам с ранних лет отличали Паласио Вальдеса, вызывая ответное доброжелательное чувство.

Роман «Хосе» (1885), например, одно из самых известных произведений Паласио Вальдеса, написан на основе реальных впечатлений от полной тягот и тревог жизни рыбацкого поселка. Писатель провел в нем несколько месяцев, стараясь не отстать в труде от своих новых друзей и не вызвать их насмешек. Он вспоминал, что, прощаясь, один из них сказал: «Какая жалость, дон Армандо, из вас бы получился хороший моряк». «Он был прав, – пишет Паласио Вальдес, – я действительно мог бы быть хорошим моряком и хорошим крестьянином». Писатель, чуткий к интересам и потребностям не только средних слоев, к которым сам принадлежал, но и низов, он призывал создавать искусство, доступное людям, в нем не особенно искушенным. «Не многие, – утверждал он, – имеют счастье слушать симфонии Бетховена, и, если бы не было оперетт, большинство людей уходило бы из этого мира, так и не познав радостей музыки».

Через всю жизнь писатель пронес светлое мироощущение, и оно не могло не отразиться на его книгах. Это, конечно, не значит, что он был глух к глубоким диссонансам своей эпохи. Он прошел и через увлечение пессимистическими идеями Шопенгауэра, в какой-то мере разуверившись в науке, философии, возможности общественного прогресса. Однако никогда, даже в самые кризисные моменты, пессимизм не оборачивался у него равнодушием или презрением к человеку и человечеству. Бласко Ибаньес, со студенческих лет зачитывавшийся его романами, познакомившись с Паласио Вальдесом лично, утверждал: «Человек он столь же прекрасный, как и писатель».

До глубокой старости Паласио Вальдес ощущал потребность делиться с читателями своими мыслями о настоящем Испании, воспоминаниями о ее прошлом, соображениями обо всем подлинно жизненном в национальном характере, в истории страны. Он признавался, что друзья и родственники настоятельно просили его бросить дальнейшую литературную деятельность, которая,

по их мнению, могла нанести ущерб его былой славе. Он отвечал обычно, что писатель берется за перо не ради литературной репутации. И лукаво добавлял: «Я пишу свои романы подобно тому, как шелковичный червь вьет свой кокон, не отдавая себе отчета в том, для чего он нужен». Конечно же, Паласио Вальдес продолжал писать прежде всего потому, что ему было чем поделиться со все новыми поколениями. Писатель был убежден в конечной победе добра, красоты и справедливости в мире и пытался донести свою веру до читателей. Его представления о путях выхода из противоречий испанской действительности конца XIX – начала XX века были слишком наивными, но читателей подкупала определенность и искренность его глубоко гуманистической позиции.

Армандо Паласио Вальдес оставил след в различных областях культурной жизни Испании. Он был авторитетным литературным критиком, публицистом, членом Испанской Королевской Академии. Но прежде всего он был романистом. Уже в 1886 году Перес Гальдос писал о Паласио Вальдесе как о романисте со своеобразной, лишь ему присущей манерой, особым достоинством которого является способность достигать удивительных художественных эффектов самыми простыми средствами. Из двадцати трех романов, принадлежащих перу Паласио Вальдеса, особенно значительными событиями литературной жизни Испании стали «Марта и Мария» (1883), «Хосе», «Сестра Сан-Сульписио» (1889), «Пена» (1890), «Вера» (1892), «Потерянное селение» (1903), «Записки доктора Анхелико» (1911).

Важной особенностью испанской литературы второй половины XIX века была исключительная живучесть в ней так называемого костюмбризма (от исп. *costumbre* – нрав, обычай), национальной разновидности нраво- и бытописательной литературы. Традиции регионалистского костюмбризма первой половины XIX столетия в следующем поколении были подхвачены создателями областни-

ческого реалистического романа. Вклад областнического романа в развитие испанской реалистической прозы был чрезвычайно весом. Творчество Паласио Вальдеса не относится в полном смысле к этой ветви испанского реализма, однако связь с ней многих его романов очевидна, как очевидна в них и преемственность традиций костюмбризма. Например, некоторые детали в описаниях реалий, экзотического быта Андалусии и ее обитателей в ряде его романов могли быть ему подсказаны знаменитыми «Андалусскими сценами» одного из крупнейших писателей-костюмбристов Серафина Эстебанеса Кальдерона (1799–1867). При этом реалистический метод позволил Паласио Вальдесу, усвоив сильные стороны костюмбризма, легко избежать его статичности. Явный костюмбризм, прежде всего в романах, действие которых происходит в Астурии и Андалусии, сочетается с анализом социальных отношений, становления характеров и развития действия. В романах Паласио Вальдеса картины провинциальной жизни далеки от костюмбристского безличного приятия мира в его многогранности. С другой стороны, пристрастие многих костюмбристов и сторонников областнического романа к мелодраматическим ситуациям и экзотическим, прежде всего андалусским, типам находит подчас отражение в творчестве Паласио Вальдеса в ироническом переосмыслении.

Плодотворной для реалистического метода писателя оказалась волна увлечения русским романом, наложившая отпечаток на произведения всех его современников. О значении для него русской прозы XIX века, романов Толстого, Достоевского и Тургенева, Паласио Вальдес писал М.В. Ватсон. В одном из писем он утверждал, что его роман «Записки доктора Анхелико» непосредственно связан с русской прозой: книга эта – «синтез философии и романа», заимствованный им из России. «Записки доктора Анхелико» действительно насыщены философскими рассуждениями. Главного героя романа волнуют «вечные

вопросы» человеческого бытия, добро и зло, высшая справедливость, границы познания мира, смерть и бессмертие. Однако это был не первый роман автора, в котором в преломленном виде находят отражение духовные искания сомневающихся героев русских писателей. В уста одного из персонажей романа «Вера» Паласио Вальдес вкладывает следующее рассуждение, напоминающее монологи героев Достоевского, наделенных «двойными мыслями»: «Ответьте мне, сеньор священник, если бы вы были Богом, создали бы вы мир таким порочным, каков он есть?.. Я хочу, чтобы вы мне сказали, будь ваша воля создать мир прекрасный, населенный людьми счастливыми, навсегда счастливыми, создали бы вы другой, переполненный болью, скорбью и горечью; одарили бы вы жизнью несчастные существа, плохие или хорошие, с тем лишь, чтобы вознаградить хороших и наказать плохих?»

Появление на испанской почве нового типа романа, насыщенного идейной и философской проблематикой, и в самом деле связано с воздействием русской реалистической прозы. Основу в этом смысле заложило поколение Паласио Вальдеса, хотя подлинную глубину творческое восприятие русской литературы в Испании приобрело с приходом следующего поколения испанских писателей, поколения Мигеля де Унамуно (1864–1936), искавших выхода из «маразма современной Испании».

«Автор не негодует и не проповедует, он живописует, и в этом объективизме художника его главнейшая заслуга»<sup>1</sup>, – писал о Паласио Вальдесе Л.Ю. Шепелевич, один из первых популяризаторов его творчества в России. Писатель не был столь уж беспристрастен в своих произведениях. Но, несомненно, особенностью его творческого метода, по сравнению с другими испанскими прозаиками, открыто поддерживавшими в своих книгах идеи прогресса, либо реакции, является бо́льшая сдержанность в про-

---

<sup>1</sup> Шепелевич Л.Ю. Современный испанский романист Армандо Паласио Вальдес // *Образование*. 1904. № 10. Отд. 2. С. 10.

явлении своего отношения к тем или иным проблемам испанской жизни.

При этом у Паласио Вальдеса есть, конечно, любимые темы, которые он так или иначе, в том или ином виде проводит в своих романах, идеи, которые он пытается «прививать» своим читателям. Например, осуждая промышленный прогресс, он в романах, написанных в различные периоды жизни, таких, как «Хосе», «Потерянное селение», «Пасторальная симфония» (1931), воспел традиции патриархальной жизни, нравственные устои простых людей, далеких от городской цивилизации. Однако цепкая память пытливого наблюдателя позволила ему откликнуться на самые разнообразные проявления современного испанского общества, на многие важнейшие проблемы, которые вставали перед его соотечественниками. Мир романов Паласио Вальдеса чрезвычайно богат и разнообразен. Писатель показал себя прекрасным знатоком жизни провинциальной и столичной, городской и деревенской. В его романах одинаково рельефно изображены быт и нравы, с одной стороны, и социальные проблемы, с другой, жителей Мадрида, Астурии, Андалусии и Валенсии. Писатель обращается к жизни различных классов и социальных групп испанского общества: рыбаков – в «Хосе», представителей высшей аристократии и финансовых кругов – в «Пене», духовенства – в «Вере», литературной богемы – в «Тристане или пессимизме» (1906), крестьян – во многих романах, действие которых происходит в его родной Астурии, деклассированных элементов – в романах андалусского цикла.

Немало сил потратил писатель на развенчание религиозного фанатизма – в романе «Марта и Мария», членовеконенавистничества – в «Тристане или пессимизме», жестокого и хладнокровного цинизма носителей морали: жизнь – борьба, и победа в ней достается сильнейшему – в романе «Радость капитана Рибо» (1899). Стремление к обузданию биологических инстинктов, присущих че-



ловеку, – таков пафос этого романа, который был очень дорог автору.

Пожалуй, из всех произведений Паласио Вальдеса наибольшая слава выпала на долю «Сестры Сан-Сульписио». Явное предпочтение, отдаваемое как критиками, так и читателями этому роману перед всеми иными, вызывало некоторое недоумение автора, в значительно большей степени дорожившего другими своими созданиями. Особую популярность «Сестре Сан-Сульписио», по его мнению, высказанному в письме к М.В. Ватсон, снискали описания красочных, проникнутых искрящейся радостью андалусских нравов.

Завязка романа предельно автобиографична. Писатель, как и его герой, в 1884 году побывал на целебных водах в Мармолехо. По приглашению новых знакомых он вскоре оказался в Севилье. «Царица Андалусии» произвела на него столь сильное впечатление, что у него родился замысел романа о любви, действие которого органически вписалось бы в атмосферу края страстей и цветов.

Роман тесными нитями связан с национальными традициями. Для современников и соотечественников Паласио Вальдеса «Сестра Сан-Сульписио» восходила к двум историко-литературным рядам: одному, идущему из глубины веков, и второму, сложившемуся в испанской прозе второй половины XIX века. Значительное место в испанской литературе с самого ее зарождения занимала дилемма: «благая любовь» (любовь чистая, духовная, любовь к Богу и добродетели) и «безумная любовь» (греховная, земная, чувственная). И конкретнее: юноша и девушка (нередко монах или монахиня) и две силы, их влекущие. Традиционно «безумная любовь» оказывалась в конце концов посрамленной, и молодой человек или девушка после искушения или даже грехопадения оставшуюся жизнь проводят в монастыре, преисполненные «благой любви». Подобные сюжеты мы находим во многих знаменитых или теперь уже прочно забытых испанских книгах.

При этом необходимо учитывать, что Глория – монахиня, еще не давшая вечный обет и, следовательно, она имела право покинуть монастырь. Тем не менее, проблематика от этого не теряет силу, хотя коллизия в значительной мере утрачивает драматизм.

Вряд ли, однако, эта линия, переосмысленная Паласио Вальдесом, могла быть на памяти у среднего испанского читателя. Зато для него «Сестра Сан-Сульписио», несомненно, попадала в контекст испанских романов второй половины XIX века на сходную тему, хотя и различных по замыслу, сюжету, тенденции и тональности. Поэтому перед первыми испанскими читателями романа вставали вопросы, выдвинутые произведениями, предвалявшими в этом смысле «Сестру Сан-Сульписио». Предстоит ли героине Паласио Вальдеса пройти через борьбу аскетических идеалов с проснувшимся в ее душе простым земным чувством, как Луису де Варгасу, молодому семинаристу, герою романа Хуана Валеры «Пепита Хименес» (1874)? Если да, то трагичным ли будет разрешение конфликта, как в романе «Донья Лус» (1879) того же Хуана Валеры, в котором внутренняя борьба приводит к гибели священника-миссионера?

Таким образом, Паласио Вальдес коснулся одной из болевых точек испанской действительности XIX века. Мимо религиозного вопроса не прошел ни один из крупных испанских писателей-реалистов. Позиция Паласио Вальдеса в этом смысле была довольно умеренной. Однако даже она вызывала серьезные нарекания и обвинения в вольнодумии со стороны правоверных католиков, превозносивших при этом его талант бытописателя, психолога, пейзажиста. Между тем в «Сестре Сан-Сульписио» не содержится, по сравнению с некоторыми произведениями современников Паласио Вальдеса, резко критического элемента. Строго говоря, речь идет лишь о том, что героиня не была создана для того, чтобы стать «примерной невестой Христу», и полюбивший ее Сеферино Санхур-

хо, уяснив это, «со всем пылом принялся препятствовать их обручению, ибо что может быть печальней неудачного брака?»).

Паласио Вальдес не стремился к созданию социально-тенденциозного романа в духе произведений Переса Гальдоса из современной жизни Испании. Любопытно, что весьма близки исходные позиции «Сестры Сан-Сульписио» и «Доньи Перфекты» (1876). Молодым героям романа Переса Гальдоса тоже приходится отстаивать свое право на любовь. Но, в отличие от Паласио Вальдеса, Перес Гальдос изображает проникнутое трагизмом столкновение двух мировоззрений: идей буржуазного прогресса, за который ратует молодой мадридский инженер, и мира феодально-клерикальной реакции. Герой гибнет от рук своих противников, поскольку его идеалы (по сути дела, весьма умеренные) вступают в вопиющее противоречие с моральными и политическими убеждениями доньи Перфекты, матери героини. Донья Перфекта, не колеблясь, жертвует счастьем своей дочери, лишь бы она не досталась человеку другого мира. У доньи Тулы, матери Глории, мало общего с героиней Переса Гальдоса. Паласио Вальдес не склонен видеть в ситуации, положенной им в сюжетную основу романа, безысходность и трагизм. Для него препятствия, трудности, встающие перед влюбленными, служат скорее материалом для интриги, оказываются элементами картины нравов и несут тем самым «этнографическую» функцию.

При этом развитие событий в «Сестре Сан-Сульписио» полностью соответствует заявленным характеристикам героев. Пожалуй, автор погрешил бы против художественной правды, если бы заставил своего героя, не слишком решительного, достаточно расчетливого и явно больше поглощенного любовью, чем судьбами Испании, вступить в конфронтацию со своими противниками. Эта конфронтация, как и в «Донье Перфекте», могла бы ему дорого стоить, по крайней мере помешала бы женитьбе

на Глории. Окружающий его мир отнюдь не бесконфликтен. В палитре Паласио Вальдеса нашлись краски и для циничного рассказа судьи о журналисте, смущавшем накануне выборов народ и по этой причине до выборов не дожившем. Однако ничего, кроме святого негодования, кстати так и не высказанного, эта история у героя не вызывает. Еще более показательна сцена, в которой граф Падуль развивает перед героем каннибальские планы наведения порядка в Испании. «С Испанией, считал он, справится только кнут... Править должен один человек, будь то король, президент или пресвитер Иоанн. Пускай возьмет вожжи твердой рукой и бьет кнутом бунтарей. И никаких помилований! Недоволен? Изволь – четыре выстрела, и почивай в мире. Когда переполнятся тюрьмы, погрузить преступников на старый корабль, вывести в море и потопить». Его рассуждения поражают Сеферино Санхурхо своей жестокостью, но, поскольку от графа зависит осуществление его надежд, он вынужден смолчать.

В романе соседствуют, а порой соперничают лирическая и комическая стихии. «Сестра Сан-Сульписио» – книга, полная юмора, сатирических зарисовок, тонкоироничная. Юмор играет чрезвычайно важную роль в эстетике Паласио Вальдеса, оттенки его в романе бесконечно разнообразны. От иронического освещения поэтических претензий Сеферино Санхурхо до комизма некоторых ситуаций, например, злключения каталонца Пуйга в первой главе романа. От гротесковости в рассказе о гастрономических крайностях доньи Тулы и ее «друга» до сатирических тонов в обрисовке капеллана монастыря Сердца девы Марии дона Сабино. От типично андалусских словесных дуэлей до полных романтических страстей сцен, пародийность которых подчеркивается выбранным ракурсом – мнением «умеренного и аккуратного» Сеферино Санхурхо. Однако в основе своей юмор Паласио Вальдеса – юмор добрый и светлый. «Мне никогда, – утверждал

писатель, – не был по душе сатирический метод, весьма далекий от юмора. В глубине души юморист всегда сострадателен, он грустно улыбается, созерцая все слабости и противоречия человеческой натуры».

Сочетание лирической и комической тональностей пронизывает весь роман, но наиболее своеобразное и плодотворное решение оно нашло в обрисовке характера главного героя романа Сеферино Санхурхо, от имени которого ведется рассказ. Поэт с практической жилкой, не блещущий талантами и отвагой, изображен с мягким юмором, а подчас в иронических тонах. Его заурядность и практицизм проступают особенно отчетливо после женитьбы, когда, при всей искренности его любви к жене и несмотря на обещание не требовать отчета о полученном Глорией наследстве, он этот отчет требует. Данное им слово, признается Санхурхо, мучило его в течение всего медового месяца. Быстро сошел с героя и «поэтический лоск», и теперь, встретившись в Мадриде с бывшими собратьями по перу, которые не преминули высмеять новоиспеченного буржуа, он с раздражением приписывает подобную реакцию зависти голодранцев, которые были в рваных брюках, дома спали в кишасей клопами постели, глотали фрикадельки в липком соусе и бранились с хозяйкой по поводу платы за квартиру.

«Ах, что за улыбка, читатель! – воскликнул Сеферино Санхурхо, едва лишь познакомившись с сестрой Сан-Сульписио. – Сверкающий солнечный луч, освещавший и преображавший лицо, словно в миг небесной славы». Любовь к ней и явилась этим сверкающим солнечным лучом, осветившим и, главное, преобразившим героя. Три стихии – любовь, природа и музыка – в поразительном, могучем единстве живут в романе. Они и в отдельности (а вместе тем более) способны, по замыслу автора, на время возвысить человека над его подлинным уровнем. Красоту окружающего мира герой научился понимать лишь тогда, когда был поднят любовью на ранее недоступную

ему высоту, был облагорожен ею. Паласио Вальдес проясняет свой замысел в конце романа: «Лучезарное зрелище, овеянное прелестью и весельем моей обожаемой Глории, внезапно утратило свое очарование. Оно мне ничего не говорило... Когда меня вела любовь, я сразу проник в самые сокровенные глубины этой благоухающей, пылкой, беспокойной природы... и вот теперь я от всего оторван и одинок. Распалась соединявшая нас связь». Впрочем, к этой мысли Паласио Вальдес подводит читателя уже в самом начале романа. Явно противопоставлены друг другу описание Мармолехо, андалусская природа которого отнюдь не вдохновляет героя, привыкшего к более суровой и спокойной красоте родной Галисии и незнакомаго еще с героиней, и его дорожные впечатления по пути из Мармолехо в Севилью, когда родину героини он видел уже «очами души». «Благодарное» восхищение и поначалу несколько напускной восторг оказались облагорожены и одухотворены подлинной любовью, наделившей Сеферино Санхурхо взглядом внимательного, чуткого, тонкого и талантливого наблюдателя.

Поразительное своеобразие Андалусии навсегда покоряло всех, кто хоть однажды был приобщен к ее терпкой красоте. Проникновенные страницы, посвященные Андалусии, оставили многие французские, английские, русские, американские, немецкие писатели. Андалусский пласт, андалусский элемент чрезвычайно сильны и весомы и в испанской культуре. Андалусия, в мир которой читатель окунается при чтении «Сестры Сан-Сульписио», – это, конечно, не Андалусия ее уроженцев – великого композитора Мануэля де Фальи (1876–1946) или замечательного поэта Хуана Рамона Хименеса (1881 – 1958), увиденная изнутри или, точнее, из глубины. Это тем более не «слезная Андалусия» Федерико Гарсиа Лорки, ощутившего в родном краю «систему ностальгии, антиевропейскую и тем не менее не восточную»:

*Сгушение светлых сторон жизни*

Пустынны дворы Севильи,  
и в их глубине вечерней  
сердцам андалусским снятся  
следы позабытых терний<sup>1</sup>.

От взгляда Паласио Вальдеса многое ускользнуло, многое было ему недоступно. Русскому читателю не может не показаться странным, что у писателя Испании был, по сути дела, отстраненный взгляд на Андалусию, взгляд постороннего наблюдателя, и в этом заключалась главная причина его успеха. В литературе и искусстве Испании в течение многих веков выкристаллизовывались определенные типы жителей различных областей страны и общие особенности представлений о мире, присущие в целом северянам, с одной стороны, и южанам – с другой. Более спокойные, уравновешенные и рассудительные жители Галисии, Астурии и Страны басков отличаются от эмоциональных и «искрометных» южан-андалусцев не только характером, но и отчетливым своеобразием мироощущения. Не случайно андалусцев – друзей Паласио Вальдеса – больше всего поразила смелость писателя-астурийца, попытавшегося со стороны заглянуть в их святая святых и, главное, описать бережно хранимую ими самобытность. Между тем, не будь Паласио Вальдес северянином, им не могли быть написаны столь вдохновенные страницы, посвященные родному и близкому, но чарующему все же своей недосыгаемостью и именно в своей недосыгаемости прекрасному краю.

«...Очарование Севильи заключается в ее жителях, в обычаях, в нравах»<sup>2</sup>. Эти слова принадлежат Василию Петровичу Боткину (1811–1869), известному русскому писателю, побывавшему в 1845 году в Испании и написавшему под впечатлением поездки замечательные «Письма

---

<sup>1</sup> *Гарсиа Лорка Ф.* Танец. Пер. А. Гелескула // Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 1. С. 128.

<sup>2</sup> *Боткин В.П.* Письма об Испании. Л.: Наука, 1976. С. 67.

об Испании». Прекрасной иллюстрацией к наблюдениям русского писателя служит «Сестра Сан-Сульписио». Хотя испанцы, а писатели-реалисты тем более, не особенно жаловали стереотипные представления об их родине как о стране кастаньет, гитар и мантилий, все это, впрочем, в несколько ироничном освещении, нашло отражение на страницах романа Паласио Вальдеса.

Слова Сеферино «мне пришлось часто удивляться в этом поразительном краю» служат как бы лейтмотивом романа. Это и блестящая, оставшаяся в наследство от арабов, культура живого общения и словесных дуэлей; это и веселый нрав, природная грация, живое воображение, впечатлительность андалусских женщин; это и атмосфера всеобщей доброжелательности и симпатии. Вряд ли где-либо кроме Андалусии была бы возможна жанровая сценка между женщиной из простонародья и девушкой, игравшей на пианино, свидетелем которой Сеферино Санхурхо оказался в первый же день своего пребывания в Севилье. Перед читателем проходит целая галерея мастерски очерченных андалусских типов: Даниэль Суарес, циничный соперник Сеферино Санхурхо; граф Падуль, изысканно-вежливый и равнодушно-жесток; безуспешно пытающиеся выйти замуж сестры Ангита; бывший бандит Апельсинщик; Матильда, крохотная и энергичная дочь хозяйки пансиона; работницы табачной фабрики; танцовщицы, студенты. Не могут не запомниться песни и танцы в исполнении сестры Сан-Сульписио в гостинице Мармолехо, описание табачной фабрики, сценки в Виноградном подворье и многие другие. Нередко «Сестру Сан-Сульписио» ценят прежде всего за проявившееся в романе блестящее бытописание. Однако сам Паласио Вальдес возражал против подобного взгляда на его произведение, считая, что от романиста требуется нечто большее, чем талантливые описания жанровой сценки или пейзажа.

Как пейзажисту Паласио Вальдесу среди испанских писателей его поколения не было равных. Описания природы играют особенно существенную роль в его романах асту-



рийского цикла, посвященных воспеванию цельных, гармонических натур, живущих единой жизнью с окружающей природой, одновременно суровой и умиротворяющей. В одном из них мы находим следующее описание моря, знакомого писателю с детства: «Было два часа пополудни. Солнце ослепительно ярко сверкало над морем. Легкий ветерок надувал паруса рыбацких баркасов, бороздивших море по всем направлениям. Их носы, поднятые над водой, и горы на дальнем берегу казались закутанными тончайшей синева-той тафтой. Прибрежные селения сверкали белыми точками в глубине заливов. В воздухе царило молчание, торжественное, бесконечное молчание спокойного моря». В «Сестре Сан-Сульписио» описания природы несут иную функцию, психологически мотивируя одухотворенность мира в глазах преображенного любовью человека. Ощущение необъяснимой власти, которую природа имеет над влюбленными, диктуя им свои законы, достигает апогея в главе «Прогулка по Гуадалкивиру». Для русского читателя описание андалусской ночи, которое дается в этой главе, явственно перекликается со словами Достоевского из поэмы «Великий инквизитор» («Братья Карамазовы»), воспользовавшегося, в свою очередь, пушкинскими строками из «Каменного гостя»: «Проходит день, настает темная, горячая и “бездыханная” севильская ночь. Воздух “лавром и лимоном пахнет”»<sup>1</sup>.

Впечатления героя от Севильи и Андалусии воспринимаются читателем как вдохновенный портрет героини. Сеферино Санхурхо видит природу Андалусии сквозь призму самого яркого для него проявления этой природы, этого мира, столь ему полюбившегося. Любопытно, что ранее, в романе «Риверита» (1886), писатель несколькими штрихами («сестра Сан-Сульписио, прекрасная андалуска, полная чарующей грации») уже наметил образ, который по прошествии трех лет он сочтет возможным поставить в центр повествования.

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 227.

Современник Паласио Вальдеса писал: «Мало кому из романистов Испании удалось создать тип героини, приобретший столь широкую известность. Нет в Испании грамотного человека, не знающего сестру Сан-Сульписио. Все мы постоянно видим ее перед собой». Севильский обольститель дон Жуан – гордость испанской литературы, образ, вошедший в сокровищницу мировой культуры. Севилья дала миру также Кармен, героиню знаменитой новеллы Проспера Мериме. На равных правах с ними в сознании вот уже нескольких поколений испанских читателей живет сестра Сан-Сульписио, «соль и пламя Андалусии». Она естественна, быстра, обаятельна, игрива, находчива, сумасбродна, одарена от природы (в отличие от героя) остроумием, музыкальностью, силой воли.

Характер Глории властно требовал благополучного конца романа. В нем заключена судьба героини, в нем же в известной мере заложены предпосылки развязки. Паласио Вальдес едко критиковал моду на трагические финалы. Он подчеркивал, что тот или иной конец романа должен быть продиктован логикой развития характеров; судьба персонажей должна быть оправдана их романной биографией, условиями, в которые они были поставлены.

В романе Паласио Вальдеса речь тоже идет о земном счастье, о возможности счастья, о его достижимости. В «Сестре Сан-Сульписио» все подчинено интересам любви. Ею пронизана вся атмосфера книги, поскольку в центр повествования поставлена история любви молодых людей (события романа происходят в период между их знакомством и свадьбой). И даже любовь двух нелепых неудачников (худосочный юноша Эдуардито лет на девять моложе своей некрасивой избранницы) говорит о стремлении человека к счастью.

Писатель отмечал, что одним из самых действенных среди художественных приемов, используемых современными прозаиками, является умышленное сгущение красок при изображении того или иного образа или явления. Паласио Вальдес утверждал, что прием этот находитсся в некотором противоречии с действительностью.

Вряд ли, впрочем, он отдавал себе отчет в том, что эта особенность проявилась и в его собственном творчестве.

В чем же секрет притягательности романа Паласио Вальдеса для читателей нескольких поколений и разных наций? Те, кто ищет в литературе острые, драматические ситуации, и любители прозы, тесно связанной с животрепещущими вопросами современной или давно ушедшей жизни, найдут это скорее в других романах Паласио Вальдеса. Нет в «Сестре Сан-Сульписио» особенно сложных характеров, роман не открывает новую эпоху в искусстве. Читателя, искушенного в прозе XIX и XX веков, книга покоряет ясностью, простотой и стройностью своего замысла. В ней нашло отражение то состояние душевного равновесия, которое писатель считал присущим ему как человеку и в котором, по его убеждению, так нуждаются многие люди. Еще М.В. Ватсон писала, что непреходящее значение лучших романов Паласио Вальдеса, и прежде всего «Сестры Сан-Сульписио», в том «очищающем» действии, которое они оказывают на читателя.

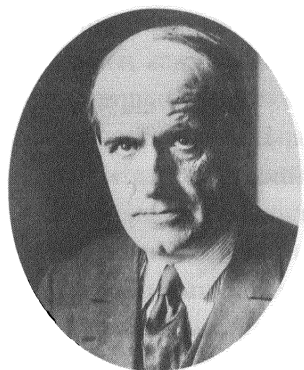
Сторонник классической манеры письма, восхищавшийся стройностью произведений античных авторов, Паласио Вальдес собственным творчеством пытался доказать жизнестойкость представлений об искусстве, унаследованных от классиков испанской и мировой литературы. Так, далеко не случайно писатель настоятельно рекомендовал своим современникам в поисках гармонии обращаться к греческим романам I–III вв. нашей эры. Будучи твердо убежден, что искусство, в отличие от открытий в технике, не устаревает, он в своих произведениях во многом на них опирался, в частности в композиции и в построении сюжета. При создании «Сестры Сан-Сульписио» писатель, несомненно, ориентировался на роман Лонга «Дафнис и Хлоя», неизменно превосходный им как «вечный образец в жанре романа».

Оппоненты Паласио Вальдеса, adeпты новых эстетических веяний, подчас утрачивали чувство историче-

ской перспективы: они противопоставляли пьесы Ибсена трагедиям Шекспира, Кальдерона и Шиллера, французский натуралистический роман – прозе Лонга, Сервантеса и Гёте, а живопись импрессионистов и постимпрессионистов – полотнам Рубенса и Веласкеса. Справедливо отстаивая в споре с ними непреходящее значение культурного наследия, Паласио Вальдес порой впадал в полемическую крайность и выражал надежду, что человечество устанет от «экстравагантных» и «хаотичных» современных произведений и вернется к полным гармонической ясности античным образцам.

Таковы романы и самого Паласио Вальдеса, писателя, наделенного даром видеть красоту мира, запечатлевать ее в своих книгах и делать тем самым достоянием других людей.

## МЫСЛИ О КУЛЬТУРЕ И КУЛЬТУРА МЫСЛИ ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА



Ортега-и-Гассет как-то заметил, что Россию и Испанию роднит то, что обе они представляют собой «расу-народ»<sup>1</sup>. Поэтому не удивительно, что в России у философской мысли Испании издавна были свои почитатели и критики. Великий испанский мыслитель эпохи Возрождения Луис Вивес упоминается в трудах Максима Грека. Новгородских еретиков XV века обвиняли в том, что они штудировали и переводили «Логику» испано-еврейского философа Моисея Маймонида. Заметным элементом духовной жизни России конца XVII–XVIII столетия стала луллианская литература, восходящая к сочинениям великого каталонского средневекового философа Раймунда Луллия. Крупнейшего испанского моралиста и писателя эпохи барокко Бальтасара Грасиана активно переводили во второй половине XVIII века. С известным католическим теологом и философом Доносо Кортесом полемизировал Герцен. Наконец, в ряду испанских мыслителей вполне может быть упомянут и Сенека, уроженец Испании, хорошо известный не одному поколению русских читателей. Однако расцвет испанской философии в первые десятилетия XX столетия, связанный с именами Мигеля

<sup>1</sup> См.: *Ortega y Gasset J. España invertebrada*. Madrid, 1922. P. 142.

де Унамуно и Хосе Ортеги-и-Гассета, совпал с периодом гонений в России на живую философскую мысль, лишивших нас творчества не только Бердяева, Флоренского и Шестова, но и испанских мыслителей. С большим опозданием те и другие приходили к русскому читателю.

Если можно оспаривать существование испанской философской школы, то яркое своеобразие моралистики, эстетики и мистики Испании ощущалось всеми. Чрезвычайно высоко, например, выше, чем вклад своих соотечественников, оценивал Анри Бергсон вклад испанских мыслителей, особенно мистиков – Сан Хуана де ла Крус, Святой Тересы – в духовную культуру человечества<sup>1</sup>. Многие, как испанцы, так и наблюдатели со стороны, видели национальное своеобразие размышлений мыслителей Испании на этические, эстетические и культурологические темы в некоем «средиземноморском» комплексе: субъективизм, синкретизм мышления, фрагментарность и метафоричность стиля, опора на предметный мир, равнодушие к спекулятивному философствованию. Об испанских корнях творчества Ортеги подчас забывают, настолько органично вписались его открытия в систему общеевропейских философских тенденций. Между тем он – ярчайший представитель именно испанского типа мировидения и мироощущения. Согласно ученику Ортеги Х. Мариасу, в Испании философы вынуждены были выполнять самые разнообразные социальные и интеллектуальные функции<sup>2</sup>. Вполне естественно, что слова Мариаса вызывают у нас «русские» ассоциации, и мы вспоминаем сходные высказывания Герцена и Чернышевского. Однако это утверждение в равной мере отражает и специфику духовной и общественной жизни Испании, и широту творческого диапазона Ортеги-и-Гассета. Подобно многим своим соотечественникам, Ортега не отторгает

---

<sup>1</sup> См.: Guy A. Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui. Toulouse, 1956. Т. 1. Р. 12.

<sup>2</sup> См.: Marias J. Los españoles. Madrid, 1972. Т. 2. Р. 22.

одну область философских знаний от другой; философия культуры или эстетика вплетаются у него в собственно философские, исторические, педагогические или сугубо публицистические сочинения. С другой стороны, Ортега был философом конкретного мышления. Философия никогда не была для него отвлеченным началом. Опять-таки трудно не заметить близости между философией испанской и русской конца XIX – начала XX века, которая «реально связывалась с живым отношением личности к культуре и общественности»<sup>1</sup>. Наконец, испанская традиция в творчестве Ортеги сказывалась в его предрасположенности, особенно в молодости, к экспрессии стиля, разного рода эффектам, риторике, парадоксальности как самих тезисов, так и неожиданной их сопряженности, потребности драматизировать ситуацию, интриговать читателя.

Ортега-и-Гассет пытался дать «испанскую интерпретацию мира». Поэтому его призвание раскрылось не только в развитии традиций, но и в том, что он, если воспользоваться выражением Вл. Ходасевича, привил-таки классическую розу к испанскому дичку. С той лишь оговоркой, что под «классической» имеется в виду европейская, главным образом немецкая, философия, а «дичок» мог гордиться величайшими взлетами духа и многовековой историей. Осуществив синтез обеих традиций, восприняв у немецких профессоров, у которых он учился в Лейпциге, Берлине и особенно Марбурге, дисциплину ума, Ортега болезненно переживал неспособность читателей увидеть своеобразие его философских взглядов. В сноске к работе «В поисках Гёте» (1932) он писал: «Находясь в плену моих образов, они не замечают моих идей. Я очень многим обязан немецкой философии и надеюсь, что никто не станет приуменьшать моей очевидной заслуги, когда я поставил одной из основных своих целей обогатить испанское мышление интеллектуальными со-

---

<sup>1</sup> См.: Бердяев Н. *Sub specie aeternitatis: Опыт философии, социальные и литературные* (1900–1906). СПб., 1907. С. 1.

кровищами Германии. Но, быть может, я слишком преувеличил этот момент и слишком замаскировал свои собственные радикальные открытия»<sup>1</sup>.

Как-то, перефразировав известное латинское выражение, Ортега заявил: «Ничто испанское мне не чуждо»<sup>2</sup>. От раздумий о судьбах Испании, «Испании с переломленным хребтом» (название книги 1921 года), он переходит к размышлениям о кризисе Европы, на которую он неизменно смотрит сквозь призму испанских проблем. В испанской публицистике рубежа веков мы обнаруживаем широкий спектр рецептов, различных вариантов дальнейшего пути страны, подчас чрезвычайно напоминающих споры о судьбах России той же поры. Авторитетными и противоборствующими были такие программы, предложенные старшими современниками Ортеги, как идея Л. Ганивета замкнуть Испанию, закрыв двери в Европу, «западнический» проект европеизации Испании, предложенный Х. Костой и молодым М. де Унамуну, мессианские идеи духовной экспансии Испании, «испанизации» Европы, выдвинутые впоследствии тем же Унамуну, любителем резких поворотов. До Первой мировой войны Ортега был сторонником европеизации Испании. Война подействовала отрезвляюще, что, впрочем, не привело его в лагерь «почвенников». Тем не менее новый исторический опыт позволил ему теперь, смыкаясь с Унамуну, критиковать европейскую цивилизацию, основанную на экономическом прогрессе и на забвении духовных ценностей, растоптанных человеком-массой. Ортега предлагает «срединный» путь, предлагает своим соотечественникам научиться ощущать себя частью единого целого, выступает как философ европейского единства. На этом пути он видел реальную возможность преодоления раскола между испанскими «почвенниками» и либералами.

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гёте // Проблема единства современного искусства и классического наследия. М., 1988. С. 158.

<sup>2</sup> Ortega y Gasset J. Obras completas. Madrid, 1955. T. 5. P. 243.



Одним из ключевых элементов духовной жизни Испании первой трети нашего столетия было динамическое противостояние, напряженный, неизмеримо раздвигающий горизонты интеллектуального развития страны диалог между Ортегой и Унамуно. Как было показано И. Тертерян, первой точкой пересечения их позиций, равно как и идейных битв Испании в целом, стал образ Дон Кихота, воспринятый как национальный миф<sup>1</sup>. Реакция Ортеги на главную книгу Унамуно «О трагическом чувстве жизни у людей и народов» (1913) была настолько острой, что позволила ему сформулировать основные идеи своей доктрины. Если в «Трагическом чувстве жизни» Унамуно провозгласил: «Все жизненное неразумно, а все разумное – безжизненно», – утверждая, что, вопреки надеждам прогрессистов, «жизнь» и «разум» находятся в непримиримой вражде, Ортега счел своим долгом опровергнуть Унамуно, поскольку его яркая доктрина могла увлечь молодежь и таила, таким образом, немалую опасность для будущего Испании. В качестве своеобразного противоядия, начиная уже с «Размышлений о “Дон Кихоте”» (1914), он выдвигает идею «жизненного разума». Смысл этого ключевого понятия философских взглядов испанского мыслителя следующим образом раскрывает П. Гайденко: «Витальный разум – это разум исторический: его функция – истолкование той драмы, в которой всегда живет человек, в которую он “ввергнут”, “заброшен”, и такое истолкование есть одновременно как *доставление* ситуации, так и *поиск выхода* из нее. Поскольку мир есть система убеждений, имеющая силу в данное время, то именно разум как *толкователь* убеждений конструирует мир. Функция разума – не созерцание и постижение *сущего*, а конструирование *того, чего еще нет*: он всегда есть устремленность в будущее, он имеет дело с *возмож-*

---

<sup>1</sup> Тертерян И.А. Образ Дон Кихота и борьба идей в Испании XX века // Тертерян И.А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М., 1988.

ным, а не действительным. В этом видит Ортега саму суть перехода к “человеку изобретающему” от “человека мыслящего”»<sup>1</sup>.

Скрытая полемичность по отношению к «Трагическому чувству жизни» Унамуно заключена также в концепции спортивно-праздничного чувства жизни, которая, впрочем, противопоставлена и экзистенциализму как таковому, не только Унамуно, как его предтече, но, к примеру, идеям Хайдеггера о трагико-героическом начале жизни.

Спортивно-праздничное чувство жизни, выявленное Ортегой в современности, подтверждало, с его точки зрения, способность европейской цивилизации к обновлению, второе дыхание европейской культуры, раньше времени похороненной Шпенглером. Идеи игрового начала в жизни, спортивного или праздничного чувства Ортега развивал во многих работах, возвращаясь к ним на протяжении всей жизни. Так, в одной из ранних книг – «Тема нашего времени» (1923), – рассуждая об ином отношении современного человека к великим ценностям, он писал: «Молодое искусство отличается от традиционного не столько предметно, сколько тем, что в корне изменилось отношение к нему. Общий симптом нового стиля – просвечивающий за всеми его многообразными проявлениями – перемещение искусства из жизненно “серьезного”, его отказ впредь служить центром жизненного тяготения». И далее: «Такой вираж в художественной позиции перед лицом искусства заявляет об одной из важнейших черт современного жизнеощущения: о том, что я давно уже называю спортивным и праздничным чувством жизни»<sup>2</sup>. Согласно Ортеге, современные молодые люди пытаются придать жизни блеск ничем не замутненного праздника. Само собой разумеется, что к спорту как тако-

<sup>1</sup> Гайденко П.П. Хосе Ортега-и-Гассет и его «Восстание масс» // Вопросы философии, 1989, № 4. С. 160.

<sup>2</sup> Ортега-и-Гассет Х. Новые симптомы // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 205.

вому доктрина испанского мыслителя имеет весьма отдаленное отношение. Речь идет об игровом начале, проекции героических потенций прошлого в индустриальную эпоху. Как и в случае с дегуманизацией искусства и идеей восстания масс, Ортега, прежде всего как «наблюдатель», констатирует реально наметившееся или уже оформившееся историко-культурное явление. Современная индустрия развлечений подтверждает его исключительную прозорливость и точность его прогнозов.

Вероятно, по-своему были правы оба – и Унамуно, и Ортега – и современная культура формируется системной противовесов. В то же время идеи Ортеги как философа срединного пути противопоставлены не только экзистенциализму, но и рационализму, в чем-то смыкаясь и совпадая с крайними взглядами приверженцев обеих тенденций.

При всем отчетливом неприятии доктрин воинствующих иррационалистов формирование философско-эстетических взглядов Ортеги проходило в кругу интуитивистских тенденций, поэтому его борьба с рационализмом и позитивизмом столь же очевидна. Менее всего они давали о себе знать в ранний период, когда он был одержим идеей просветительства, как единственного пути спасения Испании. Как просветительскую доктрину, так и ее инструментарий, наиболее адекватно отвечавшие его представлениям, молодой Ортега обнаружил в неокантианстве. Педагогический пафос неокантианства как нельзя лучше соответствовал задаче ориентировать в мире заблудшего и предрасположенного к блужданиям испанца. Именно неокантианство с его систематизацией как знаний, так и мыслительных способностей, с его дисциплиной ума могло, с его точки зрения, вернуть в лоно разума испанскую нацию, всецело погруженную в стихию субъективизма, индивидуализма и спонтанных порывов. На эти же годы падает и увлечение Ортеги социализмом. И под социализмом, и под своей программой выхода Ис-

пании из современного «маразма» Ортега понимал гуманизацию, то есть тот же самый процесс просвещения, насыщения культурой, обогащения культурой.

Смена ориентиров произошла в значительной мере благодаря внимательному чтению Гёте, воздействие которого к тому же преломлялось сквозь призму сочинений Ницше. Ортега приходит к идее жизни как питательной среды культуры, жизни как главного мерила культурных ценностей, корректировки жизни культурой. В «Размышлениях о “Дон Кихоте”», первой книге Ортеги, содержится в концентрированном виде вся его будущая философия. В ней же осуществился выход испанского мыслителя и на идею равновесия культуры и жизни, окончательно определился и оформился центральный узел его мировидения, личностной позиции и философских взглядов: равновесие, гармония, синтез, динамический компромисс, срединный путь. Не случайно наиболее притягательным для Ортеги оказался тот тип личности, который нашел свое законченное воплощение в Гёте. Испанский философ не только ощущал в нем самую близкую себе душу в прошлом, но и видел в нем некий духовный камертон. Идеал Ортеги – гармоничный тип личности, гармоничный тип философии, гармоничный тип исторических перспектив. Он считал себя «интеллектуалом», а не «эрудитом» и не «идеологом». Одно из лучших осуществленных им периодических изданий называлось «Наблюдатель» («Эспектадор»), а не «Исследователь» и не «Пророк». Он отверг крайние программы как европеизации Испании, так и испанизации Европы, как рационализма, так и экзистенциализма, в одних случаях осуществив синтез, в других найдя динамический компромисс. Расширяющийся кругозор «наблюдателя» вывел его на проблемы, связанные с кризисом современной ему европейской культуры.

В качестве «наблюдателя» Ортега вправе был заявить в «Восстании масс» (1930), одной из самых знаменитых книг XX века, что Шпенглер всего лишь внятно сказал

о кризисе Европы, который был всем очевиден. Со своей стороны, мы также вправе заметить, что о «восстании масс» в том смысле, который в него вкладывает Ортега, то есть в смысле бунта обывателя, мещанина, человека-массы, а не социальной революции, до Ортеги достаточно внятно сказала русская философская и публицистическая мысль, начиная с Герцена и кончая Бердяевым. «И нужно восстановить истинное значение слов, – утверждал, например, в самом начале века Бердяев. – Мещане те, которые по духовной своей бедности временное ставят выше вечного, абсолютные ценности предают за благоустроенное и удобное царство мира сего, злобствуют против благородной и великой культуры, против гениев и творцов, против религии, философии и эстетики, против абсолютных прав личности и беспокойства ее, мешающего им окончательно устроиться... И нужно огромное мужество и огромную энергию собрать, чтобы бороться против культурного и политического хулиганства, против надвигающегося мещанства, сказавшегося уже в Западной Европе умалением *ценностей*, против этого неуважения к человеку во имя “человека”, поругания свободы во имя “свободы”»<sup>1</sup>.

«Восстание масс» – не столько публицистика или социология (а если и социология, то социология культуры), сколько философия культуры. Это часто забывают, трактуя работу огрубленно, памфлетно-публицистически, поверхностно, а то и просто ложно, искажая в общественно-политическом ключе ее философский смысл. Это, конечно, не означает, что в книге испанского мыслителя нельзя обнаружить ярких публицистических высказываний. Так, во 2-й части содержится блестящая язвительная характеристика социализма сталинского образца: «Если бы марксизм победил в России, где нет никакой индустрии, это было бы величайшим парадоксом, какой только

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. Революция и культура // Бердяев Н. *Sub specie aeternitatis: Опыты философские, социальные и литературные* (1900–1906). С. 378.

может случиться с марксизмом. Но этого парадокса нет, так как нет победы. Россия настолько же марксистская, насколько германцы Священной *Римской* империи были римлянами»<sup>1</sup>. В работе Ортеги представлена теория не классовых, а психологических антагонизмов. Поэтому фашизм и большевизм для него – не причины, а следствия. Кризис Европы, согласно испанскому мыслителю, – в нарушении баланса в человеческом обществе. Суть его – в наметившемся еще в прошлом столетии, как следствие тотальной демократизации, пренебрежении инертной массы к лидерам, талантливым людям, в отказе толпы повиноваться творцам культуры, как материальной, так и духовной.

Ортега неоднократно подчеркивает, что он не вкладывает в дефиницию «человек-масса» – «элита» классового подхода: менее всего к «элите» имеют отношение аристократы, а «человек-масса» чаще всего встречается среди «специалистов». Под первыми он понимает прежде всего пассивных людей, которые в кризисные эпохи могут быть весьма агрессивными, под вторыми – инициативных людей, активных. В основе бытового общественного и культурного поведения «человека-массы» лежит идея посредственности, самодостаточности, потребности быть «как все». По существу, речь идет о «лидерах» и о пассивных исполнителях, которые, будучи безынициативными, как показала история, и взбунтоваться могут не сами по себе, а когда в обществе планомерно подбивается, девальвируется престиж «лидерства», то есть инициативы, способности и потребности людей к изобретательству, научному поиску, художественным открытиям. Следствием подобного пересмотра ценностей может быть только идейный, интеллектуальный и духовный застой, деградация общества.

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989, № 4. С. 131.

В кризисе Европы, согласно Ортеге, повинен не только «человек-масса», но и «элита», забывающая о своей миссии, о своих обязанностях, о своем предназначении. Испанский мыслитель чутко реагирует и на другую опасность, которую таит в себе переизбыток культуры. Как справедливо отмечает П. Сересо Галан, если не человек владеет культурным наследием, а оно, обрушиваясь на человека, начинает им править, то возникает новая опасность – восстания культуры против человека<sup>1</sup>. Альтернативу «восстанию масс» Ортега видит в другом бунте – бунте против старых форм, в творчестве, созидании культуры.

Ортега выявляет трагизм исторической судьбы культуры, неизбежно рано или поздно размениваемой и тиражируемой: «Любая культура, достигая триумфа и совершенства, превращается в общее место и штамп. Идея становится общим местом не *потому*, что она столь уж банальна, а потому, что все ее повторяют. Штамп – это то, что не придумывается в каждом конкретном случае, а из раза в раз повторяется... Эта непростая основа получаемой культуры создает еще больше барьеров между сущностью каждого человека и окружающими его вещами. Его жизнь все менее принадлежит ему и все более становится всеобщей. Его личное “я”, истинное и первоначальное, замещается “я” людей, “я” условным, собирательным, “просвещенным”. Так называемый “просвещенный человек” – продукт эпох высокой культуры, состоящий исключительно из общих мест и штампов»<sup>2</sup>.

Ход развития культуры, доказывал Ортега, неизбежно тяготеет к идее цикличности, поскольку базируется она на динамическом компромиссе между элитой и массами, возобновляющемся, естественно, в каждой новой эпохе и каждом поколении. В курсе лекций «Вокруг Галилея»

---

<sup>1</sup> См.: *Cerezo Galán P.* La voluntad de aventura: Aproximaciones críticas al pensamiento de Ortega y Gasset. Barcelona, 1984. P. 82.

<sup>2</sup> *Ortega y Gasset J.* Obras completas. T. 5. P. 78.

(1933) он выдвигает концепцию «жизненного стиля», пронизывающего собой каждую подлинную культуру (под которой подразумеваются явления как материально-го, так и духовного порядка), создаваемую усилиями элиты. Единство жизненного стиля, которым отмечено одно поколение, обуславливает вульгаризацию культуры массами, постепенное превращение ее в неподлинную. Одно из последующих поколений призвано осознать неподлинность своей культуры, следствием чего должен явиться кризис, возвращение к варварству как переходной стадии между двумя культурами.

Думается, у Ортеги было не меньше оснований (как парадоксально это ни прозвучит) определить эти новые тенденции и как «гуманизацию искусства», коль скоро главная из этих закономерностей состоит в том, что «новое» искусство ставит перед собой задачу не столько изображать мир, сколько выражать отношение к нему художника. Тем самым неизмеримо, по сравнению с предшествующим периодом, повышается роль художника в процессе художественного познания мира, повышается настолько, что она подчас заслоняет мир; тем самым грань между субъектом и объектом познания оказывается едва уловимой и наконец почти стирается. Еще в 1902 году в своей первой статье Ортега высказал мысль, от которой по существу не отказался, в том числе и в «Дегуманизации искусства»: «Каждая вещь, каждое явление скрывает творца этой вещи, этого явления»<sup>1</sup>. Не случайно в «Размышлениях о “Дон Кихоте”», оценивая модернистские тенденции в искусстве, Ортега придавал огромное значение лирическому началу и утверждал, что «поэзия и все искусство вращаются вокруг человека, и только вокруг человека», а в «Дегуманизации искусства», посвященной прежде всего авангардистским течениям, высказываются, казалось бы, прямо противоположные мысли. Спрашивается, неужели сам Ортега прошел тот путь, который как бы заявлен в «дегуманизирующих»

---

<sup>1</sup> *Ortega y Gasset J. Obras completas. T. 1. P. 13.*



тезисах «Дегуманизации»? Видимо, никакого противоречия тут нет. Речь идет не столько о том, что эстетические взгляды модернистов и авангардистов существенно отличались (хотя и ставили одинаково высоко роль художника и личностного начала в искусстве), сколько о том, что работы испанского мыслителя достаточно адекватно отражали умонастроение той или иной культурной эпохи. Между тем каждая эпоха, как это неоднократно подчеркивал Ортега, преодолевая предыдущую, при творческом освоении ее достижений, в манифестах и эстетических декларациях прежде всего опровергает ее.

Утверждение Ортеги: «Поэт начинается там, где кончается человек», вырванное из контекста, также нередко истолковывалось совершенно неверно. Сказано, хотя и в эпатирующей «гуманистическое» сознание форме, собственно говоря, следующее: «Поэт начинается там, где кончается непозн», то есть, искусство начинается там, где кончается безликое отношение человека к миру, где возникает уникальный индивидуальный взгляд на мир. Таким образом, своеобразие авангардистского искусства, явившегося новой ступенью «гуманизации» искусства, усиления в нем личностного начала, неуклонно возматвавшего в европейском искусстве с эпохи Средневековья и по начало XX века, Ортегой было именно выявлено, а не навязано в качестве пропагандируемых им взглядов. Однако в этой общего плана «гуманизации» Ортега акцентирует «дегуманизованную» грань, то есть те проявления нового искусства, в которых наименее выражено эмоциональное, заинтересованное отношение к миру, то, что волнует автора в мире не как художника, а как человека, то, что он *видит* не художническим, а «мирским» взглядом. Итак, верно подметив основную тенденцию искусства XX века, испанский мыслитель счел одно из ее проявлений, весьма авторитетное и с художественной точки зрения замечательное, за единственно возможный путь, сосредоточил на нем свое внимание и не увидел

иных новых возможностей, открываемых «гуманизацией» искусства. Вполне закономерно, что ему удалось описать специфические черты главным образом испанского авангардизма. Так, представление о метафоре и иронии как краеугольных камнях современного искусства, теория искусства как игры были обусловлены преимущественным вниманием к творчеству одного из самых ярких испанских писателей XX века, Рамона Гомеса де ла Серны, с которым Ортега был хорошо знаком.

В первом издании размышления Ортеги о «дегуманизации искусства» органично дополнялись «Мыслями о романе», одной из самых характерных работ испанского философа. Предложенная Ортегой здесь и ранее – в «Размышлениях о “Дон Кихоте”» – концепция романа по глубине и оригинальности не уступает значительно более знаменитой теории Д. Лукача.

Из всех литературных жанров именно роман как средоточие современной жизни неизменно приковывал к себе внимание испанского мыслителя, хотя он и признавался, что за нехваткой времени собственно романов на своем веку прочел не так уж много. Только роман, считает Ортега, в современную эпоху сохраняет некую жанровую специфику. Вся остальная литературная продукция – это чистый каприз и импровизация. Только роман ныне, как некая литературная солнечная система, подчиняющаяся регламентирующим ее жизнедеятельность законам, требует к себе серьезного отношения. Ортега сумел выявить в жанре романа такие закономерности, которые ускользают от самого цепкого взгляда литературного критика.

Чрезвычайно чуткий к философским и эстетическим исканиям своих современников, Ортега в «Мыслях о романе», параллельно с Бахтиным или даже несколько опережая его, формулирует сходные с бахтинскими соображения о «полифоничности» романа Достоевского. Испанский философ увидел в Достоевском прежде всего гениального новатора в области формы романа. Само по

себе это в высшей степени примечательно. Как известно, к этому времени отчетливее всего прозвучали этические идеи Достоевского, в равной степени воспринимался он и как один из оригинальнейших писателей-психологов. Строение же его романов значительно меньше привлекало к себе ценителей его таланта как у нас, так и за рубежом. Перелом произошел в 20-е годы. Посвятив свою работу проблемам поэтики, Бахтин отметил, что в Достоевском наконец-то начинают видеть не философа или публициста, а художника<sup>1</sup>. Таким образом, пафос рассуждений Ортеги совпадает с пафосом книги Бахтина: раскрыть своеобразие Достоевского как художника.

В то же время концепция испанского мыслителя теорией «полифонического» романа в том смысле этого слова, какой в него вкладывал Бахтин, названа, конечно, быть не может. Прежде всего потому, что рассуждения Ортеги соотносятся не со всей теорией Бахтина, а лишь с тем из трех моментов основного тезиса, которому посвящена вторая глава книги «Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского». Ортега не рассматривает идей, высказываемых каждым из персонажей, сознательно игнорирует тот факт, что все герои Достоевского «идеологи», что романы русского писателя насыщены философскими, религиозными и социальными проблемами. Все свое внимание он сосредоточивает на тех средствах, с помощью которых русский романист создает у читателя впечатление максимальной независимости каждого героя, акцент ставится на читателе. Подобная позиция непосредственно связана с общими эстетическими взглядами испанского мыслителя. Он неоднократно подчеркивал, что литература должна отражать общественную жизнь в самой минимальной степени, и то лишь по необходимости. Наконец, выдвигая сам тезис об относительной независимости «голосов» героев

---

<sup>1</sup> См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 16.

от «голоса» автора, Ортега выбирает иную, по сравнению с Бахтиным, перспективу. Несколько упрощая положение вещей, можно сказать, что, с точки зрения Бахтина, относительная независимость героев в романах Достоевского возможна оттого, что автор *дает* им это право, а по мнению Ортеги – оттого, что автор *не дает* себе права вмешиваться в их автономную жизнь.

Был ли Ортега-и-Гассет оригинальным философом? Достаточно обратиться к литературе о философских и эстетических взглядах испанского мыслителя, чтобы понять, что вопрос этот однозначному решению не поддается. Между тем ни у кого не возникает сомнений в том, что он был выдающимся писателем, блистательным стилистом. Однако если ему и не удалось создать оригинальной философской системы, то прихотливая вязь его оформленных в образы идей была в высшей степени оригинальна. Если в них и ощущались подчас отзвуки концепций Ницше, Гуссерля или Шелера, то не меньшее значение имеет то обстоятельство, что сходство с некоторыми положениями доктрин Шпенглера или Хайдеггера было обусловлено не воздействием их на Ортегу, а, наоборот, тем, что он первым, хотя и в эссеистской манере, высказал те или иные положения. Ортега предвосхитил многое, но его часто не слышали, так как к этому еще не были готовы или сказано это было чересчур метафорично.

В своем методе образного, метафорического постижения действительности Ортега следовал пути, указанному «Диалогами» Платона. К своим открытиям он идет не столько столбовой дорогой четкого понятийного аппарата, сколько тропой тропов. Ортега утверждал, что философия – это метафора, некий переход от очевидного, лежащего на поверхности смысла действительности к глубинному, скрытому смыслу, который отражается в повседневности. Прозрачность, ясность, точность, признавался Ортега, – вот те божества, которым он также иступленно поклонялся.

Ортега-и-Гассет – «наблюдатель» милостью божьей. Он именно наблюдал и запечатлевал то, что видел его острый аналитический глаз, чего не видели другие, на что ему подсказывало взглянуть его артистическое чутье. Как и другим его современникам, ему выпала миссия быть свидетелем кризисной эпохи. При этом и даже скорее – для этого он хотел и по своему душевному складу был способен сохранить ясность ума и беспристрастность «показания». Он очевиднейшим образом избегал иррационализма – весьма авторитетного в кризисные эпохи типа мировидения, – а также столь же притягательной для интеллигенции в подобные эпохи безысходности конечных выводов.

Дамасо Алонсо, замечательный испанский поэт, выдающийся филолог, участник литературного движения 1920-х годов, в 1967 году вспоминал: «Ортега хорошо назвал эстетические стремления своей эпохи “дегуманизацией искусства”. Почти сразу за тем, как он написал эти слова, несколько причин, все вместе, качнули маятник в другую сторону (так бывает всегда, снова и снова), и теперь искусство, набирая быстроту, устремилось к человеку»<sup>1</sup>. Думается, не последней среди этих причин была и сама теория «дегуманизации». Сегодня у нас еще больше оснований быть благодарными мыслителю, который не только стимулировал своими парадоксами литературную и общественную мысль своего времени, но оказался прозорливее многих иных, более умозрительных философов.

---

<sup>1</sup> Дамасо Алонсо Д. Регуманизация искусства // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 281.

## ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТ: ФИЛОСОФИЯ КАК НАУКА О ЛЮБВИ

Мною движет любовь, она заставляет  
меня говорить.

*Х. Ортега-и-Гассет*

В «Размышлении о креолке» Хосе Ортега-и-Гассет напомнил своим аргентинским слушательницам, что Аристотель, не зная, как назвать ту науку, которая обладала бы коренным знанием, дал ей название – «философия». «Эту высокую науку, – замечает испанский мыслитель, – к которой он стремился, называют просто поиск». Трудно представить себе более радикальный сдвиг: вместо «коренного знания» – «поиск». Конечно же, Ортега не случайно обращает наше внимание именно на эту интерпретацию. Она имеет огромное значение для понимания его собственного метода, его открытий, его пограничного положения между художественным творчеством и гуманитарным знанием. Не *коренное знание*, которое спорно даже в случае великих философских доктрин, а *поиск*. Именно поиском знания о любви, а не самим знанием явились и его «Этюды о любви», философская и художественная эссеистика, посвященная феномену любви, которой он отдавал немало душевных сил на протяжении всей жизни. Нобелевский лауреат, мексиканский поэт Октавио Пас, сказал как-то об Ортеге, что, будучи эссеистом, тот каждый раз возвращался из своих «экспедиций» в неизведанные страны с диковинными трофеями, но без карты новых земель.

*Хосе Ортега-и-Гассет: философия как наука о любви*

Философией любви, т.е. оправданием своего страстного интереса к многообразию жизни и своему стремлению дать объяснение всему сущему, проникнуты все сочинения испанского мыслителя. Наиболее пространно о философии как науке о любви Ортега пишет в обращении «Читатель...», предпосланном трактату «Размышления о “Дон Кихоте”» (1914), публикация которого принесла ему первый громкий успех. Ортега определяет свою страсть как *amor intellectualis*. Там же он пишет: «Вот почему по духовным подземельям настоящих очерков будет течь почти неслышно, свидетельствуя о себе лишь глухим гулом, как бы страшась быть услышанной чересчур ясно, неуступчивая, а порой и суровая доктрина любви»<sup>1</sup>. Наконец, там же Ортега заявляет, что понимает под философией всеобъемлющую науку о любви.

Авторитет Ортеги-и-Гассета как философа, историка культуры, эстетика, но, в частности, и как философа любви, в Европе, начиная с 1930-х годов, был бесспорен. Его основные книги переводились не только на основные европейские языки, но даже, например, на латышский. Знаменательно поэтому, что, если в работах русских авторов, включенных в сборник «Философия любви», изданный в 1990 году, есть ссылки только на трактат Ортеги «Восстание масс», поскольку другие работы испанского мыслителя в то время еще не были опубликованы в России, то статья их латышского коллеги А. Рубениса в значительной мере построена именно на идеях Ортеги и насыщена цитатами из его эссеистики, включенной в сборник «Любовь и мудрость», изданный в Риге на латышском языке еще в 1940 году<sup>2</sup>.

Ортегу как философа любви интересовали вопросы социальной психологии, история коллективного бессознательного, проблема ритмов жизни и ритмов истории. Его эссеистика, посвященная феномену любви, – это не

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте». СПб., 1997. С. 7.

<sup>2</sup> Рубенис А. Сущность любви – тема философского размышления // Философия любви. М., 1990. Т. 1. С. 205–228.

только философия, в частности, феноменология любовных видов, но и история, философия истории, психология, наконец, социология любви. Он настаивал на том, что, к сожалению, существующая история является историей мужчин, между тем крайне необходима история женщин, равно как и история отношений между мужчинами и женщинами. В этом смысле замечательны встречающиеся в его работах наблюдения о роли женщины в истории.

Любопытно, в частности, что параллельно размышлениям о ненависти «человека-массы» к «лучшим» в «Восстании масс» (1930), в «Этюдах о любви» (1926–1927) выдвигается тезис о равнодушии и даже антипатии женщин к великим людям. С точки зрения Ортеги, в предпочтении, оказываемом женщинами посредственностям, заложена, с одной стороны, консервативная тенденция, а с другой – гарантия сохранения человеческого рода и стабильности его развития: «Кто знает, не таится ли глубокий смысл за этой неприязнью женщины к самому лучшему? Быть может, в истории ей и предназначена роль сдерживающей силы, противостоящей нервному беспокойству, потребности в переменах и в движении, которыми исходит душа мужчины. Итак, если взглянуть на вопрос в самой широкой перспективе, а вместе с тем в зоологическом ракурсе, то можно сказать, что основная цель женских порывов – удержать человеческий род в границах посредственности, воспрепятствовать отбору лучших представителей и позаботиться о том, чтобы человек никогда не стал полубогом или архангелом»<sup>1</sup>.

Философия культуры Ортеги, художественно-интуитивная в своей основе, включала в себя попытку определения пола той или иной эпохи. Появлением нового культурного и жизненного стиля он объясняет принципиальные отличия между «мужской» (например, раннее Средневековье) и «женской» (например, позднее Средне-

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2003. С. 144.



вековье) эпохой в эссе «Мужское и женское». Мужской по преимуществу, с его точки зрения, является и современность, т.е. 1920-е годы, поскольку мужская система ценностей определяет ныне поведение не только мужчин, но и женщин. То, что современная женщина курит, стремится в одежде походить на мужчину, увлекается спортом, – это только самое заметное из проявлений преобладания мужских представлений и привычек. Вполне понятен живой интерес Ортеги к «мужскому» искусству авангарда и авангардистской прозе. Самая известная из его работ, раскрывающая закономерности, лежащие в основе новых тенденций в искусстве XX века, и оставившая глубокий след в мировой эстетике, – книга «Дегуманизация искусства и мысли о романе» (1925).

Образ Дон Жуана всегда представлял интерес для Ортеги<sup>1</sup>, однако он считал, что к осмыслению феномена любви донжуанство имеет весьма косвенное отношение, а прямое – к истории этики и морали. Так, в работе «Что такое философия?» он утверждал, отстаивая основополагающий для него тезис о жизненном разуме: «Дон Хуан решается выступить против морали, ибо ранее мораль взбунтовалась против жизни. Дон Хуан может подчиниться только этике, считающей первейшей нормой полноту жизни. Но это означает новую, биологическую культуру. *Чистый разум должен передать свою власть жизненному разуму*»<sup>2</sup>.

Ортега ставил перед собой задачу – используя поэтический арсенал, которым он владел как мало кто из его современников и соотечественников, увлечь философской проблематикой. Ему в высшей степени было присуще стремление, присущее всем творческим людям, – увлечь, привлечь к себе, покорить сердце читателя.

Эссеистика Ортеги, посвященная проблемам любви, вписывается в тот великий ряд, который был открыт «Пи-

---

<sup>1</sup> См., в частности, кроме «Увертюры к Дон Жуану», эссе «Расправа над «Дон Хуаном» // *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства и другие работы. М., 1991. С. 543–553.

<sup>2</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? М., 1991. С. 29.

ром» Платона и который венчают также такие знаменитые книги, как «Ожерелье голубки» Ибн Хазма, «Диалоги о любви» Леона Эбрео и трактат Стендаля «О любви».

По богатству метафор Ортеге не было равных среди современных ему мыслителей. Мысль, утверждал он, облекается в метафору, как в форму, и редко вне ее существует. Так, ставящее мужчину в тупик превращение женщины из равнодушной и неприступной в страстную и пылкую он сравнивает с превращением негатива в позитив в процессе изготовления фотографии. Здесь же Ортега объясняет феномен Дон Жуана, который не имеет ничего общего с вульгарным сластолюбцем. Великую радость Дон Жуану, пишет Ортега, доставляет его способность превращать самую бесстрастную женщину в пылкую, наблюдать процесс превращения куколки бабочки в саму бабочку, чтобы затем устремляться к новым куколкам, отвернувшись от той, которая уже сгорает в огне<sup>1</sup>. При этом любопытно, что для самых сложных метафизических построений он пользовался арсеналом эротических метафор. Земли Франции, благодатные и ухоженные, напоминают ему женское тело, скрытое от глаз зеленью лугов и садов. Одна из его излюбленных «эротических» метафор, – представление о философе, предназначение которого – «задирать юбки у вещей». Таков, в частности, приятель рассказчика в эссе «Суждение Ольмедо», наделенный пронзительным и циничным взглядом, словно приподнимающим юбки у всех вещей, чтобы видеть, что же там под ними. Остается добавить, что, согласно Ортеге, от истинного философа «слова беременеют».

Свой пролог к «Ожерелью голубки» Ибн Хазма Ортега завершает следующей фразой: «Между тем я не претендую на решение ни одной из этих проблем, а, напротив, пытаюсь намекнуть, до какой дьявольской точки все это дошло»... В то же время не может быть никакого сомнения в том, что на протяжении полувека Ортега снова

---

<sup>1</sup> См.: *Ortega y Gasset J. El Espectador. Madrid, 1961. P. 1004.*

и снова обращался к этим проблемам, к этим вопросам, пытаюсь найти решения, пытаюсь найти ответы.

Читателя, который захотел бы узнать о психологии интересного мужчины из эссе, посвященного этой увлекательной теме, ждет разочарование. В нем речь идет о любви, но заявленная тема, строго говоря, в нем не раскрывается. Заинтригованному читателю предлагается сноска – «Продолжение следует». Но продолжения не последовало. Более того, когда, спустя годы, ближайший сотрудник Ортеги, Фернандо Вела, бравший у него интервью, попросил еще раз порассуждать об «интересном мужчине» и тем самым наконец закрыть тему, Ортега согласился<sup>1</sup>. Самое любопытное, что даже на этот раз, вплотную приблизившись к «разгадке», он так и не сформулировал, как намеревался, какой же мужчина, с точки зрения женщин, является «интересным». Будем откровенны, испанскому мыслителю не удалось описать психологию «интересного мужчины», как не удалось ему и разобраться с природой любви, а тем более написать историю любви. Описание психологии интересного мужчины предполагало погружение в психологию женщины, которая, несмотря на весь его интерес, как раз и не давалась ему в руки. Не все ему было доступно, не все ему было «внятно». Предельно обостряя разговор, можно сказать, что так же не удалось ему раскрыть и психологию «интересной женщины», которой, например, посвящено блистательное эссе «Пейзаж с косулей на заднем плане». Стойкий интерес Ортеги-наблюдателя к женщине как предмету изучения заставляет его внимательнейшим образом следить за женщиной. Итог – не утешительный: Ортега как мужчина не может отделаться от мысли, что женщина более всего напоминает ему косулю или растение («Поэзия Анны де Ноай»). О чем же еще говорит нам этот

---

<sup>1</sup> См.: Вела Ф. Разговор с Ортегой // Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте». СПб., 1997. С. 236–241.

предсказуемый блестящий провал или, скажем осторожнее, – не полный, по касательной, успех великого мыслителя? Естественно, о самом предмете изучения. О самой «природе», о самой любви.

Снова и снова, на протяжении всей жизни Ортега возвращался к излюбленному им образу кораблекрушения. Рождение человека – кораблекрушение, а жизнь – либо смирение перед лицом стихии, либо попытки выплыть, мощные взмахи рук, разрезающие волны, продолжающиеся подчас долгие годы, но постепенно слабеющие. Кораблекрушение – это встреча с любимым человеком. Кораблекрушение – это попытки человека осмыслить свою жизнь. Чем же, как не кораблекрушением, могут быть попытки философа понять природу любви?

Не кто иной, как сам Ортега подвел философскую базу под неизбежность творческого провала, дал философское оправдание краха в эссе «Размышление о креолке» (1939): «Все, по сути дела, человеческое, что человек ставит своей задачей, – невыполнимо. Животное обычно достигает того, к чему стремится, так как оно стремится к естественным вещам <...> Такова почетная привилегия человека. Быть человеком по-настоящему – это по-настоящему терпеть крах. Я знал, конечно, заранее, что в развитии этой темы я потерплю крах, но, в то же время, мне представлялось большой честью потерпеть крах перед креолкой; сперва быть рядом с нею пламенем, а затем превратиться в пепел». Но это же он мог сказать о своем стремлении философа осмыслить жизнь, описать общественные отношения, дать определение предназначению человека, проникнуть в душу женщины, понять любовь.

Ортега-и-Гассет попытался осмыслить природу любви, раскрыв психологию женщины. Поразительно, но в подавляющей части своих эссе он смотрит на феномен любви глазами женщины, с позиций женщины, сквозь призму ее судьбы: «Манифест Марселлы», «Эпилог к книге “От Франчески к Беатриче”», «Психология интерес-

ного мужчины», «Случай Саломеи», «Пейзаж с косулей на заднем плане», «Поэзия Анны де Ноай», «Размышление о креолке». Можно упомянуть также другие заметки и миниатюры, заглавия глав и разделов в трактатах Ортеги на близкие темы: «Реплика в сторону перед портретом маркизы де Сантильяны», «Эухения де Монтихо», «Джонконда», «Женщина и ее тело», «Незамужние англичанки», «Монашенки-странницы», «Испанка». Более того, многочисленные этюды о любви Ортеги на самом деле – это скорее этюды о женщине. Интерес философа Ортеги-и-Гассета к феномену любви – это скорее интерес Ортеги-и-Гассета-художника и Ортеги-и-Гассета-мужчины к женщине. Одной из первых его печатных работ было эссе «Манифест Марселлы» (1905), одной из последних, спустя полвека – «Пролог к “Ожерелью голубки” Ибн Хазма де Кордова» (1952). Вся его жизнь прошла под знаком Гёте, о котором он писал: «Чтобы жить, он, великий мужчина, дышал женщиной, ему это было необходимо».

Интерес Ортеги-философа, Ортеги-поэта, Ортеги-наблюдателя к женщине – поразителен. В крохотной зарисовке, посвященной монашенкам, идущим по дорогам Испании от одного монастыря к другому, он, обратив внимание на самую дряхлую из них, пытается определить и увековечить ее улыбку, сравнив ее с фразой, прозвучавшей в глубинах сердца старушки, отразившейся на ее лице и как бы подслушанной им: «Как будто кто-то, лаская подушечкой пальца занозу, говорит: “Бедняжка! Тяжела же твоя участь – ранить”»<sup>1</sup>. Замечателен пассаж в «Размышлениях о “Дон Кихоте”» о «герое», устремленном к великой цели, одержимом идеей завоевать далекие, прекрасные миры и не замечающем, что где-то рядом с ним – полное мольбы лицо неизвестной девушки, тайно влюбленной в него: «Сквозь ее белую кожу лучится солнце, пылающее любовной страстью: вспышки то желтого, то багрового пламени свидетельствуют о том, что в его

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset J. El Espectador. Madrid, 1961. P. 356.

честь на сердечном огне сжигают благовония». В какой-то мере все мы являемся подобными героями, заключает Ортега, и каждого из нас окружают скромные цветы<sup>1</sup>.

Более всего философская эссеистика Ортеги, посвященная проблемам любви, напоминает разрозненные страницы всемирной истории женщины.

Блистательный крах Ортеги-и-Гассета (не забудем – заложенный, предрекаемый и горделиво провозглашаемый самим автором) в его попытках понять женщину и описать любовь – закономерен и поучителен. «Можно идти на Юг и можно идти на Север, но нельзя прийти туда», – писал Ортега в эссе «О культуре любви»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о «Дон Кихоте». СПб., 1997. С. 21.

<sup>2</sup> *Ortega y Gasset J.* El Espectador. P. 198.

## МАССОВЫЙ ИСХОД ИЗ БЕЗЫСХОДНОГО ОДИНОЧЕСТВА

(ИСПАНСКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ)

Чего ждет образованный иностранец, в руки которого попадет антология русской поэзии? Заснеженных равнин, загадочной русской души и колокольного звона. Чего ждет образованный русский, обративший взор на антологию испанской поэзии? Или иначе: что такое Испания для большинства из нас? Дон Кихот, Кармен, Дон Жуан, европейский Восток, страна, где «воздух лимоном и лавром пахнет», страна истовой религиозности и лютующей Инквизиции и, в то же время, фешенебельных отелей и километровых песчаных пляжей. Наконец, страна, поэтическим камертоном которой является «Цыганский романсеро» Федерико Гарсиа Лорки. И в том, и в другом случае речь идет о стереотипах, мифах, легендах, как всегда, заключающих в себе значительную долю истины. Вполне естественно, что духовные силы любой нации, из года в год – безуспешно – расходуются в том числе и на то, чтобы подобные стереотипы развеять. При этом потеснить их и насытить картину не столь выразительными, но живыми оттенками, красками и деталями может лишь сама культура, пробивающаяся сквозь мифотворящее марево той или иной страны, ее народа, его национального характера, его культуры.

Не будем лукавить: звездный час испаноязычной поэзии остался в прошлом, хотя и совсем недавнем. Это были 1900-е–1930-е годы, когда одновременно писали, по

обе стороны Атлантики, Антонио Мачадо, Хуан Рамон Хименес, Федерико Гарсиа Лорка, Луис Сернуда, Габриэла Мистраль, Сесар Вальехо, Пабло Неруда. Идет ли тем самым речь о некой провинциальности испанской поэзии конца XX столетия? Конечно же, нет.

При этом не стоит забывать об одной особенности поэзии *конца века*, быть может, любого конца века. Великой поэзии *еще* нет. И в то же время она *уже есть*, так как *именно она* (то есть та поэзия, которая уже существует в стихах тех поэтов, которые уже пишут и печатаются, но мы ее еще не слышим и не осознаем) – *и будет*.

Культуре свойственен своеобразный Эдипов комплекс. Каждое новое поколение стремится занять место отцов, подчас безжалостно расправляясь с ними, и завладеть вниманием публики, если угодно, завладеть самой публикой, до недавнего времени по праву принадлежавшей отцам. Надо отдать должное поэтам, весьма недвусмысленно заявляющим о своем своеобразии и своем отличии от предшественников и в то же время как бы нарушающим столь универсальный закон, как бы лишенным комплекса, столь простительного для молодости, заряженной *новым* словом.

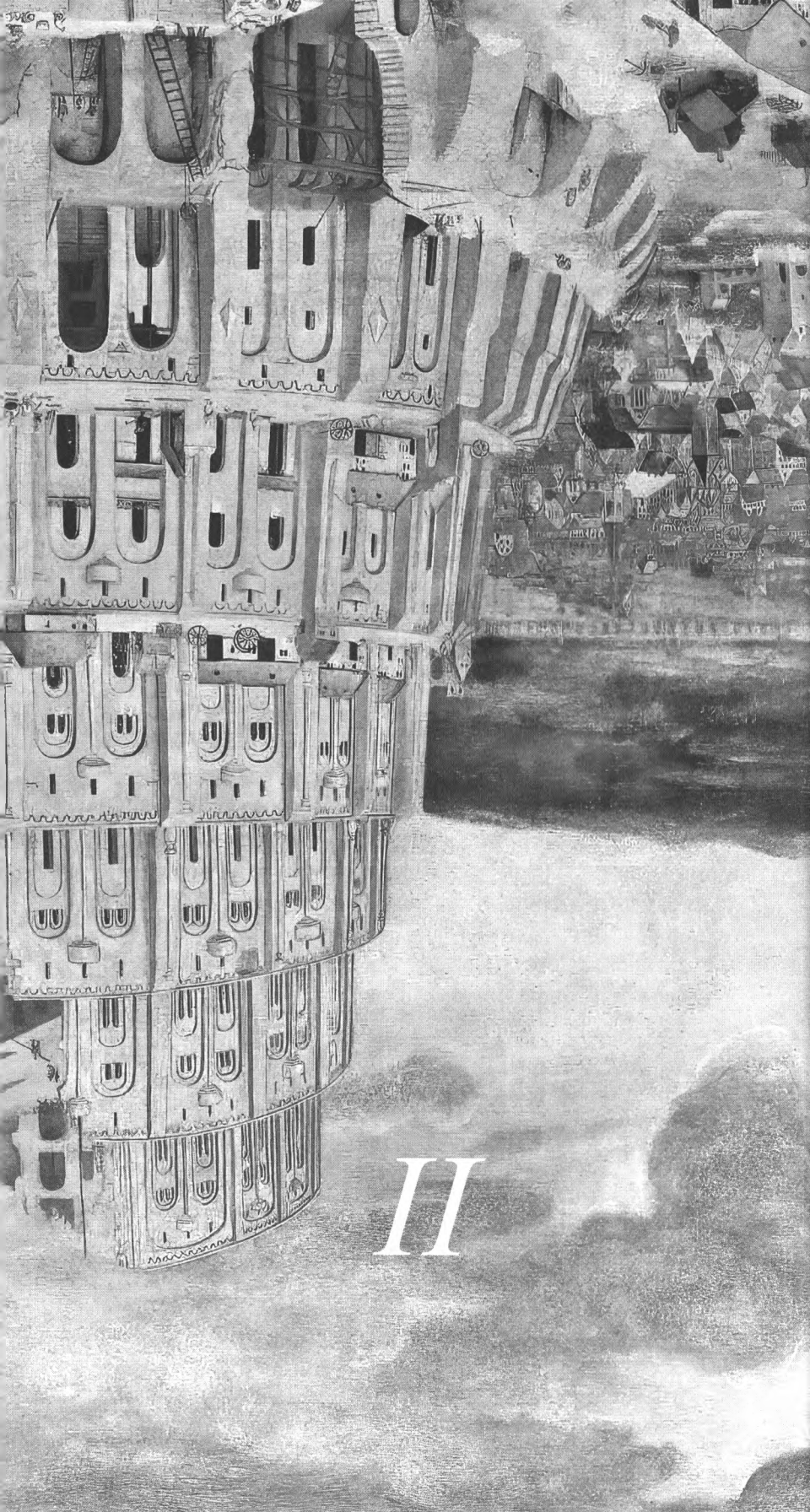
В чем же заключается своеобразие, утверждая которое поэты столь спокойны, уравновешенны, сосредоточенны, легкомысленны и уверены в себе? При всем разнообразии творческих индивидуальностей, почерков и манер таких испанских поэтов, как Мигель д'Орс, Луис Альберто де Куэнка, Йон Хуаристи, Абелардо Линарес, Педро Касарьего, Хосе Мартинес Месанса, Хуан Карлос Местре, Кармело Иррибаррен, Хосе Фернандес де ла Сота, Хосе Антонио Бланко, Амалия Баутиста, Роджер Вольфе, с определенными оговорками можно попытаться выделить следующие черты той поэзии, которую неосознанно создают сообща современные поэты Испании. Они подчеркнуто говорят от первого лица и стремятся быть не только понятыми, но и понятными предполагаемому собеседнику. Поэзия поворачивается спиной к авангар-



ду и лицом к многовековой поэтической традиции. Герметизм, метапоэзия и башни из слоновой кости теряют свою привлекательность, и, наоборот, в высшей степени привлекательным оказывается окружающий поэтов мир, в котором, впрочем, грустное и смешное, реальное и ирреальное, низменное и возвышенное существуют во взаимообогащающем и взаимопоясняющем единстве. В современную испанскую поэзию возвращаются классические размеры и рифма, разговорный синтаксис и повседневная лексика. Стихи, создаваемые нашими испанскими современниками, находятся на пересечении прозаической поэзии и поэтической прозы, но, главное, создаются они *одним из нас*, любым из нас, который, впрочем, прекрасно знает, чем и почему он от всех нас, остальных, отличается. И хотя бы для того, чтобы доказать это и объяснить нам, он пишет стихи.

Поэзия — это вековой обман и самообман, игра поэтов с читателями, а читателей с поэтами. В стихах наших испанских современников безысходное одиночество любого поэта загадочным, но веками отточенным способом претворяется в массовый исход из одиночества в разделенные боль, восторг и прозрение. Поэзия от первого лица (поэты) и с чужого голоса (читатели) превращается в нестройный, но тем более прекрасный лирический хор, в котором все лица и все голоса нуждаются друг в друге.

---



II



## ЯСНОВИДЕНИЕ БЫЛОГО И ЧУДЕСНОГО

(ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ)

Относительность наших представлений о земле и о месте человека в мире позволила европейцам открыть Америку. Относительность наших взглядов на социальное и политическое устройство общества позволила латиноамериканцам освободиться от европейской колониальной опеки. Относительность апробированных веками эстетических норм позволила европейцам признать за латиноамериканской прозой последних десятилетий право называться великой и во многом недостижимой. Сама же эта проза зиждется на относительности границ между реальностью и вымыслом.

Феномен латиноамериканской прозы, покорившей в последние десятилетия XX столетия мир, сопоставим в обозримом прошлом лишь с мировой славой русского романа XIX века. При всех отличиях политических, философских и литературных взглядов и пристрастий создатели новой прозы Латинской Америки едины в своих попытках приблизиться к географической, исторической, национальной и психологической действительности континента. Своеобразие этих попыток, увенчавшихся несомненным успехом, даже самые неискушенные читатели справедливо видят в особой роли фантастического элемента в латиноамериканской литературе, а следовательно, и в латиноамериканском мировидении. Сами корифеи

латиноамериканской прозы, пытаюсь определить причины грандиозного успеха литературы Латинской Америки, нередко сходятся в том, что они – в щедрости фантазии, исключительном богатстве латиноамериканской вселенной, которая в конце концов от индейского фольклора шагнула прямо к общечеловеческим культурным ценностям.

Взгляд на историю культуры как на череду сменяющих друг друга фаз «реалистической» и «романтической», тенденций объективистских и субъективистских, потребности в правдивом отражении действительности и стремления преобразовать ее силой творческой фантазии – при обращении к латиноамериканской литературе XX века оказывается по меньшей мере не вполне корректным. Традиции классического реализма, многократно трансформировавшиеся, однако не умиравшие, появление социального романа, построенного на документальном материале, стремление патристически настроенных писателей во всей полноте передавать детали быта и реальных исторических событий не мешают прочертить традицию другого рода, в условиях Латинской Америки определяющую: традицию литературы символично-фантастической, черпающей вдохновение в мифологической картине мира, во всяком случае, в ее художественной логике. Неоромантические фантазии модернистов были подхвачены сюрреалистами, изобретавшими новое измерение реальности, комбинируя затертые элементы старого. В творчестве Борхеса, с одной стороны, и Астуриаса и Карпентьера – с другой, в 30–40-е годы определились черты двух основных ветвей фантастической прозы Латинской Америки: условно говоря, «метафизической» и «мифологической». Позднее первая из них нашла развитие в прозе Кортасара, вторая – в произведениях Гарсиа Маркеса. Так постепенно складывался, формировался и завоевывал мировое признание магический реализм Латинской Америки, творческий метод, название которого на русский язык вполне могло бы быть передано и как волшебный,

чудесный реализм, то есть реализм, который не только уживается с волшебством и допускает возможность чуда, но находит в них свою питательную среду и облекается в их причудливые формы.

Истоки современной латиноамериканской фантастики уходят корнями в сокровищницу индейского фольклора, а в литературе нового времени – в творчество западноевропейских и североамериканских романтиков, в произведения писателей-модернистов конца XIX – начала XX века, таких, как никарагуанец Рубен Дарио, аргентинец Леопольдо Лугонес, перуанец Клементе Пальма. Модернисты не стремились создать иллюзию взаимопроникновения фантазии и действительности. «Весь рассказ есть удивительно сложный узор на канве обыкновенной реальности», – заметил как-то Владимир Соловьев в связи с рассказом Алексея Константиновича Толстого «Упырь». С полным основанием это определение можно отнести и к фантастическим рассказам Дарио, печатавшимся на рубеже веков, Лугонеса, представленным в его сборнике «Чуждые силы» (1906), к некоторым новеллам Орасио Кироги из сборника «Рассказы о любви, безумии и смерти» (1917). Мистический ужас, пронизывающий такие рассказы, как «Кадавр» или «Танатопия» Дарио, «*Viola acherontia*» Лугонеса, «Белое поместье» Пальмы, почти снимается магией слова. Филигранность «узора» не дает забывать о вымышленности «реальности».

В ту пору фантастика Ла-Платы (аргентинец Лугонес, уругваец Кирога) и Карибского бассейна (никарагуанец Дарио) представляла собой единое целое; она питалась общими для всего цивилизованного мира античными или библейскими источниками, широко пользовалась средневековой демонологией, обыгрывала потрясавшие воображение современников технические достижения западной цивилизации («Таинственная смерть брата Педро», «*Viola acherontia*»), так, впрочем, и не привив латиноамериканской прозе вкуса к научной фантастике. Прошло

несколько десятилетий, общекультурный флер рассеялся, и в свои права вступило мифотворчество Буэнос-Айреса, города-космополита, и пестрая мифология стран Карибского бассейна.

В одном из интервью Гарсиа Маркес сказал, что приверженность карибского мира к фантастике окрепла благодаря привезенным сюда африканским рабам, чье безудержное воображение сплавилось с воображением индейцев, живших здесь до Колумба, а также с фантазией андалусцев и верой в сверхъестественное, свойственной галисийцам. Источники мифологизма гватемальца Астуриаса, кубинца Карпентьера, мексиканца Рульфо или колумбийца Гарсиа Маркеса, которых были лишены писатели Ла-Платы, – культура индейцев майя и ацтеков и негритянско-мулатского населения Антильских островов, бытовой народный католицизм. Все они осуществили мифологизацию житейских ситуаций, типов и даже языка того народа, к которому они принадлежали. Однако общий мифопоэтический фон не стирает различий. Так, питательная среда чудесной реальности рассказов и романов Гарсиа Маркеса – бытовое «магическое» сознание, формируемое местными и семейными поверьями, устными рассказами, «молвой», а не освященное многовековой традицией, легендами и мифами, как у Астуриаса.

Фантастическая действительность писателей Ла-Платы питается не столько фольклорными источниками, сколько неожиданными соприкосновениями идей, вымыслов, присущих разным цивилизациям, философской и интеллектуальной игрой ума, вечными загадками бытия. Подобно тому, как Буэнос-Айрес, средоточие Ла-Платы, – это перекресток потоков разноразличных переселенцев, проза Борхеса – это перекресток различных религий и культур. Не случайно один из любимых Борхесом культурных мифов – Вавилон – был неким прообразом многоязыкового Буэнос-Айреса, населенного главным образом потомками иммигрантов из разных стран мира.

Перекрестком вечных тем явились и два Вавилона Кортасара – Буэнос-Айрес и Париж, в которых разворачиваются события большинства его произведений.

Деление латиноамериканской фантастики на «мифологическую» и «метафизическую», творимую в странах Карибского бассейна или в гигантских городах Ла-Платы – Буэнос-Айресе или Монтевидео, – условно. Достаточно сказать, что немало рассказов проникнуто смешанными тенденциями: так, произведения, в основе своей «метафизические», создавались писателями Карибского бассейна («Возвращение к истокам» Карпентьера), а «мифологические» – представителями литературы Ла-Платы («Искупление» С. Окампо). При этом писатели Перу или Бразилии оказываются как бы вне классификации. Однако думается, что подобное деление отражает все же некие закономерности.

В основе «Маисовых людей» Астуриаса или «Ста лет одиночества» Гарсиа Маркеса – народная мифологизированная картина мира, лишь направляемая, корректируемая творческим волеизъявлением писателя. И в этом ее отличие от вымыслов Борхеса и Бьой Касареса, не укорененных в народном мировидении. Первыми движет потребность воссоздания былой, индейской мифологической реальности, обогащения современной цивилизации утраченными ценностями, а писателями Ла-Платы, при отсутствии в литературе преемственности, культурной традиции (по сравнению со странами Европы или теми, что унаследовали цивилизации майя, ацтеков или инков), – потребность статьдемиургами новой, иной реальности. Кортасар считал долгом своих соотечественников использовать это отсутствие преемственности культурной традиции для освоения новых территорий. В итоге, если Астуриас («Хуан Круготвор»), Карпентьер («Богоизбранные»), Гарсиа Маркес («Самый красивый утопленник в мире») подвергают действительность мифопоэтическому истолкованию, создавая образы, органично связанные



с народнопоэтическими воззрениями, то Борхес («Круги руин», «Другая смерть»), Бьой Касарес («О форме мира»), Кортасар («Захваченный дом») ставят человека в нереальные ситуации, чтобы познать его сущность. И в том, и в другом случае перед нами фантастика как средство познания действительности.

Остановимся вкратце на творчестве тех латиноамериканских писателей, чьи соображения о «форме мира» оказались наиболее весомыми и запоминающимися. Всеми оттенками фантастического играет новеллистика Хорхе Луиса Борхеса. Подобно тому, как его фантастические рассказы загадочны, одновременно притягательны и отталкивающи, и сам он был окружен двойственным, но неизменно заинтересованным вниманием собратьев по перу, преклонявшихся перед чародеем слова и при этом нередко отказывавших ему в праве считаться латиноамериканским писателем. В основе всех его «причудливых двусмысленностей», построенных на литературных, философских или религиозных казусах, неизменно лежит загадка, некая тайна, которую предстоит разгадать и которая так и остается тайной. Весь мир, хитросплетения человеческих судеб, загадки бытия и исторические катаклизмы Борхес рассматривает как некий текст, Библию, библиотеку, книгу, которую надо прочесть, а для начала догадаться, на каком языке она написана. Упоение непредсказуемостью открытий, ожидающих нас на каждой странице существующих или вымышленных книг, в загадочных уголках библиотеки или в лабиринтах мира, напоминающих ему библиотечные, – вот то чувство, которое охватывает читателя, погружающегося в чтение Хорхе Луиса Борхеса. Своеобразная библиофильская подкладка ощутима почти во всех его фантастических рассказах, которые он сам определил как «игру со временем и пространством». Среди них такие знаменитые, как «Вавилонская библиотека», «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“», «Сад расходящихся тропок», «Тлен, Укбар, Orbis

Tertius», «Анализ творчества Герберта Куэйна», «Богословы», «Бессмертный», «Письмена Бога», «Книга песчинок», «Поиски Аверроэса».

Младший современник, ученик, соавтор и друг Борхеса Адольфо Бьой Касарес, которого называли замечательным изобретателем сказочных миров, выстроенных в соответствии с точными законами, писал: «Нет никаких оснований опасаться, что тебе более не встретится ничего нового и неожиданного; поистине, мир неисчерпаем». Его творчество – необходимое связующее звено между рационалистической фантастикой Борхеса и интуитивистской фантастикой Кортасара.

В романах и рассказах Хулио Кортасара демонология и интеллектуальные лабиринты уступают место психологии, художественным экспериментам с данными психоанализа. Пройдя школу Борхеса, сознавая и признавая преемственность, Кортасар стремился также осознать и обозначить свой собственный путь. В одном интервью он подробно остановился на отличиях своей фантастики, погруженной в стихию повседневности, от фантастических повествований Борхеса, геометрически и кристаллически совершенных. Он готов был согласиться, что к фантастическим его произведения могут быть отнесены только за неимением другого названия. С годами доля сверхъестественного и загадочного в его творчестве уменьшалась. Еще заметнее становилось смещение акцента с внешних проявлений таинственного и необычного, врывающегося в будничную размеренность быта, на внутреннее напряжение конфликта, рождающегося в человеческой психике. Однако, как и в рассказах ранних сборников «Зверинец» (1951) и «Конец игры» (1956), фантастическое допущение – вне зависимости от того, во внутреннем пространстве души или во внешнем пространстве быта разворачивается экспериментальная ситуация, – позволяет проникнуть в глубь примелькавшейся действительности, прорвать оболочку обыденности,

скрывающей глубинную суть жизни. Точно так же злове-  
щая ирреальность будет присутствовать во многих про-  
изведениях Кортасара, выступая в различных обликах:  
это и сырой мертвящий туман, окутавший Буэнос-Айрес  
в раннем романе «Экзамен», и невыразимый ужас, при-  
нимающий контуры коня, взглядывающегося в глубь дома,  
в позднем рассказе «Лето».

«В этих произведениях реальная действительность  
размывается, превращается в вымысел, облекаясь в кра-  
сивые наряды, причем фантазия обрастает такими прав-  
доподобными деталями, что в конце концов воссоздает  
особого типа действительность, которую мы могли бы  
назвать сюрреалистической. К этому характерному сти-  
ранию реальности посредством фантазии и воссозданию  
суперреальности прибавляется постоянное разрушение  
действительного времени и пространства»<sup>1</sup>. Если не знать,  
что эти слова принадлежат Астуриасу и речь идет об исто-  
риографии майя и ацтеков, можно подумать, что перед  
нами одна из обобщающих характеристик особенностей  
поэтики и эстетических принципов самого Астуриаса.  
Один из самых самобытных писателей Латинской Амери-  
ки, нобелевский лауреат, не раз признавался, что, начиная  
со сборника «Легенды Гватемалы» (1930), в таких рома-  
нах, как «Маисовые люди» (1949), «Мулатка как мулатка»  
(1964), рассказах, включенных в сборник «Зеркало Лиды  
Соль» (1967) он постарался оживить все мифы, верования,  
легенды, которые сам слышал от народа, что он использо-  
вал в них присущее индейскому сознанию смешение дей-  
ствительного и воображаемого. И если в «Легендах Гвате-  
малы», таких, как «Легенда о Татуане», он прежде всего  
стремился сохранить привкус мифического, то в поздних  
романах и рассказах, например, в «Хуане Круготворе»,  
ему удалось, сохранив характер мифов, сделать их живы-  
ми, достоверными, современными.

---

<sup>1</sup> Астуриас М. А. *Латиноамериканский роман – свидетельство эпохи*  
// Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 54–55.

Становление мифологической фантастики Латинской Америки немыслимо без великого кубинского писателя Алехо Карпентьера. Своеобразие его мифотворчества – потребность создать новые мифы, не только вдыхая новую жизнь в легенды и предания Антильских островов, но и внося в них, вмещая в них все многообразие, всю полноту европейской культуры. Характерным в этом смысле является рассказ «Богоизбранные», в котором Нои всего света встретились на реке Ориноко со старцем Амаливакой, индейским Ноем. Поясняя свой замысел, Карпентьер писал: «То есть я переносу Европу (строго говоря – весь мир, поскольку во встрече участвуют также Нои Ближнего Востока и Китая. – В.Б.) сюда и смотрю на нее отсюда». Таким образом, в основе этого фантастического допущения лежит великая культурологическая миссия латиноамериканских писателей: вобрать в себя европейский и даже мировой культурный опыт и претворить его в новую эстетическую реальность.

Чудесный мир Гарсиа Маркеса утверждает относительность всех наших представлений, основанных на опыте и здравом смысле, физических законах и логических постулатах. Первые его опыты в фантастическом жанре были включены в сборник «Глаза голубой собаки» (1951). Эти рассказы, еще ученические, во многом подражательные, о которых сам автор постарался забыть, чрезвычайно показательны с точки зрения приемов, тематики и мотивов, широко используемых в фантастической прозе по обе стороны Атлантики. Тем не менее в них уже угадывается будущий автор «Ста лет одиночества», оставшийся верным проявившимся здесь склонности к размыванию границ между реальным и ирреальным, теме смерти, лирической напряженности повествования. «Сто лет одиночества» – это своеобразная пародия (вспомним «Дон Кихота») на бытописательский роман, вряд ли навсегда его похоронившая. При этом, подобно Сервантесу, пародировавшему, по существу, не рыцарские идеалы, а эпи-

гонские рыцарские романы, Гарсиа Маркес пародировал (впрочем, в отличие от Сервантеса, не ставя перед собой столь четкой задачи) не принципы правдивого отражения действительности, а расхожие приемы эпигонской реалистической прозы. Одной из пружин фантастического мира «Ста лет одиночества» являются ярмарочные чудеса – важнейший элемент народной жизни, обеспечивающий волшебный выход, хотя бы на мгновение, за пределы обыденного и будничного. Они же присутствуют во многих рассказах цикла «Невероятная и грустная история о наивной Эрендире и ее жестокосердной бабушке» (1972), которые сам автор определил как «детские».

Своеобразные почвеннические настроения Астуриаса и его последователей далеко не всегда воспринимались однозначно. Настороженным, например, было отношение к ностальгии по мифологическому раю крупнейшего писателя Мексики Карлоса Фуэнтеса. В нескольких рассказах сборника «Замаскированные дни» (1954) он предостерегает от той опасности, которую таит мифологическое сознание как одна из форм бегства от действительности, поскольку оно выключает человека из реальной жизни и делает беспомощным перед ирреальными фантомами и реальными жизненными опасностями. В рассказе «Чак Мооль», например, попытка бегства в прошлое удастся, хотя и не в результате провала во времени, а как следствие любовно взлелеянного микро-ацтекского мира в настоящем, пресуществления его усилием воли героя. Однако у ацтекского прошлого свои счета к мексиканскому настоящему, которому оно мстит в лице своего восторженного почитателя. Так в латиноамериканскую фантастику входит тема недоброй власти прошлого над настоящим, идущая параллельно, хотя и несколько в тени, магистральной проблематике освоения неисчерпаемого богатства культурного наследия прошлого.

В попытках определить своеобразие латиноамериканской прозы современные критики оперируют такими

терминами, как «магический реализм» и «чудесная реальность». Гарсиа Маркес писал, что в Латинской Америке нет необходимости долго ломать голову над выдумкой; возможно, здесь они стоят перед другой проблемой – как заставить поверить в действительность, как сделать действительность правдоподобной. Находя в окружающей реальности черты, не поддающиеся рациональному толкованию, латиноамериканские писатели пытаются осмыслить их на основе фантастики. Их миссия сродни той, о которой говорил цыган Мелькиадес в романе «Сто лет одиночества»: «Вещи, они тоже живые, надо только уметь разбудить их душу». Вполне естественно, что контуры «магического реализма», как и любого литературного течения, достаточно размыты. Если принадлежность к нему Астуриаса, Рульфо, Карпентьера или Гарсиа Маркеса ни у кого не вызывает сомнений, то в отношении романов Отеро Сильвы, Варгаса Льосы, не испытывающих особой потребности в сверхъестественном и чудесном, а с другой стороны, произведений Борхеса и Кортасара, не склонных осваивать народнопоэтическую картину мира, мнения расходятся. Оставив в стороне вопрос о расширительном или узком понимании термина, хотелось бы все же поддержать точку зрения Варгаса Льосы, который оспаривал утверждение Гарсиа Маркеса, что ирреальность Борхеса – фальшивая. Перуанский писатель, возражая ему, сказал, что Борхес отражает аргентинскую ирреальность как некую грань широко понятой латиноамериканской реальности.

Фантастический мир многих произведений латиноамериканских писателей как «метафизической», так и «мифологической» ориентации – это своеобразная метафора реальной действительности. Их рассказы («Улица Химеры» Э. Диего, «Стрелочник» Х.Х. Арреолы, «Книга песчинок» Борхеса) нередко строятся на некоем невероятном допущении, которое придает неожиданное качество знакомой нам всем логике сцепления событий, отношениям

в обществе. Глубокое истолкование этого типа фантастики, восходящего к новеллистике Эдгара По, дал Достоевский в предисловии к публикации им в своем журнале «Время» трех рассказов американского романтика: «Его произведения нельзя прямо причислить к фантастическим; если он и фантастичен, то, так сказать, внешним образом... Эдгар Поэ только допускает внешнюю возможность неестественного события (доказывая, впрочем, его возможность, и иногда даже чрезвычайно хитро) и, допустив это событие, во всем остальном совершенно верен действительности. <...> Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!»<sup>1</sup> Очевидно, что особенности писательской манеры Э. По, в понимании Достоевского, имеют немало точек соприкосновения с его собственным творческим методом. Между тем предпочтение он отдает представителям «прямо фантастического рода», и прежде всего Гофману, у которого, в отличие от По, «есть идеал». Поэтому духовное родство он ощущал именно с Гофманом, несмотря на наличие в его произведениях потустороннего, таинственного, волшебного мира, а не с Э. По, фантастичность которого, с точки зрения Достоевского, была «какая-то материальная». Если воспользоваться наблюдениями Достоевского, то, с известными оговорками, можно сказать, что фантастика Ла-Платы фантастична скорее «внешним образом», а писатели Карибского бассейна создавали произведения «прямо фантастического рода». Во всяком случае, та и другая тенденции, у истоков которых стоят Гофман и Э. По, в латиноамериканской фантастике вполне определимы.

Реально существующие в литературе Латинской Америки тенденции вполне подтверждают классификацию фантастической литературы, предложенную крупнейшим французским структуралистом Ц. Тодоровым. Не

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 88.

отражая всей противоречивой пестроты фантастических повествований, она не убедила такого мастера, читателя искушенного и тонко чувствующего специфику литературного процесса, как Кортасар. Однако, сознавая ее несовершенство, необходимо все же сказать, что она лучше, чем какая-либо иная концепция, может служить достаточно надежным ориентиром в море фантастической литературы, принадлежащей писателям разных стран, эпох и эстетических взглядов. Скептицизм Кортасара, не обнаружившего в книге Тодорова ответов на волновавшие его вопросы, оправдан лишь отчасти. Тем более что, по его признанию («мое понимание фантастики так и не нашло ни объяснения, ни решения»), он, читая книгу, имел собственную концепцию, вступившую в противоречие с той, которая была предложена французским ученым. Суть последней сводится к достаточно стройной картине, в которой все многообразие фантастических сюжетов и ситуаций тяготеет к четырем большим группам: «удивительное в чистом виде», «фантастически-удивительное», «фантастически-чудесное» и «чудесное в чистом виде»<sup>1</sup>. Согласно этой классификации, такие рассказы, как «Подушка», «Дикий мед» Кироги, в которых загадочные явления объясняются в конце концов вполне естественными причинами, а с другой стороны, сказочная фантастика, например, рассказ перуанки К. Карвальо де Нуньес «Золотая птица, или Женщина, которая жила под хлебным деревом», к собственно фантастической литературе не имеет прямого отношения. Спорным, по-видимому, оказывается и принадлежность к разряду «фантастически-удивительное» таких произведений, как «Лето» Кортасара или «Аура» Фуэнтеса, которые вполне допускают или даже скорее допускают реальное толкование. Не приходится, впрочем, удивляться, что однозначному решению этот вопрос не поддается.

---

<sup>1</sup> См.: *Todorov Tz. Introduction à la littérature fantastique*. Paris, 1970. P. 49–62.



Эта гибкая схема позволяет снять то скорее привнесенное извне, чем реальное противоречие между фантастическими повествованиями и произведениями магического реализма, к которому привлекали внимание многие участники дискуссии на тему «Фантазия и магический реализм в иберо-американском мире», состоявшейся в 1975 году в Мичигане.

Поскольку научная фантастика в латиноамериканской литературе не занимает сколько-нибудь заметного места, а с другой стороны, как и в других странах, имеет несколько иной инструментарий, да и круг читателей, мы вправе оставить ее в стороне. Этот молодой жанр заслуживает особого разговора, и, пожалуй, время для него еще не пришло. Хотелось бы лишь отметить, что самое простое и точное определение, которое можно дать фантастике Булгакова, Кафки и Борхеса, четко обозначив ее отличие от «научной» и при этом учитывая иерархию эстетических ценностей, это – «художественная фантастика».

В 1900 году, в преддверии нового столетия, ознаменованного в области литературы головокружительным взлетом латиноамериканской прозы, Владимир Соловьев писал: «Как геологические слои земной коры не расположены везде одинаково концентрически, а в разных местах пересекают друг друга так, что, например, в Финляндии или в Шотландии прямо под растительным покровом выступают древнейшие первозданные образования, так и мистическая глубина жизни иногда близко подходит к житейской поверхности; но и в этих случаях «растительный покров» повседневного сознания все-таки налицо. И вот отличительный признак подлинно фантастического: оно никогда не является, так сказать, в обнаженном виде. Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а скорее должны указывать, намекать на него. В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого

объяснения из всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность»<sup>1</sup>. Описав явление, великий русский философ в то же время спроецировал его будущее. В современной латиноамериканской фантастике не только «мистическая глубина жизни», но и «древнейшие первозданные образования» национальной культуры вплотную подходят к житейской поверхности, не требуя при этом от читателя «принудительной веры».

Если на рубеже веков авторы фантастических повествований первостепенное значение придавали атмосфере загадочности, то впоследствии было обнаружено, что неизмеримо большим эмоциональным воздействием обладает невероятное явление, погруженное в будничную, обыденную атмосферу. Эстетические особенности, ставшие вскоре определяющими, по контрасту с модернистскими, иногда не без оснований определяют как реалистические тенденции в фантастической литературе. Если в новеллистике Вальделомара, Лугонеса или Кироги сверхъестественное явление предварялось эпитетами «таинственное», «странное», «загадочное», настраивавшими читателя на восприятие из ряда вон выходящих событий, то в современной фантастической прозе мы обнаруживаем установку на рассказ об удивительном и необычайном как о чем-то само собой разумеющемся. Для Кортасара и многих его современников фантастическое – это нечто исключительное, однако подчас неотличимое от обычных проявлений жизни. Оно может вторгаться, а может и войти в окружающий нас мир настолько незаметно, что в нем при этом ничего не изменится. Не встреча с иными мирами ждет нас в их рассказах, повестях и романах, а очередная встреча с нашим миром, обретающим благодаря им новые измерения. Кортасаром, например, движет стремление растворить

---

<sup>1</sup> Соловьев Вл. Предисловие // Толстой А. К. Упырь. СПб., 1900. С. IV.

фантастическое в реальности. В этом он действительно напоминает Рене Магритта, замечательного бельгийского художника-сюрреалиста, с которым его часто сравнивают. В книге «Вокруг дня на 80 мирах» он призывал вогнать фантастическое в реальность, пресуществить его.

Принципиальная множественность толкований – одна из отличительных особенностей современной фантастической прозы. В этом ее особая притягательность для человека, не только бьющегося над загадками бытия, но и пытающегося познать себя, собственную природу, которая склоняется в пользу то реалистического, то фантастического толкования представленных в произведении загадочных событий. Нам предстоит гадать, призрак или все же таинственная живая женщина умоляет ребенка простить Иуду в рассказе Вальделомара? Галлюцинациями и призрачными надеждами на личное счастье героини повести мексиканца Р.А. Фабилы или причудами действительно встретившегося ей мужчины обусловлен сюжет «Мириам»? Что мы сочтем более «правдоподобным»: реальность матери или сына в их встрече на грани воспоминаний и загробной жизни в рассказе великого перуанского поэта С. Вальехо? Подобная ориентация на множественность интерпретаций, как сугубо реальных, так и ирреальных, является одним из любимых приемов аргентинских писателей. Уклоняясь от собственной оценки, Борхес и его соотечественники провоцируют разум и чувства читателей на активное отношение к их вымыслам, на активную работу духа. Стоит ли «разгадывать» загадочные рассказы? Давать логические, бытовые, политические и даже символические толкования происходящим в фантастических повествованиях загадочным событиям вряд ли целесообразно. Хотя, конечно, читатель вправе это делать, если у него возникает такая потребность. Так, в связи с рассказом Кортасара «Захваченный дом» высказывались предположения, что «захватчиком» следует считать господствовавший в Аргентине дикта-

торский режим. Однако сам писатель считал подобные попытки досужими. Поясняя замысел романа «Выигрыши», он писал: «Я находился в том же положении, что и Лопес, Медрано или Рауль. Я тоже не знал, что происходило на корме. И по сей день не знаю».

Насколько широк тематический диапазон фантастических повествований? Казалось бы, что за вопрос. Почти необъятен. Однако на самом деле оказывается, что круг наиболее популярных тем и мотивов строго ограничен. Впрочем, так ли уж это удивительно, если фантастические сюжеты, ситуации, темы и мотивы представляют собой прежде всего некую комбинацию реальных. Вспомним, насколько ограничен круг фантастических животных. Объясняя причины известной бедности и повторяемости фантастических тем, Борхес писал: «Извечно повторяются метафоры звезд и очей, женщин и цветов, времени и реки, жизни и сна, а с другой стороны – сна и смерти, вот, пожалуй, и все; остальные используемые метафоры несущественны. Так вот, в фантастической литературе мы имеем ту же картину. Литература началась с фантастики, а не с реализма; к фантастике относятся все космогонии; мифология, отражающая народное мировидение, – также. При этом несколько тем бесконечно повторяются. <...> К ним относятся, в частности, тема превращений, тема двойничества или страха утраты личности. Тема талисманов, магических причинно-следственных связей, противопоставленных реальным, затем – смешение сна и яви, бредовых видений и обыденности, а также (пожалуй, самая распространенная) тема путешествий во времени. Нужно также упомянуть пророчества и пророческие сны»<sup>1</sup>.

Метафизический ужас в рассказах писателей-модернистов является одним из подтверждений того своеобразного места, которое занимает в латиноамериканской

---

<sup>1</sup> Vázquez M. E. Borges: Imágenes, memorias, diálogos. Caracas, 1977. P. 126.

культуре тема смерти и вмешательства потусторонних сил в жизнь человека. В литературе Латинской Америки без труда можно обнаружить оригинальные варианты таких традиционных для мировой фантастической литературы тем, как тема двойничества («Дальняя» Кортасара), опьяненности страстью, заставляющей влюбленных утрачивать чувство реальности («Хакаранды» Рибейры), путешествия во времени («Лудовико Амаро, времяпроходец» Питы Родригеса). Среди них такие классические образцы жанра, как рассказ Карпентьера «Возвращение к истокам», в котором он, по его собственному признанию, нашел свою форму и свой стиль. Карпентьер использовал в «Возвращении к истокам» эффект встречного движения: нарастание счастья при обостренном восприятии всех проявлений жизни, с одной стороны, и постепенное угасание духовных и физических сил – с другой. Своеобразная обратная перспектива не избавляет героя от небытия, ожидающего его на этот раз за рождением, однако во сто крат обогащает его, наделяет его жизнь смыслом, так и не озарившим ее в обычной перспективе, в череде обыденных перемен, из которых складывалась биография среднего кубинского дворянина. Та же судьба, тот же текст, прочитанный слева направо и справа налево, оказывается глубоко различным, неравным самому себе.

Латиноамериканская фантастика широко пользуется теми возможностями, которые таит смешение иллюзии, мечты и сновидений с реальностью. Частым мотивом рассказов Борхеса являются снящиеся друг другу сны. О подобной способности ко «второму зрению» в связи с Лермонтовым писал Владимир Соловьев: «Лермонтов видел не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна, – сновидение в кубе». Творческое усвоение фрейдистских толкований сновидений легко обнаруживается в новеллистике Кортасара. Вспомним, например, какое истолкование увиденной во сне комнаты предлагает Фрейд: «Комната уже известна нам как определенный

символ (женский эротический. – В.Б.). Образ этот еще может детализироваться в том отношении, что окна, входы и выходы комнаты могут получать значение отверстий тела. Также подходит под эту символику подробность, открыта или закрыта комната, а открывающий ключ является несомненным мужским символом»<sup>1</sup>. Ясно, что Кортасар рассчитывал в рассказе «Заколоченная дверь» на тот круг ассоциаций, который возникает в связи с толкованием Фрейда, обогащая его даже мотивом несуществующего ребенка, плачущего в комнате, коль скоро она символизирует женское начало. Тем самым он пользуется культурными ассоциациями, возникающими в читательском сознании так же, как Достоевский пользовался сравнением своих героев с теми или иными мировыми образами, бесконечно расширяя культурный фон. Вместе с тем глубоко ошибочно было бы сводить рассказ к иллюстрации одного из символистских толкований, предложенных Фрейдом. Кстати говоря, опять-таки не напрямую, а лишь как «логическая» точка отсчета для иррационального сюжета теория Фрейда используется в рассказе «Зверинец». Воспользовавшись спецификой детского сознания, пресуществляющего свои фантазии в реальность, героиня подтолкнула гостящую в их доме девочку к мысли свести в одной комнате деверя, сексуальных поползновений которого она боялась, и тигра, (мужской эротический символ – порождение ее подсознания).

В некоторых рассказах фантастический эффект возникает как результат нарушения причинно-следственных связей. Так, фантастическая атмосфера рассказа мексиканца Х.Х. Арреолы «Стрелочник» создается будничным повествованием об абсурдном нарушении этих связей в движении поездов, в полной разбалансированности того, что должно служить примером некой сбалансированности (по сравнению с хаосом жизни – система рельс,

---

<sup>1</sup> Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 165.

станций, поездов, идущих по расписанию или хотя бы почти по расписанию).

Особую группу составляют рассказы-предостережения, к которым относятся «Кони Абдера» Лугонеса; многие новеллы Борхеса, в частности, «Сообщение Бродди». В какой-то мере к ним можно отнести и рассказ Карпентьера «Богоизбранные». Во всяком случае, его финал вряд ли позволяет сделать вывод о негативном отношении кубинского писателя к человечеству, как полагает Р. Гарсиа Кастро<sup>1</sup>. Скорее всего, Карпентьер дает понять, что если мы сами вызовем новый потоп, явимся его причиной, забыв об уроках прошлого, то Амаливак может уже не помочь.

Воображение латиноамериканских писателей волнует идея сообщающихся миров. Однако не с помощью космических полетов, а благодаря провалам во времени – между прошлым и настоящим («Во всем повинны тласкальтеки» Э. Гарро), между реальной действительностью и литературой («Непрерывность парков» Кортасара), между нашим миром и загробным с помощью некоего фантастического аналога кинематографа («Изобретение Мореля» Бьой Касареса), между животным миром и человеком («Аксолотль» Кортасара). Хлынув в действительность, роман может погубить утратившего чувство реальности читателя или же герой может оказаться втянутым в поглотивший все его воображение иной мир. Одиночество героя повести Бьой Касареса «Изобретение Мореля» предопределяет его вхождение в мир фантомов, умерших людей, как бы продолжающих свое существование запечатленными в некоем трехмерном изображении, не требующем для воспроизведения экрана.

Помимо очевидной в ряде случаев тематической близости, связь некоторых произведений латиноамериканской фантастики оказывается настолько тесной, что

---

<sup>1</sup> García Castro R. Dos nuevos cuentos de Alejo Carpentier: «Los elegidos» y «El derecho asilo» // Otros mundos. Otros fuegos. Michigan, 1975. P. 218.

позволяет предположить сознательную ориентацию более поздних на предшествовавшие им по времени.

Трагическое сопряжение жизни и смерти, умозрительная реальность мертвых в сознании их близких, а поэтому пограничное положение мертвых между полным небытием и полнотой бытия живых людей, их исполненная драматизма и неразрешимости раздвоенность – тема рассказа Вальехо «Там, за могильной чертой» и знаменитого романа «Педро Парамо» мексиканца Х. Рульфо, подхватившего тему.

Мотив, послуживший основой рассказа Дарио «Таинственная смерть брата Педро», был подхвачен в эпизоде романа Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», где Хосе Аркадио Буэндиа сошел с ума, пытаясь «уловить» Бога с помощью дагерротипа. Не исключено, впрочем, что Гарсиа Маркес обратился здесь к местной легенде, которую ранее, опираясь на эпическую «молву», блуждавшую по странам и селениям Карибского бассейна, использовал в своем рассказе Дарио.

Мотивы вечного возвращения, возврата – в памяти и в истории – в новеллистике Кортасара непосредственно восходят к таким рассказам Борхеса, как «Круги руин». В рассказе «Ночью на спине, лицом вверх», в котором Кортасар применяет эффект двоящейся фабулы, идея вечного возвращения выступает в форме противоборства двух обреченных в борьбе за жизнь, для чего необходимо было доказать реальность собственного существования. Однако обреченными оказываются оба, а не только воин, которого ацтекские жрецы приносят в жертву и который тщетно пытается убедить себя в том, что это ему снится, а на самом деле он мотоциклист, получивший травму и перенесший операцию.

Бьей Касарес был прав, утверждая: «Древние, как страх, фантастические произведения предшествовали



литературе»<sup>1</sup>. В чем же причина извечной притягательности для человека фантастических сюжетов? Природа фантастического, neodолимая тяга человека к загадочному и необычному, потребность его в чуде – все эти вопросы возникают и перед читателем латиноамериканской прозы XX столетия. От допущения чуда до глубокой потребности в чуде, до органической привычки глядеть на мир сквозь призму чуда – таковы закономерности магического, волшебного, чудесного мировидения. В какой-то мере подобный взгляд может быть свойствен целым эпохам или народам. Так рождалась философия чудесной реальности Латинской Америки, ускользающей, с точки зрения латиноамериканских писателей, от попыток передать ее иными средствами, кроме как средствами магического реализма.

В немалой степени потребность в фантастическом преображении действительности является реакцией на чрезмерную приземленность литературы, утопавшей в мелочах и в быте. Борхес страстно доказывал, что, поскольку у литературы нет другой задачи, кроме как создание иной, параллельной действительности, то любая литература, как «реалистическая», так и «фантастическая», в равной степени условна и искусственна. При всей обостренной полемичности этого тезиса, защита Борхесом фантастической литературы была продуктивной и справедливой. Бесспорно, что в каком-то смысле сновидения, потребность в сверхъестественном, порождения нашей фантазии столь же «реальны», как и повседневные заботы, борьба за существование и превратности судьбы. По-видимому, можно сказать, что фантастические повествования находятся в таком же отношении к тем, которые не допускают отклонений от действительности, в каком находятся метафоры, метафорические высказывания к обычным, чисто информативным, описательным.

---

<sup>1</sup> *Bioy Casares A. Prólogo // Borges J. L., Ocampo S., Bioy Casares A. Antología de la literatura fantástica. Barcelona, 1977. P. 7.*

Жизненное пространство фантастического в искусстве – все то, что является для человека наименее доступным и объяснимым и оказывается поэтому наиболее притягательным: смерть, сновидения, ночь, неожиданность совпадений и сходств, нестандартность и непредсказуемость некоторых явлений природы, а также поведения отдельных людей и животных. Как и прежде, фантастика является одним из способов бегства от действительности. Но значительно чаще к допущениям ирреального и сверхъестественного прибегают в надежде приблизиться к сути философских, религиозных, нравственных проблем, волнующих человека. В таких рассказах, как «Фокус со снятием головы» Лесама Лимы, «Роза Парацельса» Борхеса, мы видим попытки разгадать метафизические загадки, над которыми бились еще мыслители древности и средневековья. Где границы между властной магией слов и зыбкой реальностью вещей? Не является ли действительность всего лишь проекцией наших мыслей или, наоборот, наши мысли являются такой же реальностью, как окружающая нас природа? Поэтому, когда Борхес клялся, что его вымыслы – это всего лишь метафизические игры, упражнения ума, в его утверждении была не вся правда, как не вся правда содержалась в заверениях Сервантеса об исключительной пародийности «Дон Кихота». Сам Борхес был ближе к истине, когда писал, что притягательность фантастической литературы коренится в ее способности быть зеркалом души человека, его бытия, его скрытых порывов и потаенных, заветных надежд.

Фантастическое повествование таит в себе две взаимосвязанные возможности – позволяет определить и оценить несоответствие вымысла и действительности и одновременно отвергнуть убожество и ущербность догматического сознания, возвыситься над ним, прикоснувшись к прихотливому созданию творческой фантазии писателя. Своеобразие фантастических произведений в том,

что они требуют от читателя одновременно пытливого ума и высокой веры, подобной той, которой требовал Дон Кихот от купцов, соглашавшихся признать, что сколько бы ни было красавиц на свете, прекраснее всех Дульсинея Тобосская, если он продемонстрирует им ее самое, либо хотя бы ее изображение. Латиноамериканская фантастика убеждает нас в недостаточности добродетелей, идеалов и стремлений уверенной в своей непогрешимости посредственности. Не всегда предлагая выходы, она предостерегает и расшатывает нашу веру в единственный путь. Во всей латиноамериканской фантастике ощутим бунт против философии здравого смысла, безотчетной веры в технократическую цивилизацию, всевластия убеждений типа «дважды два – четыре». Герой рассказа Борхеса «Синие тигры», столкнувшись с явлением, противоречащим законам физики, математики и логики, молит об избавлении его от этой напасти. И остается один, «с днями и ночами, со здравым смыслом, с обычаями и привычками, с окружающим миром». Хочется надеяться, что читателю это не грозит.



То, к чему я стремлюсь, – недостижимо и будет сопутствовать мне до конца дней моих, загадочное, как творение или как я, ученик.

*Х.Л. Борхес*

От идеи о цикличности времени, судеб и культуры, которую выстрадал век XIX-й, до идеи о воплощении всей полноты истории и человеческой культуры в самой, казалось бы, заурядной, затерянной во времени судьбе или самом заурядном событии – один шаг. Этот шаг уже в XX веке сделал Хорхе Луис Борхес (1899–1986), великий аргентинец, на протяжении всей своей долгой жизни окруженный двойственным, но неизменно заинтересованным вниманием собратьев по перу, преклонявшихся перед чародеем слова и при этом нередко отказывавших ему в праве считаться латиноамериканским писателем.

Как и все мы, не только писатели, Борхес многим был обязан книгам, прочитанным в детстве: «Тысяча и одна ночь», Честертон, Стивенсон, «Дон Кихот». Однако была в его детских читательских пристрастиях одна особенность, которая научила его подчинять вымысел строгому плану: пристрастие к энциклопедиям. Сочетание на одной странице несочетаемых загадочных цивилизаций, народов, языков, растений, видов оружия волно-

вало его воображение куда больше, чем систематическое изложение авантюрных историй. В сущности, это была библиотека в миниатюре, однако вмещавшая в себя весь мир, расположенная в алфавитном порядке. Это пристрастие привило ему вкус к лаконизму, к малой прозаической форме, обостренный интерес к звучанию слова, коль скоро законы алфавита, иерархия букв управляют целым миром. (Оно же, кстати, внушало и трогательную тревогу за буквы, ее отзвук мы находим в рассказе «Алеф», героем которого в детстве удивлялся, почему буквы в книге, когда ее закрывают, не смешиваются и не теряются.) Да и филологическая оснащенность рассказов Борхеса, как отмечали исследователи, напоминает статьи в его любимой Британской Энциклопедии<sup>1</sup>.

Библиотека отца имела для него настолько решающее значение, что в конце жизни в эпилоге к «Истории ночи» (1977) он признавался, что, в сущности, так из нее и не выходил. Если он из нее и вышел, то лишь затем, чтобы войти в свои собственные книги, да еще, пожалуй, в Национальную библиотеку, директором которой он станет – ирония судьбы, – когда совершенно ослепнет. «Писатель-библиотекарь» – так назвал статью о нем Джон Апдайк. Подобно другим крупнейшим писателям Латинской Америки – Астуриасу, Карпентьеру, Кортасару, – Борхес долгие годы провел в Европе, оттачивая стиль, проникаясь новыми литературными идеями. Однако в отличие от них он был (и в прямом, и в переносном смысле) не журналистом, а библиотекарем, и поэтому книги его несут разногласию не окружающего мира, а перекрестков мировой культуры. Свою роль, бесспорно, сыграла и подступавшая слепота. В лекции «Слепота» Борхес вспоминал великих слепых – Гомера, Мильтона, Джойса, – в творчестве которых зрящая поэзия уступала

---

<sup>1</sup> См. напр.: *Pellicer Domingo R.* «Historia universal de la infamia» en la obra de J.L. Borges // *Borges y la literatura: Textos para un homenaje.* Murcia, 1989. P. 154–155.

место звучащей. Сам же он, как бы подсознательно предчувствуя постепенную утрату зрения, заменял мир зримый миром культуры.

При всей невероятной широте читательских интересов Борхеса, ошеломляющей пестроте имен и произведений, населяющих страницы его книг, круг постоянно цитируемых авторов, его «вечных спутников», которым он как писатель был многим обязан, не столь уж велик. Его постоянными собеседниками являются Честертон, Шопенгауэр, Де Куинси, Кафка, Шоу, Стивенсон, Э. По, Уэллс, Л. Блуа, Лейбниц, Спиноза, Валери, Кэрролл, Кеведе. Интерес Борхеса к самым различным писателям и философам, казалось бы, невозможный, объяснялся, по-видимому, тем, что его влекло к тем из них, не обязательно близким ему по духу, которые являли собой для него некую творческую загадку. Так, притягательным и загадочным для него всегда был Леон Блуа (1846–1917), несмотря на то, что слишком многое в нем должно было его отталкивать: расизм, фанатичная религиозность, англофобия, многословие многотомного дневника, посвященного литературной жизни Парижа в 1892–1917 гг. Однако все это в глазах Борхеса искупалось парадоксальным складом пытливого ума французского «ересиарха».

Устойчивый творческий интерес Борхеса к мистике и ересиархам прошлого и настоящего – философу раннего Средневековья Иоанну Скоту Эриугене, Каббале, Сведенборгу, Блейку, Л. Блуа, равно как и ко всякой, с точки зрения здравого смысла, «нечисти» – чернокнижникам, алхимикам, магам, астрологам, – чрезвычайно важная особенность мировидения аргентинского писателя. Борхеса – библиофила, комментатора, «головного» писателя – неодолимо влекла красота всех мистических учений, когда-либо существовавших на земле. Да и метод Борхеса, ход его рассуждений, в сущности, идентичен с ходом рассуждений средневековых мистиков и чернокнижников. С той лишь разницей, что у первых их метод – это

путь постижения истины, а у него он служит лишь эстетической задаче.

Симпатия Борхеса к мистикам и ересиархам прошлого имеет и другие корни. Все они были великими читателями. Поэтому и Каббала, интересовавшая Борхеса на протяжении всей жизни, была для него не столько философией или литературой, сколько искусством чтения. Научой чтения, искусством чтения и апологией чтения является и творчество самого Хорхе Луиса Борхеса. «Писание предшествует чтению, занятию более цивилизованному, более благородному, более интеллигентному», – заявил Борхес в первой из своих прозаических книг – «Всемирная история бесчестья» (1935). Более того: «Хвалиться принято собственными книгами; // Я же горжусь прочитанными». Эти строки из стихотворения «Читатель» свидетельствуют отнюдь не о чрезмерной скромности Борхеса. Прочитанными книгами Борхес гордился как писатель. Предложенный им критерий универсален: скажи мне, какие книги ты прочитал, и я скажу тебе, какой ты писатель.

Как можно предположить, не было недостатка в обвинениях Борхеса в космополитизме, всеядности, «антикварности» интересов и пристрастий, равнодушии к животрепещущим проблемам Аргентины. Однако прислушаемся к выдающемуся мексиканскому романисту, попытавшемуся ответить на вопрос, для чего нужны Борхесу чужие страны и культуры: «...Глупо обвинять Борхеса в том, что он “преклоняется перед иностранщиной” или что он “европеист”: может ли быть что-нибудь более аргентинское, чем эта потребность словесно заполнить пустоты, прибегнуть ко всем библиотекам мира, чтобы заполнить пустую книгу Аргентины»<sup>1</sup>. Основу писательской индивидуальности Борхеса (а не только универсальности его интересов и «всекультурности») составила

---

<sup>1</sup> Фуэнтес К. Новый латиноамериканский роман // Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 118.

редкая открытость его духовного мира самым, казалось бы, взаимоисключающим ветрам из миров искусства. Она была заложена в детстве и юности перемещением с континента на континент, в Европе из страны в страну (Швейцария, Италия, Испания), языковой восприимчивостью (позволявшей ему в оригинале читать англичан, французов, немцев, итальянцев, португальцев, в какой-то мере даже исландские саги), особой предрасположенностью к игре фантазии, пристрастившей его к роскошным вымыслам Востока.

Любопытным свидетельством широты интересов Борхеса, подчиненных в то же время строгому внутреннему отбору, являются книги, написанные им в соавторстве с кем-либо из друзей, учеников или коллег: «Антология фантастической литературы» (совместно с А. Бьой Касаресом и С. Окампо, 1940), «Лучшие детективные рассказы» (совместно с А. Бьой Касаресом, 1943), «Антология германских литератур» (совместно с Д. Инхеньерос, 1951), «Короткие и невероятные истории» (совместно с А. Бьой Касаресом, 1955), «Руководство по фантастической зоологии» (совместно с М. Герреро, 1967), «Введение в английскую литературу» (совместно с М.Э. Васкес, 1965), «Книга о воображаемых существах» (совместно с М. Герреро, 1967), «Введение в литературу США» (совместно с Э. Самбараин де Торрес, 1967), «Что такое буддизм» (совместно с А. Хурадо, 1977), «Краткая антология англосаксонской литературы» (совместно с М. Кодама, 1978) и так далее.

Очевидно, что внимание Борхеса в необозримых библиотечных лабиринтах привлекало далеко не все. Герои Борхеса – люди, стремившиеся во все времена к невозможному, пытавшиеся разгадать тайну бытия и запечатлеть ее в слове. Основная, если не единственная, тема Борхеса – томление духа на протяжении всей истории человечества, во все времена и во всех странах. Неоспоримое, безусловное значение творчества, духовного по-



иска – вне зависимости от результата – таков этический урок, прочитывающийся в творчестве аргентинского писателя. При этом литературная (не человеческая) позиция Борхеса бесстрастна, примерно так же, как бесстрастна позиция Флобера. С той лишь разницей, что материал Флобера – человеческие страсти, а материал Борхеса – история культуры. Хрестоматийный пример этой бесстрастности – описание одного из сочинений Пьера Менара: «Статья технического характера о возможности обогатить игру в шахматы, устранив одну из ладейных пешек. Менар предлагает, рекомендует, обсуждает и в конце концов отвергает это новшество».

Борхес попытался вскрыть литературный потенциал философии и теологии. Он взглянул как художник, с эстетической точки зрения, остро и заинтересованно, но бесстрастно, на духовные, этические, религиозно-философские искания человечества. С эстетической точки зрения на поиски истины, на этические учения, каждое из которых, для их адептов – единственно возможное. Для него же – одно из многих, соперничающее с бесчисленным множеством иных в красоте, занимательности, оригинальности и парадоксальности. Но главное – в красоте. И увидел, кстати, сколь много общего в этих учениях, концепциях и доктринах, сторонники которых сжигали друг друга на кострах за малейшие отклонения от их буквы. «Теология вполне может быть художественным произведением, – писал в связи с рассказом «Богословы» Хайме Алацраки, – поскольку, согласно Борхесу, у нее есть эстетический аспект и она проникнута чудом. Тем самым рассказ выполняет функцию зеркала, выявляя чудесную грань “истин” теологии, или, точнее, перетряхивает эти истины, чтобы продемонстрировать их художественную сущность»<sup>1</sup>. Ранее на той же особенности своего друга

---

<sup>1</sup> *Alazraci J. Versiones, inversiones, reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges. Madrid, 1977. P. 62–63.*

и учителя настаивал А. Бьой Касарес: «Борхес, подобно философам Тлена, вскрыл литературные возможности метафизики»<sup>1</sup>. Можно лишь добавить, что речь идет не только о литературных возможностях метафизики, но об авантюрно-беллетристическом потенциале культуры в целом. Да и у самого Борхеса немало признаний, дающих читателю искомый ключ. «Вымыслы, на которые способна философия, бывают не менее фантастичны, чем в искусстве», – читаем в эссе «Скрытая магия в „Дон Кихоте“». Ветвью фантастической литературы считали метафизику обитатели Тлена. Вполне естественно поэтому, что не любая философская или религиозная доктрина, не любое «томление духа» сохраняет свое значение для современности, а лишь эстетически полноценное, художественно выразительное. Отсюда один из любимых Борхесом жанров – «оправдания»: оправдание Каббалы, Василида, «Буvara и Пекюше». Еще в 1930-е годы, сотрудничая в литературно-критическом отделе журнала «Эль Огар», Борхес сформулировал столь значимые для него тезисы оправдания художественно полноценной, хотя и безнадежно устаревшей в своем прямом смысле, философской системы. В заметке, посвященной Рамону Льюлю, он писал: «В качестве инструмента философского познания логическая машина абсурдна, чего не скажешь о ней же, как об инструменте литературном и поэтическом. ...Поэт, подыскивающий эпитет к слову “тигр”, в точности напоминает эту машину»<sup>2</sup>.

В сущности, Борхес навсегда остался верен не только книгам и авторам, прочитанным в юности, но и своей юношеской поэзии, своим ультраистским экспериментам. Будучи ультраистом, приверженцем литературного течения, промелькнувшего, подобно многим другим, по пестро и густо населенному поэтическому небосклону

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. Edición de Jaime Alazraki. Madrid, 1976. P. 56.

<sup>2</sup> *Borges J.L. Textos cautivos: Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936–1939).* Barcelona, 1986. P. 178.

Европы 20-х годов, он утверждал, что метафора – основа и цель поэзии. Не этот ли самый принцип – ряд парадоксальных, поражающих воображение уподоблений, основанных на внешнем или глубинном сходстве или сродстве идей, концепций, доктрин, – лежит в основе его рассказов-эссе? Жанр новелл-эссе или эссе-новелл, созданный Борхесом, – это синтез тех двух более привычных жанров, через которые он как художник прошел до этого: интеллектуальной поэзии и литературного обзора в журнале. Для «тотального поэтического эффекта», которого, по его собственному признанию, он добивался, подходит лишь малая прозаическая форма, особенно самая малая – одна-две страницы. Поэтому, чем лаконичнее рассказ, тем он художественно полноценней. Относительно большие по объему знаменитые новеллы ранних сборников «Вымыслы» (1944) и «Алеф» (1949) замечательны, однако насколько совершеннее миниатюры поздних сборников: «Парабола дворца», «Inferno, I, 32», «Борхес и я». Борхес-поэт никогда не писал поэм, Борхеса-прозаика никогда не тянуло к жанру романа, Борхес-эссеист не оставил нам ни одного трактата. Лаконизму Борхеса научил, как это ни парадоксально, Данте, автор необъятной «Божественной комедии». Вспомним, о чем Борхес поведал нам в «Семи вечерах». Чтобы познакомить с героем, которых у него множество, Данте достаточно мгновения. Персонаж живет у него в одном слове, одном действии; его великая, вечная, полная событий, неисчерпаемой глубины и трагизма жизнь укладывается в несколько терцин. Открытие заключалось в том, что главный момент должен быть представлен как знак всей жизни. Там же – в «Семи вечерах» – Борхес пишет об использовании этого открытия великого флорентийца в своих прозаических миниатюрах.

Встрече поэта и литературного критика и рождению Борхеса-новеллиста предшествовал трагический инцидент. В 1938 году, поднимаясь по темной лестнице, уже

и тогда плохо видевший Борхес ударился лицом о стекло полуоткрытого окна. Проведенные в бреду три недели завершились более или менее успешной операцией. Впоследствии Борхес вспоминал, что у него возникло опасение, не потерял ли он способность писать. И тогда он решил попробовать свои силы в новом для него жанре рассказа. Ибо в случае неудачи можно было убедить себя в том, что причиной ее послужила неопытность. Так возникли первые рассказы сборника «Вымыслы».

Жизнь, всецело отданная книгам и служению культуре, – всемирная известность. Но был у этой состоявшейся так, а не иначе, жизни – неторопливой и не богатой тем, что принято называть событиями, не взвихренной страстями, – и некий невидимый подбой. «Томительные будни и удавка книг», – напишет Борхес в одном из поздних своих сонетов, доверив классической поэтической форме то настроение, которому был заказан путь в новеллы или эссе о ересиархах далекого прошлого или головорезах недавнего. Так что ощущения полной безмятежности, гармонии и согласия с самим собой не было, но поэтика Борхеса отторгала все слишком личное.

Между двумя полюсами, двумя циклами в творчестве Борхеса – «мифологией окраин» и «играми со временем и пространством» – очень много общего. Уже хотя бы потому, что первые освящены прихотливой фантазией их автора, а вторые, в сущности, представляют собой апологию мужества, решительности, отваги – умственной, интеллектуальной, духовной, – восхищение способностью человека дойти в поиске ответов на загадки бытия до последней черты – и переступить ее. Во всех без исключения ощутима своеобразная библиофильская подкладка. Давно было замечено, что все рассказы Борхеса, даже такие «стихийные», «почвенные», как «Мужчина из Розового кафе», имеют некую «литературную» основу. Всеми оттенками библиофильских интересов играют фантастические и детективные новеллы. Разница между фантасти-

кой Борхеса и научной фантастикой состоит в том, что, согласно И.А.Тертерян, «его машина времени» – книга, его «гиперпространство» – история культуры, его «пришельцы» – художественные метафоры, философские гипотезы, вековые образы»<sup>1</sup>. Сложное, хотя и ненавязчивое для читателя, переплетение различных текстов характерно и для детективных историй. Так Луис Антесана Хуарес описывает соотношение «текста, написанного ранее», «текста сада» и «текста интриги» в блистательном, читаемом на одном дыхании рассказе «Сад расходящихся тропок».

Подобно тому, как Достоевский, сравнивая своего героя с тем или иным знаменитым литературным персонажем, избавлял себя от необходимости давать ему пространную характеристику, Борхес также подчас характеризует своих героев не непосредственно, а сугубо «книжными» средствами. «Библиография сочинений Пьера Менара, – по тонкому наблюдению А. Бьой Касареса, – это отнюдь не прихотливый или плоско-сатирический список; это также не иронический пассаж для понимающих, что к чему, литераторов; это история пристрастий Менара, сжатая биография писателя, самая краткая и точная характеристика»<sup>2</sup>. Что же касается обилия цитат, которые могут привести в ужас неподготовленного читателя, то они не только не разрушают цельности стиля, не только участвуют в действии, но, собственно, действием подчас и являются. В некоторых из рассказов-эссе Борхеса цитаты выполняют функцию персонажей. И тогда именно цитатами определяется ход рассказа, как ход шахматной игры – ходами шахматистов. Некоторые же из этих «ходов» эрудиции имеют такое же решающее – победное – значение, как и в шахматах. Отметим попутно, что несомненное сходство между литератур-

---

<sup>1</sup> См.: Тертерян И.А. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса // Борхес Х.Л. Проза разных лет. М., 1984. С. 15.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges. Madrid, 1976. P. 58.

ным творчеством и составлением шахматных задач видел и Набоков, с которым Борхеса нередко сравнивали. Так, Дж. Штайнер высказал предположение, что другая общая особенность Борхеса и Набокова – обилие ложных цитат и отсылок – имеет общим источником «Буvara и Пекюше» Флобера<sup>1</sup>.

Главной своей задачи – доказать читателям, что мир не так прост, как им кажется, что вполне реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми<sup>2</sup>, – Борхес добивался как бы играя. Его творчество – это и увлекательная игра в литературу и философию, и руководство по этой игре.

В прозаических книгах Борхеса нас ожидает также встреча с причудливыми эссе, глоссами, основанными на культурном материале, однако проникнутыми детективным духом, загадочными миниатюрами, доносящими до нас вымышленные, а точнее, сконструированные по типу коллажей свидетельства исчезнувших цивилизаций и духовных поисков европейцев. Одной из самых характерных особенностей творчества является обилие аннотаций, справок, «фрагментов», «цитат», комментариев к ненаписанному. Сам Борхес прекрасно прокомментировал (еще одно «оправдание»?) эту свою особенность в Предисловии к сборнику «Сад расходящихся тропок»: «Нелеп и расточителен кропотливый труд по созданию пухлых томов, труд по растягиванию на пятьсот страниц идей, которые с успехом можно изложить в двух словах в считанные минуты. Разумнее всего предположить, что эти книги уже существуют, и дать их резюме, краткое изложение». Приглядимся внимательнее к некоторым рассказам Борхеса. «Тлен, Укбар, Orbis Tertius» – примечание к несуществующей Энциклопедии; «Приближение к Альмутасиму» –

---

<sup>1</sup> Там же. Р. 242.

<sup>2</sup> См.: Левин Ю.И. Повествовательная структура как генератор смысла: Текст в тексте у Х.Л. Борхеса // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. XIV. С. 56.

примечание к несуществующему роману; «Пьер Менар, автор „Дон Кихота”» и «Анализ творчества Герберта Куэйна» – комментарии к литературному наследию вымышленных писателей. Ни с чем не сравнимая игра ума и магия библиофильских интересов заключены уже в столь любимых Борхесом перечнях несуществующих книг, например, в «Вавилонской библиотеке»: «Всё: подробнейшую историю будущего, автобиографии архангелов, верный каталог Библиотеки, тысячи и тысячи фальшивых каталогов, доказательство фальшивости верного каталога, гностическое Евангелие Василида, комментарий к этому Евангелию, комментарий к комментарию этого Евангелия, правдивый рассказ о твоей собственной смерти, перевод каждой книги на все языки, интерполяции каждой книги во все книги, трактат по мифологии саксов, который мог бы быть написан (но не был) Бедой Достопочтенным, пропавшие труды Тацита». В Предисловии к собранию своих предисловий Борхес с увлечением пишет о задуманной им книге предисловий к несуществующим книгам: «Некоторые сюжеты более соответствуют праздной игре фантазии, чем кропотливому литературному труду»<sup>1</sup>. И посему человеческая культура только обогатится, если они найдут место именно в предисловиях, избавляющих читателя от необходимости читать сами книги, а писателей – долго и мучительно сочинять их.

Научность, «академичность» Борхеса, конечно же, не должна вводить в заблуждение. Она отчасти напоминает ту курьезную классификацию, играющую всеми оттенками парадоксальности, фантазии и остроумия, которую мы находим в рассказе «Аналитический язык Джона Уилкинса» и которая якобы извлечена из древнекитайской энциклопедии: «Животные делятся на: а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) сосунков, д) сирен, е) сказочных, ж) отдельных собак,

---

<sup>1</sup> *Borges J.L. Prólogo de Prólogos // Borges J. L. Prólogos. Buenos Aires, 1975. P. 9.*

з) включенных в эту классификацию, и) бегающих, как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) издали похожих на мух».

Проблема подложного автора – столь притягательная для современной науки о литературе – в творчестве Борхеса оказывается малосущественной, ибо, с одной стороны, потребность писателя в мистификации переходит все дозволенные границы, когда теряется само понятие границы, а с другой – все вымышленные авторы, средневековые ересиархи и обитатели иных миров щедро и откровенно одарены автором его собственными идеями, убеждениями и гипотезами. Достаточно в этом смысле сопоставить рассказ «Вавилонская библиотека» и эссе «Сфера Паскаля», рассказ «Анализ творчества Герберта Куэйна» и эссе «По поводу классиков». В первых двух зеркально отражаются размышления о сферичности мироздания, во вторых – представление о том, что красоту может таить в себе любой уличный диалог.

Рассказы Борхеса построены по законам научных исследований и подчинены их логике, эссе подчинены логике художественного творчества и построены по законам сюжетной прозы. Трудно сказать, что на первых порах воспринималось как большая неожиданность, как непросто догадаться, чему суждено оставить более глубокий след в истории литературы. При всей кажущейся вторичности, литературности, элитарности творчества Борхеса оно удивительным образом смыкается как по своим внутренним закономерностям, так и по занимательности, по способности увлекать не слишком искушенного читателя, с такими популярными жанрами, как детектив и фантастика. Пожалуй, особенно неожиданным оказывается применение законов детективного жанра в литературно-критической и философской эссеистике. В творчестве Борхеса – библиофила-детектива – нас ждет встреча с философскими загадками библиофильского сыска. Открытие писателя со-



стояло в том, что он применил законы и методы детектива и авантюрного романа к книговедческим штудиям с культурологической перспективой. Во многих сборниках аргентинского писателя, особенно в «Новых расследованиях» (1952), перед нами типичный поиск скрытых мотивов, выявление связи событий, поиск тайной пружины происхождения (зарождение и бытование в мировой культуре книги, идеи, образа). Да простится такое кощунственное сравнение, но творчество Борхеса, объективно популяризируя средствами детективного, фантастического и приключенческого жанров великие, но подчас темные философские и религиозные доктрины прошлого, носит по отношению к ним рекламный характер, обогащая тем самым людей, ничего, кроме беллетристики, не читающих.

Пафос творчества Борхеса в том, что критик, переводчик и даже читатель – а, следовательно, все мы – такие же творцы, как и писатель, а иногда и лучше первого. С предельной откровенностью эта мысль высказана в рассказе «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“», но, в сущности, все творчество аргентинского писателя является доказательством *de facto* этого тезиса. Действительно, что такое все наши цитаты из литературных памятников прошлого и настоящего, как не надежда и попытка «написать» эти фразы? Каждая из них и равна, и абсолютно не равна себе, принадлежит и автору, и нам, поскольку мы вкладываем в нее уже новый смысл, необходимый нам в данную минуту, который, естественно, никак не мог входить в задачи автора. Поскольку каждый из нас читает книги не в той последовательности, в которой они были в разные эпохи и в разных странах написаны, а в произвольной, каждый – в своей, то между книгами и вообще элементами культуры в сознании и душе каждого читателя возникают свои связи, своя система. Поэтому Кафка, прочитанный до Сервантеса, оказывает влияние на «Дон Кихота», а «Улисс» Джойса, прочитанный до «Одиссеи» Гомера, – на древнегреческий эпос.

Вполне естественно, что наша творческая способность по отношению к культуре прошлого имеет особое значение для писателей. Программным манифестом прозвучал основной вывод эссе «Кафка и его предшественники»: «Ведь каждый писатель создает своих предшественников. Написанное им преобразует наше понимание прошлого, как преобразует и будущее».

С обостренным интересом к культурологическим парадоксам Борхеса отнеслись французские структуралисты. «Такова дивная утопия, – писал, например, Ж. Женетт, – которую таит в себе, согласно Борхесу, литература. Да будет дозволено мне увидеть в этом мифе больше правды, чем во всех истинах литературной «науки». Литература – это настолько пластичная сфера, настолько гибкое пространство, что в ней на каждом шагу нас подстерегают самые неожиданные встречи и самые парадоксальные сближения». И далее: «Тем самым Борхес утверждает или подтверждает мысль о том, что поэзия создается всеми, а не кем-то одним. Пьер Менар является автором “Дон Кихота” уже хотя бы потому, что им является каждый читатель (каждый истинный читатель). Все авторы суть один автор, ибо все книги – это одна книга, а, следовательно, одна книга в той же мере является всеми и “мне известны такие, которые наряду с музыкой для всех нас заключают в себе все”»<sup>1</sup>.

Воспользовавшись известной метафорой Стендаля – «кристаллизация любви»<sup>2</sup>, – можно усмотреть

---

<sup>1</sup> Genette G. L'utopie littéraire // Genette G. Figures I. Paris, 1966. P. 131–132.

<sup>2</sup> Эту стэндалевскую метафору следующим образом характеризует Х. Ортега-и-Гассет: «Если в соляные копи Зальцбурга бросить веточку и выгашить ее на следующий день, то она окажется преобразенной. С скромная частица растительного мира покрывается ослепительными кристаллами, вязь которых придает ей дивную красоту. Согласно Стендалю, в душе, наделенной даром любви, происходят сходные процессы. Реальный образ женщины, запав в душу мужчины, мало-помалу преобразуется вязью наслаиваемых фантазий, которые наделяют бесцветный образ всей полнотой совершенства» (Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М, 1991. С. 367).

в предложенной Борхесом концепции теорию кристаллизации культуры. Ход истории, смена, а точнее, накопление литературных стилей, напластование интерпретаций бесконечно обогащают художественное произведение, заставляют его играть все новыми оттенками смысла. Улыбка Борхеса (текст Менара бесконечно более богат по содержанию; Сервантес писал как Бог на душу положит, а Менар ощущал таинственный долг воспроизвести буквально его спонтанно созданный роман) не должна вводить в заблуждение. Речь, по словам Г.В. Степанова, в сущности, идет о том, что «один и тот же текст, проходя сквозь реальные „возможные миры“, становится более многомысленным в восприятии современного читателя: возрастает его ассоциативная насыщенность, время подтверждает или отрицает этическую ценность некогда добытых истин, прежние открытия обретают новую перспективу или превращаются в расхожие тривиальные истины. Судьба произведения искусства „записана“ в нем самом»<sup>1</sup>.

Судьбе по нраву повторения, варианты, переключки – в биографиях людей, философских системах, поэтических метафорах. Чем значимее то или иное явление, тем вероятнее его повторяемость. Борхес не только был убежден в этом, но свое назначение видел в том, чтобы выявлять эти сцепления и переключки. Через все его творчество проходит идея об ограниченном числе историй, циклов, метафор. И назначение человека и культуры в целом – без конца пересказывать их заново, на свой лад, со своей, новой, интонацией. «Историй всего четыре, – писал Борхес в 1972 году, когда за плечами его были тысячи прочитанных книг и сотни прозаических и поэтических «вымыслов». – И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их в том или ином виде». Своя, неповторимая интонация при произнесении метафоры –

---

<sup>1</sup> Степанов Г.В. Поучительный эксперимент Хорхе Луиса Борхеса // Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. М., 1988. С. 212.

уже в этом, согласно Борхесу, подвиг поэта и его неоспоримая победа.

Как человек является неким повторением, неточной копией, эхом своего отца, деда, прадеда, так и книга, образ, метафора – суть отголоски уже бывшего в культуре. Это, конечно же, не значит, что каждое новое произведение искусства не имеет, по Борхесу, своей неповторимой и невозвратимой ценности. Ибо если бы, подобно поступкам и мыслям троглодитов, героев рассказа «Бессмертный», все новое в культуре было лишь отголоском старого, то она перестала бы волновать. Философия эха в культуре – одно из основных откровений аргентинского писателя. Поскольку культуру хранит и продолжает прежде всего письменность, эхо реализуется переводами (адаптациями, переложениями, интерпретациями) из эпохи в эпоху, из цивилизации в цивилизацию, из религиозной доктрины в литературу, из творческой индивидуальности в творческую индивидуальность. В произведениях Борхеса мы находим как свод, или даже генеалогию метафор всемирной истории и мировой культуры (например, вечные метафоры сна и смерти, женщины и цветка в эссе «Метафора»), так и развитие, «переозвучивание» им самим в разные периоды творчества нескольких ключевых тем и мотивов: книга как парабола Вселенной («Сад расходящихся тропок», «Парабола дворца»), тема предателя в мировой истории и культуре («Форма сабли», «Тема предателя и героя», «Три версии предательства Иуды»), идея бесконечной книги («Вавилонская библиотека», «Книга песка»). Иногда параболы Борхеса, воскрешая древние мифы, заставляют увидеть взаимное отражение произведений, вряд ли воспринимаемых как звенья единого цикла. Так, историей одной страсти – зависти – предстает библейская легенда об Авеле и Каине в рассказе «Богословы», увиденная сквозь призму «Моцарта и Сальери» Пушкина и «Авеля Санчеса» Унамуно. В «Злодейке» слышны от-

звуки «Идиота» Достоевского, в «Deutsches Requiem» – «Книги Иова».

Философия эха, подтверждений которой немало в человеческих судьбах, в истории и в культуре, нашла отражение и в рассказах цикла «мифологии окраин», и в лирике Борхеса. В новелле «Мужчина из Розового кафе» женщина принадлежит вначале самому смелому из мужчин округа. Потом она достается чужаку, еще более отчаянному, чтобы наконец, уже добровольно, прийти к тому, кто его одолеет и смоем позор с селения. Другой вечной теме посвящен сонет «Ewigkeit»; бренности бытия, которую поэт готов был бы воспеть, если бы не сознавал, что все, едва исчезнув, тотчас обволокнется вечностью. Одним из самых ярких воплощений идеи о вечном возвращении, параболах уже бывшего в жизни людей и цивилизаций является «Ульрика» – редкая у Борхеса проникновенная новелла о любви. Ничего не меняется, ничего не происходит, время стоит на месте, ибо люди и отношения между людьми остаются все теми же. Иные и прежние герои – колумбиец и норвежка – встречаются в Йорке в наши дни, но и в ту пору, когда Англия принадлежала норвежцам, которые, кстати говоря, впервые открыли Америку. Поэтому-то, колумбиец он или нет, происходят события в наши дни или в средние века, разделяет меч героев или нет – «вопрос веры», как отвечает Хавьер (он же Сигурд) на вопрос Ульрики (она же Брунхильда), что значит быть колумбийцем.

В эссе «Четыре цикла» Борхес упоминает четыре основных истории, эхом которых до сих пор полнится культура: о падении города, о возвращении героя, о поиске и о самопожертвовании Бога. Мы без труда обнаружим их и в творчестве самого Борхеса, не нужно лишь забывать об авторской «интонации», на которой писатель настаивал. Эта интонация может заключаться и в перенесении акцента. С судьбы города – на судьбу людей, с судьбы одного героя – на судьбу другого, с осуждения – на оправ-

дание, с самопожертвования – на принесение в жертву. И тогда первую из этих историй мы обнаруживаем в новелле «Злодейка». «Падения города» в ней не происходит, ибо женщина – причина соперничества – приносится в жертву. За Бога могут принять рассказчика. И тогда версией вечной темы о самопожертвовании – вынужденном – может стать Евангелие от Марка. Крахом, как и в других современных версиях, может завершиться поиск в новелле «Смерть и буссоль». Впрочем, поиск героя «Ундра» завершается классическим обретением. Иногда, чтобы помочь читателю, Борхес сам дает ему в руки ключ определения цикла. Так, в рассказ о долгом пути героя новеллы «Бессмертный» – к смерти, к способности быть смертным – Борхес вводит упоминание Аргуса, старого умирающего пса из «Одиссеи».

В отношении Борхеса к культуре, литературе, сюжетам, метафорам, чужому творчеству есть что-то фольклорно-патриархальное, нечто от мировидения гаучо, людей «окраин», близких природе, стихийно выражающих общечеловеческие порывы, неизменно повторяющиеся на протяжении веков. Определяя свое место в культуре, вглядываясь в свое и в то же время в чужое – литературное – лицо, Борхес писал: «Охотно признаю, что кое-какие страницы ему удалась, но и эти страницы меня не спасут, ведь в них он не обязан ни себе, ни другим, а только языку и традиции». Тем самым в этой поздней миниатюре – «Борхес и я» – с предельной откровенностью высказано давнее его убеждение, что каждый получает необъятную культуру прошлого с рождением и владеет ею наряду с другими, внося в нее свой посильный вклад, свою, дай Бог, неповторимую интонацию.

«Я знаю, кто я», – вслед за Дон Кихотом с сознанием собственного достоинства мог бы сказать Борхес, неустанно повторявший, что все, что им сделано, было уже у Э. По, Стивенсона, Уэллса, Честертона и некоторых других. Ни грана самоуничижения в этих признаниях не

было. Если новое произведение искусства представляет собой новое прочтение старых текстов и неожиданная комбинация старых мотивов способна дать жизнь новому, оригинальному замыслу, – то не напоминает ли понятый таким образом литературный труд достойную всяческого восхищения работу садовника по выведению новых видов цветов и плодовых деревьев? Борхес на практике доказывал то, что утверждали французские структуралисты, а ранее – русские формалисты. Согласно Р. Барту, литература – ничто иное, как язык, где новизна возникает из комбинации слов, а не в новом сообщении. Нередко в творчестве аргентинского писателя видели подтверждение многих тезисов русских формалистов (отвергаемых отнюдь не только вульгарными социологами). «Методы и приемы сюжетосложения, – утверждал в 1929 году В. Шкловский, – сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей»<sup>1</sup>. В сущности, и для Борхеса мастерство писателя было сродни исполнительскому мастерству музыканта. Литература тем самым воспринималась им как некий уже существующий, хотя и неисчерпаемый, бездонный текст, который каждый новый писатель «исполняет» по-своему.

Круг разрабатываемых Борхесом на протяжении всей жизни парабол, ассоциаций и метафор достаточно ограничен, но невероятно вариативен и богат оттенками. «Стихотворение с вариантами, – писал современник Борхеса Поль Валери, – настоящий скандал для сознания обыденного и ходячего. Для меня же – заслуга. Сила ума определяется количеством вариантов»<sup>2</sup>. С неизбежностью многое утрачивая, переводы имеют некоторые уникальные неоспоримые преимущества, которые мы не всегда осознаем. Как и любой писатель, Борхес постоянно

---

<sup>1</sup> Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 62.

<sup>2</sup> Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 586.

возвращался к одним и тем же ключевым для него темам, персонажам, ситуациям. Отсюда – повторы, самоцитирование. Заметнее всего это в эссеистике, однако с таким же успехом можно признать различными версиями одних и тех же неизменно волновавших авторов прозаических, драматических или поэтических ситуаций и романы Достоевского, и пьесы Островского, и стихи Блока. Переводы самоповторов Борхеса, осуществленные различными переводчиками, позволяют придать им чуть большую вариативность. В то же время, по закону сдвинутого эквивалента, отдельные стилистические или смысловые оттенки, утрачиваемые в одном переводе, компенсируются, позволяя приблизиться к более адекватному отражению важнейших для Борхеса текстов.

Одна из основных метафор, привлекавших внимание Борхеса в мировой культуре и послужившая основой многих его произведений, – это метафора Вселенной (она же Сад и Дворец) как Книги (она же Библиотека или Слово). Подчас эта метафора разворачивается у него в ряд взаимоотражающихся зеркал. Слово как парабола Книги, Книга как парабола Библиотеки, Библиотека как парабола Дворца или Сада, Сад и Дворец как парабола Мироздания. Вместе с тем Сад – это парабола Рая, а Книга – это Лабиринт и в то же время Книга – это Время. Покорившее воображение Борхеса философское сближение действительно универсально и зародилось оно в недрах древнейших цивилизаций. Д.С. Лихачев пишет: «Сад – это подобие Вселенной, книга, по которой можно „прочитать“ Вселенную. Вместе с тем сад – аналог Библии, ибо и сама Вселенная – это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идейной сущности»<sup>1</sup>. (Именно поэтому, кстати говоря, неизбежны боль и усталость Ю Цуна, убившего китаиста Стивена Альбера, который

---

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Поэзия садов. Л., 1982. С. 17.



разгадал связь между садом и книгой, завещанными человечеству Цюй Пэном, а не только потому, что Цюй Пэн был его прадедом.)

Вполне понятной оказывается верность аргентинского писателя тем мыслителям прошлого и настоящего, которых, как и его, неодолимо влекла загадка взаимотражения Свитка Писания и Свитка Творения. Так, в эссе «О культе книг» он развивает идею Бэкона о том, что значение для нас имеют не столько эти сближения сами по себе, сколько тот факт, что вторая книга – ключ к первой. В той же мере заслуживают внимания и размышления каббалистов о мире как алфавите и человеке, который по нему учится грамоте. С несомненным сочувствием в «Зеркале загадок» он цитирует Де Куинси («Даже бессвязные звуки бытия представляют собой некие алгебраические задачи и языки, которые предполагают свои решения, свою стройную грамматику и свой синтаксис, так что малые части творения могут быть сокрытыми зеркалами наибольших») и Л. Блуа («История – это нескончаемый литургический текст, в котором йоты и точки не менее значимы, чем стихи или же целые главы, однако смысл тех и других никому не ведом и глубоко сокрыт»).

В мире книжных загадок Борхеса как гармония Свитка Писания, так и несовершенство Свитка Творения (коль скоро они далеко не во всем и не всегда зеркально отражают друг друга) способны вызывать и восхищение, и тревогу. Вспомним рассуждение в рассказе «Вавилонская библиотека» о человеке как о несовершенном библиотекаре, который мог быть порождением злых гениев – в отличие от Вселенной, оснащенной «изящными полками, загадочными томами, нескончаемыми лестницами для странника и уборными для оседлого библиотекаря», что могло быть только творением Бога. Совсем другую книгу – книгу как лабиринт и как время – бессвязный роман, который был «садом расходящихся тропок», – создал некогда китаец Цюй Пэн, а англичанин Стивен Альбер разгадал эту за-

гадку. Его Книга – это нескончаемый, но и неискаженный образ мира, в котором нас ждут бесчисленность временных рядов, растущая, головокружительная сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен.

Книга стихов, строка, Слово, вмещающие в себя всю Вселенную, могут быть внушены свыше («Мне голос был»), особенно во сне. Этот старый взгляд, «согласно которому евангелисты и пророки суть писари, бездумно воспроизводящие то, что диктует Бог» (и который находит отражение в эссе «Оправдание Каббалы»), был подхвачен романтиками и затем символистами. У Борхеса он является ответвлением главной темы и нашел отражение в таких рассказах и эссе, как «Письмена Бога», «Ундр», «Зеркало и маска», «Сон Колриджа», «Парабола дворца»<sup>1</sup>. Далеко не случайно гибнут те, кому открылось одно-единственное Слово. Они вольно или невольно посягнули на Тайну, дерзнули узнать то, что сокрыто от человека, и преуспели в этом. Гибнет поэт в «Параболе дворца», кончает самоубийством поэт в «Зеркале и маске». Однако совсем иной исход имело открытие жреца в рассказе «Письмена Бога», примирившегося в конце концов со своей участью пленника: «И пришел к выводу, что даже в человеческих наречиях нет предложения, которое не отражало бы всю вселенную целиком; сказать “тигр” – значит вспомнить о тиграх, его породивших, об оленях, которых он пожирал, о траве, которой питались олени, о земле, что была матерью травы, о небе, производшем на свет землю. И я осознал, что на божьем языке эту бесконечную переключку отзвуков выражает любое слово, но только не скрытно, а явно, и не поочередно, а разом». Точно так же остается жив и герой «Ундра», познавший тайну искусства, узнавший, что Слово, вмещающее в себя все остальные и все остальное, существует,

<sup>1</sup> Всю цепочку связанных единым мотивом произведений Борхеса, отталкиваясь от «Параболы дворца», приводит и тонко анализирует М. Бланко (*Blanco M. La parabole et les paradoxes // Poétique. Paris, 1983, sept. Vol. 55. P. 259–261*).

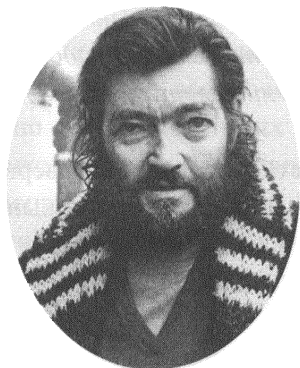
и для каждого оно – свое. Знаменательно, что он разгадал тайну искусства, ночуя на берегу реки, впадавшей в море. Поэзия – это сущность каждого человека, которую только он способен выразить и которая у каждого своя, несмотря на то, что вместе мы составляем человечество, а искусство принадлежит всем.

В сущности, Борхес при всей обманчиво-скромной оценке собственных достижений попытался совершить и совершил невозможное – создал мировую культуру в миниатюре. Если представить себе, что от всех письменных памятников всех цивилизаций и религий мира не уцелело ничего, то только по его творчеству можно получить о них достаточно емкое и яркое представление.

Все было встарь, все повторится снова,  
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Хорхе Луису Борхесу было бы недостаточно просто восхититься этими строками Мандельштама. Не менее сладок ему был и миг узнавания в них и мысли Платона о том, что всякое знание не что иное, как воспоминание, и знаменитого стиха Книги Екклесиаста: «...И нет ничего нового под солнцем», и, наконец, избитого трюизма: всякое новое – это хорошо забытое старое. Тем более сладок нам миг узнавания полуугаданных некогда тайн человеческого предназначения в неповторимых вымыслах Борхеса.

ХУЛИО КОРТАСАР,  
ИЛИ ПРАВИЛА ИГРЫ С КЛАССИКОМ



Ты ищешь то, сам не знаешь что. И я – тоже,  
я тоже не знаю, что это. Только ищем мы разное.

*Хулио Кортасар*

*Своеобразной особенностью литературного процесса в Советском Союзе, обусловленной «сдвинутой перспективой» в ознакомлении современного читателя с тенденциями современной культурной жизни в мире, явилась та несвойственная им функция - просветительская - которую несли, в частности, крупнейшие представители новой латиноамериканской прозы. Так как доступ к советскому читателю новой западной литературы, интерпретировавшейся как «буржуазная», «реакционная» и «упадническая», представителям таких течений, как сюрреализм, экзистенциализм, абсурдизм, был крайне затруднен, именно эти особенности произведений писателей «развивающихся» стран, в том числе Кортасара, воспринимались с особой остротой. Другими словами, Кортасар в СССР был больше, чем Кортасар. В немалой степени именно этим обстоятельством, «двойным эффектом», который производили его произведения на русского читателя, объясняется то всенародное признание, которое получило творчество Хулио Кортасара в Советском Союзе.*

*Хулио Кортасар, или Правила игры с классиком*

*В то же время корни охватившей всю страну безграничной влюбленности в Кортасара – это беззаветная любовь к нему его первых переводчиков (Элла Брагинская, Наталья Трауберг, Людмила Синянская), которые были благодарны ему за ту великую радость, которую он им доставлял своими литературными историями.*

Распахнутость заколоченной двери – вот, наверное, то главное ощущение, которое мы выносим из романов и рассказов Хулио Кортасара (1914–1984). Заколоченность извечно влекущих нас загадок, соблазнов, надежд, и распахнутость его таланта в зловещую и неизбежную правду об одиночестве человека, и его потребность в диалоге, встрече, понимании, тепле, надежде на эту встречу-диалог как оправдание своего существования. Далеко не случайно Кортасар настойчиво подчеркивал свой дилетантизм в литературе и свою чуждость профессионалам. Упорствовал в этом один из самых популярных и авторитетных прозаиков второй половины нашего столетия, любимый в равной степени как интеллектуалами, так и самыми неискушенными читателями, зачитываемый до дыр как молодежью в латиноамериканской глубинке, так и собратьями по перу в европейских столицах. В его ранней – 1949 года – статье о Рембо мы находим определение судьбы поэта, которое, как это часто бывает, вполне применимо и к его собственной, творческой и человеческой, судьбе: «Дело в том, что Рембо <...> прежде всего человек. Не поэтические задачи он решал, а проблему предназначения человека, для которой Стихотворение, творчество служили ключом»<sup>1</sup>.

Хулио Кортасар родился в оккупированном немцами Брюсселе в семье аргентинца, сотрудника торгового представительства. Однако тем, что принято называть

---

<sup>1</sup> Цит. по: Scholz. L. El arte poética de Julio Cortázar. Buenos Aires, 1977. P. 28.

впечатлениями детства, для Кортасара стали не Европа и не отец, а предместье Буэнос-Айреса Банфиельд, дом и двор, полные всякого зверья, насекомых и птиц. Он рос среди женщин – мать, тетушки и сестра, – так как отец бросил их, когда он был еще совсем маленьким. Впрочем, даже не зная ничего об авторе, все это можно было бы без труда вычислить по его книгам, по их тональности, темам, мотивам, психологическому рисунку. Из детства он вынес особую восприимчивость, способность смотреть на мир глазами женщин, осознавать их тревоги и импульсы. Отсюда, из этого Потерянного Рая пригорода Буэнос-Айреса, – перенасыщенность его творчества насекомыми и животными, страхами и кошмарами впечатлительного ребенка, самоуглубленность и потребность в общении. При этом он избежал опасности быть чересчур изнеженным и пассивным. Духовное и мужественное начало он черпал из книг, которые читал запоем и без разбора. Поэтому, смиряясь перед назойливой опекой тетушек, душой он был с Робинот Гудом в Шервудском лесу и с Буффало Биллом, сражавшимся с индейцами.

К 1951 году, когда Кортасар наконец заставил обратить на себя внимание сборником рассказов «Бестиарий», он успел перебивать и школьным учителем, и преподавателем в городе Мендоса, и служащим Книжной Палаты. Получив литературную стипендию, он уехал в Париж. Как оказалось – навсегда. Военная диктатура на родине, ветер из миров искусства, которого ему так не хватало в Аргентине, работа переводчиком при ЮНЕСКО, выматывающая, однако позволявшая ездить по всему свету, – все вместе повлияло на его решение остаться в Париже. «Всегда меня несколько удивляло, – признавался он Освальдо Сориано, – что те, кто упрекают меня за отъезд из Аргентины, совершенно не способны понять, насколько европейский опыт оказался для меня положительным, а не отрицательным явлением. Будучи таким, опыт этот косвенно отражается на литературе моей страны, ибо

я принимаю участие в создании аргентинской литературы – я пишу по-испански, а мысли мои постоянно нацелены в сторону Латинской Америки»<sup>1</sup>. Здесь все, конечно же, верно, и упреки в космополитизме и забвении национальных интересов несостоятельны. Однако вряд ли Кортасар был бы столь же категоричен, если бы речь шла не о «мыслях», а о чувствах, о любви и привязанности. Как неродной язык может таить особое очарование и в устах иностранца заиграть новыми красками, так и Париж для влюбленного в него аргентинца оказался исполнен магической притягательности. И даже названия станций метро, улиц, площадей, бульваров, набережных и мостов Парижа в устах героев Кортасара звучат как ворожба и заклинания. Но и родного, узнаваемого в Париже для Кортасара было не мало. Так, многоязыкость парижской богемы, в атмосферу которой он по приезде окунулся, напомнила ему языковую и этническую пестроту Буэнос-Айреса, населенного главным образом потомками иммигрантов последних столетий из разных стран мира. По закону матрешки, человеческим Ноевым ковчегом оказываются такие города на карте мира. По тому же закону матрешки, уже в самом Париже очерчивает Кортасар свою территорию, зону, человеческий Ноев ковчег в миниатюре в романах «Игра в классики» (1963) и «62. Модель для сборки» (1968). Помимо французов и аргентинцев, мы встречаем в них китайца, испанца, англичанина, датчанку.

В 1962 году в жизнь Кортасара вошла еще одна любовь, которой он также остался верен до конца своих дней, – латиноамериканские страны, вступившие на путь социалистических преобразований: Куба, Чили, Никарагуа. Романтическая любовь. Можно по-разному относиться к политическому обращению Кортасара, однако нельзя не признать, что внутренне, в отличие от героя «Игры в классики» Орасио Оливейры, не нуждавшегося

---

<sup>1</sup> См.: *Сориано О. Писатель, страна, утрата // Латинская Америка: Литературный альманах. Вып. 4. М., 1986. С. 259.*

ся в «наркотики легких коллективных действий», он был готов к принятию революционной романтики Острова Свободы, на котором побывал впервые в 1962 году. Всем своим существом он тянулся к той правде, которую считал исторически неизбежной. Тянулся и из тактических соображений оправдывал в ней то, что вполне могло бы заставить усомниться в истинности самого пути. Мудрые предостережения авторов «Вех», попади они ему под руку, несомненно, были бы истолкованы им как справедливые, но абстрактные, а, следовательно, мешающие поступательному движению истории. В любом случае бессмысленно и смешно сокрушаться или сетовать по поводу погружения позднего Кортасара в политику. Погружения, в известной мере, в ущерб литературе. Как бессмысленно и смешно сетовать и сокрушаться по поводу погружения позднего Толстого в вопросы религии, педагогики и общественной жизни. Ведь не сетуем же мы и не сокрушаемся, обнаружив, что лиственные деревья, в отличие от вечнозеленых, осенью теряют листву. Прямая политическая ангажированность симпатии Кортасара кубинской революции или революционным событиям в Никарагуа сказывались в интервью, очерках («Никарагуа – беспощадно-нежный край», 1984), статьях, однако не в таких романах, как «Книга Мануэля» (1973)), и не в таких рассказах, как «Апокалипсис в Солентинаме», «Сатарса», «Ночная школа», в которых политические задачи не столько отступают, сколько уступают силе их художественного претворения.

Параллельно своему участию (наряду с Г. Гарсиа Маркесом) в работе Второго трибунала имени Бертрана Рассела, посвященного собиранию обличающих свидетельств и документов для расследования преступлений США в Латинской Америке, Кортасар вполне мог писать и совсем другие рассказы: о пространственном чутье кошек, о поездке в Венецию, считая, как он признавался на конференции ПЕН-клуба, что первое оправдывает второе.



Согласно самому Кортасару, в его творчестве четко прослеживаются три этапа. Первый – гиперинтеллектуальный, в котором явно преобладает эстетический принцип постижения действительности; второй – метафизический, суть которого в поисках ключа к загадке человеческого предназначения, в попытках понять, что такое человек, жизнь, смерть, время. Третий этап – исторический<sup>1</sup>. В то же время очевидна эволюция Кортасара от рассказов к романам, а затем – к открытым, свободным жанрам (книги-коллажи «Вокруг дня на 80 мирах» (1968), «Последний раунд» (1969)) и к очеркам и статьям. От фантастического – к экзистенциальному и затем – к публицистическому. Вместе с тем смена жанров и способов постижения действительности соответствовала коренной внутренней переориентации: с поисков собственной сущности на поиски способов выйти за пределы своего «я», искать и обрести ближнего. Речь при этом, как неоднократно признавался Кортасар, идет не только об историческом аспекте, о «ближнем в его множественных формах», но и о личном. В этой эволюции поражает смелость настоящего художника, способного отказываться от собственных открытий, достигнутого совершенства, завоеванных вершин ради поиска новых решений и новых путей. Впрочем, и отдельный читатель, и культура в целом вправе видеть не только поступательность в этом процессе. Поздний Кортасар отнюдь не отменяет и не преодолевает раннего. Кортасар не случайно незадолго до смерти подготовил к печати два своих ранних романа: «Divertimento» (1949) и «Экзамен» (1950), по его собственному признанию – из-за ностальгии по их языковой свободе. Думается все же, что сделал он это, отдавая должное собственному раннему творчеству, во всех отношениях свободному и открытому в будущее. А в связи с настойчиво звучащими в его публицистике последних десятилетий призыва-

---

<sup>1</sup> См.: *Julio Cortázar. El dedo en el ventilador*. Por C. Bianchi Ross // Cuba, La Habana, 1983, № 77. P. 20.

ми выйти за пределы самого себя и слиться с ближними нелишне вспомнить его же собственное предостережение, лежащее в основе замечательного раннего рассказа «Аксолотль»: безудержное стремление преодолеть границы, даже в достойном уважения интересе к загадочному миру «другого», может обернуться утратой собственного «я».

Кортасар всегда, с ранней юности, параллельно с прозой писал стихи. Первой его книгой, изданной задолго до рассказов – в 1938 году, – был сборник стихов «Присутствие». В дальнейшем стихи он публиковал редко («Памеос и меопас» (1971), «Только сумерки» (1984), однако именно стихи многое объясняют в специфике его дарования как прозаика. Коренную близость настоящего рассказа и поэзии Кортасар убедительно доказал в эссе «О рассказе и его окрестностях», включенном в книгу «Последний раунд»: «Рассказы этого типа и поэзия, в том смысле, который мы в них вкладываем после Бодлера, – одного происхождения. <...> Жизнь им дают изумление и неожиданность, некий сдвиг, нарушающий «нормальное» состояние сознания. <...> Мой опыт мне подсказывает, что рассказы, во всяком случае те из них, которые я пытаюсь охарактеризовать, лишены структурных особенностей прозы. Когда бы мне ни приходилось просматривать переводы моих рассказов (или пытаться переводить чужие, например По), я снова и снова убеждался, насколько сила воздействия и смысл рассказа зависят от тех особенностей, которые составляют своеобразие стихов, а также джаза: напряженность, ритм, внутренняя пульсация, непредвиденные в границах предвиденных параметров, та роковая свобода, для которой любая замена таит в себе невосполнимые утраты»<sup>1</sup>. Настоящий рассказ (равно как и гениальные стихи), согласно Кортасару, должен быть таким же эмоциональным потрясением, как и страстные объятия любовников. Они сходны как по со-

---

<sup>1</sup> Cortázar J. Del cuento breve y sus alrededores // Cortázar J. Último round. Madrid, 1974, V. I. P. 75–76.

путствующему им состоянию колоссальной внутренней напряженности и самозабвения, так и по тому состоянию расслабленности, покорности, признательности и апатии, в которое погружаешься потом.

Зная о сдержанном отношении Кортасара к профессионализму в литературе и о его требовании неперменной внутренней напряженности в рассказе, – достигаемой и, естественно, воспринимаемой лишь на интуитивном уровне, – нетрудно предположить и импровизационность его творческой манеры. Показательно в этом смысле его воспоминание о зарождении замысла новеллы «Желтый цветок». Однажды утром ему захотелось написать рассказ о человеке, который встретил очень похожего на него самого мальчика и пришел в связи с этим к мысли, что мы бессмертны. Набрасывая первые сцены, он совершенно не задумывался над продолжением и финалом, и, если бы тогда кто-нибудь ему сказал, что герой в конце концов отравит Люка, это было бы для него большим откровением.

Ранние романы остались неопубликованными; изданные в течение 1950-х годов три сборника рассказов – «Бестиарий», «Конец игры» (1956), «Тайное оружие» (1959) – заставили по обе стороны Атлантики говорить о Кортасаре как о выдающемся новеллисте современности. С выходом романа «Выигрыши» (1960) стало ясно, что на латиноамериканском континенте, который уже прославили М.А. Астуриас и А. Карпентьер, появился еще один великий романист.

Кортасар любит ставить своих героев в экспериментальные – подчас экстремальные – ситуации. Вспомним «Захваченный дом», «Южное шоссе», позднюю «Ночную школу». В «Выигрышах» этот принцип получил наиболее развернутое воплощение. Роман имеет несколько измерений. Одно из них – аллегорическое. Выигрыш – жизнь. Судно, на котором разворачиваются события, – аллегория маленькой, самодостаточной вселенной. Случайные пассажиры, выигравшие в лотерею и совершающие благодаря этому морское путешествие, – человечество в миниатюре. (Кстати, тот же принцип, хотя и с другими целями, Корта-

сар применил в рассказе «Южное шоссе», где, оказавшись в «зоне», вырванными из своих привычных бытийственных координат, пытаются по крупницам, из ничего создать некий аналог общества с его законами и маленькими радостями крестьяне из «ариана», солдат из «фольксвагена», инженер из «пежо-404», девушка из «дофина», желторотые юнцы из «симки», старушка из «ситроена», ребенок из «таунуса», монахини из «2НР».) Атмосфера тревоги, столь свойственная творчеству Кортасара, ощущение, пронизывающее десятки страниц романа «Выигрыши», захватывающее читателя и вынуждающее его как бы участвовать в происходящем, разрешается трагически, хотя и вполне буднично и реально. Гибнет один из героев, пытавшихся пробиться на корму, символизировавшую потребность нарушить запрет, низводящий людей до уровня легко управляемого механизма. И в этом смысле чрезвычайно важно, что «на корме не было ничего. Корма была пуста», ибо внутренняя готовность немногих преодолеть искусственно воздвигаемый барьер самоценна. Как сказал один из них, Рауль: «Мы с радостью жертвуем Империей восходящего солнца ради городского кафе, где двери широко распахнуты на улицу».

«Игра в классики», написанная тремя годами позже, — игра скорее в древнем, дохристианском, языческом значении лабиринта, который, в сущности, также представляет собой экспериментальную ситуацию. Лабиринта, из которого главный герой, Орасио Оливейра, безуспешно, но по-своему твердо пытается найти выход. Метафизические метания и поиски Оливейры, за которыми заворуженно, отчужденно или сострадательно следят его друзья по Клубу Змеи, по словам самого Орасио, — суть «стремление к оси, желание вновь сойтись у первоствола». В другом месте он называет это стремление поиском сообщества желаний. Григоровиус, переводя поиски Оливейры в свою каббалистическую шкалу ценностей, говорит о черном свете. А в конечном счете речь могла бы идти о Небе в детской игре

в классики. Однако, какие бы словесные обличья оно ни принимало, находится оно на одной плоскости с Землей, а поиски его, как и в детстве, идут на грязном и пыльном асфальте парижских или буэносайресских улиц и площадей.

Итог блужданий Оливейры по лабиринту неутешителен: «А вот я, наоборот, пуст, безмерная свобода, мечтай себе и шатайся, сколько вздумается, все игрушки поломаны, никаких проблем». Автор ни в коей мере не осуждает своего героя, и все же тоска и неприкаянность Оливейры – расплата за своеволие, которое сродни своеволию героев Достоевского. Мотивы Достоевского явственны в «Игре в классики». Явственны и неприкрыты. Однако ключевое значение, на мой взгляд, имеет тот, который не выходит на поверхность и который восходит к «Преступлению и наказанию», – нео-наполеоновский комплекс Оливейры. Уход от Маги («уйти сейчас – почти геройский поступок, ибо я оставляю тебя одну, без денег и с больным ребенком на руках») – в какой-то мере испытание себя на сверхчеловека. Поэтому, не выдерживая (подобно Раскольникову) морального груза своего поступка, он так нелепо и карикатурно человечен с Берт Трена, а позднее – с бродяжкой. Тем самым скрытой пружиной на первый взгляд алогичных поступков Оливейры является тщетная попытка уйти от сострадания, скрыться от него вначале в экстравагантных парижских подменах, а затем в одурманивающей пустоте жизни на родине, с тем чтобы в конце концов все же вернуться «обратно, в семью человечью» – через жалость. С жалости Маги к нему начались и их отношения, их сближение. Опять-таки невольно напрашивается параллель с «Преступлением и наказанием». Подобно Соне Мармеладовой, Мага своим поразительным чутьем и открытостью к несчастью (ранее она пожалела педераста, которого вытолкали из кафе, и плакавшего солдата, отдавшись ему) почувствовала беззащитность метущегося Оливейры и его неосознаваемую потребность в сострадании.

Ключом к следующему роману Кортасара является одна из глав «Игры в классики», вынесенная в его заглавие, – «62. Модель для сборки». В этой главе, суть которой составляют разрозненные записи Морелли, речь идет о некой возможной книге, замысел которой давал бы простор для комбинаций, а персонажи вели бы себя, как и любые иные персонажи, не подозревая, что жизнь пытается изменить ключ – в них, посредством них и ради них, и что чужеродные силы, обитающие в них, устремляются к поиску чего-то более высокого, чем они сами. Кстати говоря, очевидно, что «сборка» самой «Игры в классики» в немалой степени осуществляется по этой же «модели». Как и в предыдущем романе Кортасара, в центре внимания оказывается группа разноплеменных интеллигентов, противопоставивших «городу» свою «зону» (вспоминается мандельштамовское: «С миром державным я был лишь ребячески связан»). Зона – в сущности, ключевое для Кортасара понятие – это освоенная человеком, его душой, его друзьями и единомышленниками территория. Создавать ее и дорожить ею, при всей ее хрупкости и иллюзорности, заставляет подсознательная надежда на спасительность очерченного круга, с его условностями, ни к чему не обязывающими привязанностями, языком, доступным только ее обитателям.

Глубоко символичен закон, по которому отчужденность героев «62», их замкнутость и одновременное стремление замкнуть освоенную их интеллектом и душами зону, оборачивается разомкнутостью кольца их сердечных привязанностей, порочным кругом их надежд на тепло, простое человеческое счастье. Перед нами бесконечный ряд цепляющихся друг за друга несовпадений и непопаданий, напоминающий строчки из известной песни Булата Окуджавы: «Я опять гляжу на вас, а вы смотрите на него, а он глядит в пространство». Некая Лиля, глядящая на Калака, Калак и Марраст, глядящие на Николь, Николь и Телль, глядящие на Хуана, Хуан, глядящий на Элен, а Элен, гля-

дящая в пространство. Круг разомкнут. Нет движения ни вперед, ни по кругу. Разомкнут как своеволием «дикарей», весело и упрямо попиравших все десять заповедей и не способных преодолеть свою отчужденность, так, прежде всего, и отсутствием жизни как высшей ценности и теплоты в Элен. Только раз она оказалась способной на минутную слабость и минутный промельк жизни: «Я испытывал неопишное наслаждение, видя ее слабой и сломленной под бременем чего-то, что вырывало ее из привычного введливое отрицания жизни, что заставляло ее плакать и смотреть мне в глаза, что вынуждало ее, запятнанную и обиженную, брести с тем пакетом, увязая в теплой топи слов и слез». Однако этой минутной слабости оказалось недостаточно, чтобы отменить общий закон.

В кортасаровской вселенной без труда определим код, позволяющий ориентироваться среди его персонажей. Это кэрроловский, обэриутский мир хронопов, фамов и надеек, вымышленных существ, обитающих на страницах книги «Жизнь хронопов и фамов» (1962). По существу, они сродни «идеям» Платона, т.е. прообразам воплощенных в вещах типов. Хронопы же, фамы и надейки – это прообразы типов, воплощенных в героях Кортасара. Вспомнив, например, что хронопы – это зеленые, влажные и щетинистые фитюльки, наивные, доброжелательные, полные иллюзий, восторженные и неспособные ни к какой деятельности, мы с полной уверенностью можем сказать, что первым хронопом Кортасара был Хуан, герой романа «Экзамен», с его умильной привязанностью к кочану цветной капусты. Купив кочан на рынке, он затем трогательно о нем заботился, восторженно о нем говорил, повсюду с собой носил. Главное, по-видимому, в этом абсурдистском поведении – неутилитарное отношение к утилитарному предмету, отношение, готовое заявить о себе и на более серьезном – философском или фабульном – уровне. Знаменательно, что если Джонни, герой повести «Преследователь», является типичным хронопом, то Бруно, его друг и биограф, а по существу

истинный оппонент в творческом, мировоззренческом и поведенческом плане, как нельзя лучше отвечает кортасаровской характеристике фама (склонны к предпринимательству и благотворительности, основательны и деловиты, похотливы и пессимистичны).

Умение смотреть на мир сквозь призму своих забавных вымышленных существ – это лишь одна из доминант творческого метода Кортасара. Неизменной в его творчестве была потребность преодолеть жанровую заданность и ограниченные ресурсы слова через синтез слова, изображения и музыки. Появление книг-коллажей «Вокруг дня на 80 мирах» и «Последний раунд» было неожиданно лишь для тех, кто не замечал этого органичного для писателя стремления. Книги, подчиненные музыкальному ритму, прежде всего столь любимого Кортасаром джаза, состоят из самых пестрых по содержанию очерков, эссе, набросков, стихов, воспоминаний и перенасыщены разного рода иллюстративным материалом: фотографиями, рисунками, гравюрами. Максимально сокращая дистанцию между собой и читателем, погружая его в атмосферу своих воспоминаний, он оставлял его один на один с прямой речью своих оценок и фотодокументов.

С годами Кортасар все меньше значения придавал метафизическим играм, все более обостренно реагировал на несправедливость, все более однозначным было его восторженное отношение к освободительным движениям в Латинской Америке. Для Кортасара-публициста, отдавшего свои симпатии Острову Свободы и сандинистам в Никарагуа, проблемы несправедливости и отчуждения решались просто – солидарность в бунте. Природу бунта, бунтарского сознания вскрыл современник, почти ровесник Кортасара, Альбер Камю: «Солидарность людей обуславливается бунтарским порывом, а он, в свой черед, находит себе оправдание в их соучастии. <...> В опыте абсурда страдание индивидуально. В бунтарском порыве оно приобретает характер коллективного существования. Оно становится общим начинанием.



Первое движение ума, скованного отчужденностью, заключается в том, что он разделяет эту отчужденность со всеми людьми, и в том, что человеческая реальность страдает в своей целостности от обособленности, отчужденности по отношению к себе самой и к миру. Зло, испытанное одним человеком, становится чумой, заразившей всех. В наших повседневных испытаниях бунт играет такую же роль, какую играет «*cogito*» в порядке мышления. Но эта очевидность извлекает индивида из его одиночества, она является тем общим, что лежит в основе первой ценности для всех людей. Я бунтую, следовательно, мы существуем»<sup>1</sup>. Эти слова вполне могут служить философским ключом к роману «Книга Мануэля», который придется отмыкать в том числе и философским ключом.

Психологический ключ – абсолютно естественная для человека потребность в чуде и надежда на него, падкость на утопии и готовность быть обманутым. Искушение социализмом и революционной романтикой прошли многие крупнейшие писатели и мыслители XX века. Так было в России в канун революций, так было во всем мире в атмосфере надежд, вызванных большевистским переворотом, в очередной раз та же волна энтузиазма накатила на многих и многих честных и одаренных людей по обе стороны Атлантики после победы кубинской революции. Время лечило не только раны уцелевших противников *пересотворения мира*, но и иллюзии его певцов.

Утопизм – это любая попытка преодолеть отчуждение. «В феноменологическом плане утопия, – пишет И.П. Смирнов, – тематически целостный дискурс, занята одним – упразднением отчуждения. Утопии отличаются друг от друга тем, какую форму отчуждения отменяет тот или иной проект жизнеустройства»<sup>2</sup>. Тем самым утопическое сознание отрицает любое «*здесь*» социальной реальности и противопоставляет ему «*где-то еще*»

---

<sup>1</sup> Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С.133–134.

<sup>2</sup> Смирнов И.П. Бытие и творчество. СПб., 1996. С. 160.

утопии; диссидент прокапиталистический оказывается тождествен диссиденту прокоммунистическому. Разница заключается лишь в точке отсчета: так люди, едущие в двух поездах навстречу друг другу, с сожалением взирают на тех, кто стремится туда, откуда они уехали. Впрочем, революционный утопизм Кортасара, отразившийся в «Книге Мануэля», утопизм антисоветский и утопизм антиимпериалистический имели и общий, продуктивный и абсолютно бесспорный знаменатель: отрицание тоталитаризма и вообще *несвободы* во всем пышном и вечно молодом богатстве ее проявлений.

Творчество, новизна, поиск, революционность, свобода – вот добродетели и символ веры Кортасара. Жаждой свободы и стремлением вырваться за пределы достигнутого и предоставленного отмечены все его любимые герои. Жаждой свободы и ее энергией проникнут звучащий философским камертоном в романе «Книга Мануэля» эпизод с попыткой бегства из интерната «ста девяносто шести девушек, ютящихся в помещении для восьмидесяти и между двумя полнолуниями ожидающих прибытия других пятидесяти шести маленьких женщин». Камертоном этот эпизод стал еще и потому, что *эротика революции* у Кортасара неотторжима от *революции в эротике*. Глубокого смысла исполнено одно из стихотворений писателя, «Дон Хуан»:

Ночные сладостные дары,  
саднящее кончики пальцев знакомство на ощупь,  
всхлипывания  
и забрезживший рассвет удовольствия, закат  
неистовый бесцельного гона, мягкая  
ласка, оставляющая на плече крохотного  
леопардика, –  
все это я променяю на желание.

*Желание*, т.е. жажда свободы – в любви, в политической жизни, в языке, неудовлетворенность достигнутым,

стремление преодолеть границы дозволенного, может служить еще одним ключом к роману. Как известно, воля к бунту особенно характерна для юношества. В то же время, как это было подмечено Альбером Камю, искушение максимализмом подстерегает и юные нации. Сославшись на Писарева, утверждавшего, что самые ярые фанатики – это дети и юноши, Камю перенес это наблюдение на психологию целых наций, имея в виду прежде всего Россию, в которой созревала революция: «*Пролетариат семинаристов* перехватил в то время инициативу великого освободительного движения, придав ему свою собственную исступленность». То же можно сказать и о Латинской Америке XX века, во многом напоминающей Россию века XIX-го. Бесчеловечность диктаторских режимов породила исступленное сопротивление «пролетариата семинаристов». «В любом случае, единственное, что в Латинской Америке принимается во внимание, – это готовность плыть против течения: против конформизма, готовых идей и многоуважаемых кумиров, которые и доньше руководят игрой Великой Системы», – в этих словах Кортасара из книги стихов «Только сумерки» все верно, если не забывать, что применительно к самому писателю речь скорее шла о другом процессе – о его стремлении плыть по течению, против толпы, плывущей ему навстречу.

Готовность же плыть против течения, при всем благородстве побуждений, если речь шла о политике, или естественности порывов, если речь шла о сексуальных отношениях, сплошь и рядом оборачивалась повторением давно пройденного – и об этом тоже роман «Книга Мануэля». Герои Кортасара не осознают, что их бунт против условностей морали с неизбежностью отражает обратную сторону тех же условностей. Всем их раскрепощенностям в сексе – тысячи лет. Точно так же тысячи лет, как в каждом новом поколении повторяется извечный закон перерождения революционеров, либо гибнущих на подходах к власти, либо непременно превращающихся в тиранов.

Как это было убедительно продемонстрировано героями Чернышевского, русскими нигилистами и большевиками, социальная революция непременно сопряжена с революцией сексуальной, революцией в сфере интимных отношений. Одна из поставленных героями Кортасара перед собой задач – быть одними и теми же на улице и в постели. Постоянное соседство революции и секса находит в «Книге Мануэля» почти пародийное решение в одной из эротических сцен романа, когда Маркос переходит к половому акту с Людмилой непосредственно после *политинформации*, единственным объектом которой, надо сказать, очень благодарным, была она же. Тем самым напрашивается нехитрый вывод, что революционная деятельность – это половой акт зарождения новой жизни. Любопытен лингвистический срез этой обоюдоострой воли к бунту. Даже язык, дистиллированный язык мира *несвободы*, подвергается резкой критике, пересмотру и отмене («потому что и в языке, полечка, есть свои муравьи-лазутчики, и нам недостаточно сбить спесь с Гадов, если мы останемся узниками системы»). Однако и в языке бунт, возведенный в степень абсолюта, находит «не новое дивное диво», а лишь иной срез той же заезженной системы.

Роман допускает разные прочтения. Вполне допустимо и следующее: страстное стремление героев Кортасара «наслаждаться всей полнотой бытия» на деле оборачивается *бесплодностью* их любовных игр – обратной стороны *бесплодности* их терроризма, бесплодного акта, не ведущего к зарождению истинно новой жизни. Всем им не хватает *частицы Мануэля*, – видимо, в этом и заключается последний и, думаю, главный ключ к роману. «В этой дурацкой комедии для Маркоса, возможно, было что-то вроде надежды, надежды не впасть в ограниченность, сохранить способность к игре, частицу Мануэля в своем поведении», – читаем мы в середине романа, когда еще совершенно не ясно, чем именно обернется Буча, которую готовят родители Мануэля и их друзья. С первых

своих книг и до последних, вне зависимости от политической конъюнктуры и эстетической эволюции, Кортасар был верен своему правилу: измерить все детской мерою. Естественно, и в «Книге Мануэля» присутствует столь неприменимый для Кортасара ребенок, свидетель или даже высший судия происходящего, а точнее, творимого взрослыми. Мануэль тоже по-своему творит мир, его познавая, и то «явление благодати» («она тоже рассмеялась и сказала мне про Мануэля, про пипку спящего Мануэля, какое чудо были эти два крохотных пальчика Мануэля, охватившие розовую пипку, не прижимая ее, но изумительно нежно придерживая»), которое не случайно так умилило всех заговорщиков, напомнило им о невинности, утраченной теми, кто смотрит на действительность по-взрослому, с другого берега. *Невинность* Мануэля развеивает в прах как революции в эротике, так и эротику революций, которые замышляют взрослые – по иронии судьбы – именно ради него. Поэтому-то и необоснованны обвинения Кортасара в ангажированности. Свобода художественных образов оказывается сильнее симпатий к людям, сделавшим из свободы ремесло.

Доминантой произведений Кортасара является и постоянное присутствие в них в прямом (в эпиграфах, упоминаниях, скрытых цитатах) или опосредованном, преломленном виде творчества Достоевского. Кортасар был одним из самых внимательных в Латинской Америке читателей Достоевского. Однако речь идет не только о непосредственном творческом воздействии, как это было в случае с Эдгаром Алланом По или французскими сюрреалистами. Метания, экзистенциальный поиск героев Кортасара удивительным образом созвучны извечному беспокойству и неудовлетворенности собой и окружающим их миром, которые так поразили в персонажах Достоевского первых западноевропейских и заокеанских ценителей его творчества. Впрочем, при очевидном сходстве, стремления героев Кортасара носят более метафизический и од-

новременно более эгоистический характер. Кстати говоря, экзистенциальные тревоги героев Кортасара подчас бывают и со знаком минус (опять-таки как и у Достоевского). Так, в знаменитом первом рассказе Кортасара «Захваченный дом» дом, в сущности, никто не захватывает. Его утрачивают. Поскольку внутренний, а, следовательно, с неизбежностью и внешний мир героев – сворачивается.

Роману «Выигрыши» предпослан эпиграф из Достоевского. Как убедительно доказала И.А. Тертерян: дочитав рассуждение Достоевского, в данной цитате оборванное, мы можем прояснить и замысел Кортасара: «Когда же, например, самая сущность некоторых ординарных лиц именно заключается в их всегдашней и неизменной ординарности или, что еще лучше, когда, несмотря на все чрезвычайные усилия этих лиц выйти во что бы то ни стало из колеи обыкновенности и рутины, они все-таки кончают тем, что остаются неизменно и вечно одною только рутиной, тогда такие люди получают даже некоторую своего рода и типичность...»<sup>1</sup>. Таким образом, здесь обозначены и «колея обыкновенности и рутины» как среда обитания героев Кортасара и попытки («чрезвычайные усилия») некоторых из них в кризисной ситуации выйти из этой колеи, и «типичность» этих персонажей. Но главное – показателен интерес не к сюжетным хитросплетениям, а к области эстетических и непосредственно с ними связанных этических идей.

Что касается романа «Игра в классики», то, помимо «Преступления и наказания», одним из литературных источников, немаловажных для тех или иных граней новаторского, многопланового, насыщенного разного рода ассоциациями романа были «Записки из подполья». Круг переключек, впрочем, ограничивается в основном чертами психологического облика главного героя романа – Орасио Оливейры. Как отмечает И.А. Тертерян, на героя «Записок

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973, т. 8. С. 393–394 («Идиот», Ч. 4, гл. 1).

из подполья» Оливейра похож, включая мелочи «подпольной жизни»: «...Те же тесные и темные углы, то же «сложая-руки-сиденье», та же видимая жестокость и невидимое раскаяние, то же обрывание связей с людьми и мучительная тяга к людям. Отношение Оливейры к Маге во время болезни маленького Рокамадура напоминает безжалостный опыт, проделанный «человеком из подполья» с Лизой»<sup>1</sup>.

В стройной и прихотливой системе перекрещивающихся инонациональных мотивов, творчески разрабатываемых Кортасаром, варьируются и мотивы других произведений Достоевского, помимо «Записок из подполья». Надо лишь не забывать, что речь при этом нередко идет о случаях «чудесного литературного параллелизма», как определил сам Кортасар сходство между диалогами в своем романе и «Идиоте» Достоевского. «Любопытная вещь: по прошествии времени и без всякой мысли о сравнении однажды я перечитывал этот диалог, чтобы сопоставить оригинал с переводом, как вдруг мне на память пришел другой диалог, который происходит между князем Мышкиным и Рогожиным в финале романа Достоевского “Идиот”, – в ту ночь, когда Рогожин убил эту женщину и привел Мышкина в комнату. И тот видит в комнате, на постели, – ее тело. И это – последняя их встреча, где каждый показывает, кто он на самом деле. Я вовсе не считаю, что речь идет о влиянии, скорее, мне кажется, что речь идет об одном из случаев чудесного литературного параллелизма»<sup>2</sup>, – это признание аргентинского писателя дает нам, кстати сказать, прекрасный пример неосознанной контаминации мотивов и образов («подправленной» переводчицей: дело в том, что в оригинале Кортасар по ошибке называет Рогожина Ставрогиным).

---

<sup>1</sup> См. подробнее: *Terterian I. Cortázar y Dostoyevski: crítica del individualismo burgués* // Casa de las Américas. La Habana, 1977, № 100. P. 187–189.

<sup>2</sup> *Кортасар Х. Из бесед с Энрике Гонсалесом Бермехой* // Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 308.

Пристальный интерес Кортасара вызвала та особенность творчества Достоевского, которую он назвал теорией «подмен» («Я говорил тебе о подменах? Какая мерзость, Ману. Почитай у Достоевского про эти самые подмены»). Думается, именно она легла в основу рассказа «Менады». Его тема – подмены, совершаемые в культуре восстанием масс, отсутствие границ между страстями высокими и низкими («разгул страстей», «буйство восторгов», «пекло страсти»), языческая иступленность людей, в которых самые низменные инстинкты пробуждены, подняты со дна не музыкой, а массовой потребностью обожания кумиров.

Кортасар признавался, что в сознании современников он сам, многим обязанный Достоевскому, в какой-то мере ассоциировался с князем Мышкиным. «Однажды вечером, – вспоминал он, – кажется, в Торуне, родине Коперника, художник Матта приветствовал меня, входящего к нему, словами: “А, вот и идиот!” Я похолодел, но объяснение последовало незамедлительно. “Я называю тебя так же, как называли князя Мышкина, – идиотом, ибо ты, подобно ему, самым невиннейшим образом растравляешь раны и держишь людей в постоянной тревоге, коль скоро твоя реакция на происходящее бывает самой неподвижной, и мало кто понимает, что говоришь ты не столь уж непредвиденные вещи. Подобно князю Мышкину, ты абсолютно не понимаешь, что происходит вокруг тебя”»<sup>1</sup>.

Неизменный интерес Кортасара к Достоевскому был вызван также его размышлениями о связи фантастического и реального в искусстве, о проникновении фантастического в реальность, и наоборот, – загадкой, над которой он бился на протяжении всей жизни.

Для Кортасара фантастическое – это нечто исключительное, однако подчас неотличимое от обычных проявлений жизни. Оно может вторгаться, а может и войти

---

<sup>1</sup> Cortázar J. Nicaragua tan violentamente dulce. Buenos Aires, 1984. P. 8.



в окружающий нас мир настолько незаметно, что в нем при этом ничего не изменится. Нас ждет не встреча с иными мирами, а очередное открытие нашего мира, обретающего благодаря ему новые измерения. Сомнения в единичности самой реальности прекрасно выражены в «Игре в классики» Оливейрой: «Один лишь факт, что ты сидишь от меня слева, а я от тебя – справа, делает из одной действительности по меньшей мере две». Кортасаром движет стремление растворить фантастическое в реальности. В книге «Вокруг дня на 80 мирах» он призывал вогнать фантастическое в реальность, пресуществить его.

Если коснуться мотивов приверженности Кортасара фантастическому в искусстве, то, по-видимому, никто лучше его самого в одном из эссе книги «Последний раунд» их не выразил: «Фантастика – это тоска. Любая *suspension of disbelief* служит нежданной отсрочкой, жестокой осадой, предпринимаемой детерминизмом с человеком. В условиях этой осады тоска чуть уточняет утверждение Ортеги: некоторые люди подчас устают быть самими собой и своими обстоятельствами, наступает момент, когда им хочется быть одновременно собой и чем-то иным, собой и тем мгновением, когда дверь, до и после этого ведущая в прихожую, слегка приоткрывается, являя нашим взорам луг с пасущимся на нем единорогом»<sup>1</sup>.

В поздних романах Кортасара функцию фантастического элемента выполняет абсурдистское поведение чудаков. Вспомним, с каким упоением Паланко, герой «62», «предавался научным исследованиям, а именно: погрузил электробритву в кастрюльку с овсяной кашей и изучал поведение этих разнородных объектов». Более того, «люди» подчас, как по нажатию кнопки, ведут себя как вымышленные существа – хронопы, фамы и надейки. Таковы в «Игре в классики» сцены с Талитой на доске или Оливейрой, забаррикадивавшемся в комнате в сумасшедшем доме.

---

<sup>1</sup> Cortázar J. Último round. Madrid, 1974, V. 1. P. 79.

Используя предложенную самим Кортасаром в повести «Преследователь» модель, можно сказать, что всю жизнь то ли его преследовали одни и те же образы, темы, мотивы, персонажи, то ли он их преследовал. Это и непреходящая ценность детства и игры, и двойничество, и хрупкое сплетение судеб в метро, и колдовская сила музыки, пробуждающей низменные страсти, и образ утонувшей возлюбленной, и антагонистический параллелизм Парижа и Буэнос-Айреса, и тщетная попытка найти все ту же женщину в разных, и образ умирающего на операционном столе.

Тоска по бессмертию приводит автора и его героев к идее двойничества, перевоплощения, вечного возвращения. Мотивы вечного возвращения, возврата, в памяти и в истории, в новеллистике Кортасара непосредственно восходят к таким рассказам Борхеса, как «Круги руин». В рассказе «Ночью на спине, лицом кверху», в котором Кортасар применяет эффект двоящейся фабулы, идея вечного возвращения выступает в форме противоборства двух обреченных в борьбе за жизнь, для чего необходимо доказать реальность собственного существования. Однако обреченными оказываются оба, а не только воин, которого ацтекские жрецы приносят в жертву и который тщетно пытается убедить себя в том, что это ему снится, а на самом деле он мотоциклист, получивший травму и перенесший операцию. Формулой вечных возвращений можно счесть и рассказ «Все огни – огонь». Человек – все тот же. Обуревающие его страсти и мотивы его поступков – одни и те же, что в Древнем Риме, что в наши дни. Тем самым – все повторяется, а «миг узнавания» не всегда «сладок». Не сладок он и в рассказе «Тайное оружие», в основе которого также лежит мысль о повторяемости людей в повторяемых ситуациях и чувствах. Давно замечено, что Кортасар настойчиво возвращался к теме садизма в эротике, агрессивности мужчины по отношению к женщине. Мы без труда обнаружим этот мотив в «Игре

в классики», в «Книге Мануэля», во многих рассказах, таких, как «Река», «Шея черного котенка», «Лента Мебиуса». В рассказе «Тайное оружие» идея о стремлении мужчины надругаться над женщиной, уничтожить ее в порыве страсти проявляется в размытии грани, границы между немцем-оккупантом, изнасиловавшим семнадцатилетнюю девушку, и встретившим эту же девушку семью годами позже французом, подсознательно ощущающим какие-то чужеродные агрессивные силы, помимо его воли управляющие его поведением.

Кортасар признавался, что он питает особую склонность ко всему, что соединяет две точки. Поэтому нет ничего удивительного в том, что его герои в поисках «другого», в стремлении выбраться из экзистенциальной изоляции либо встречаются и знакомятся в метро, либо путешествуют в автомобилях, автобусах, на кораблях или в самолетах. Избранность героя, даже если она трагически безысходна, проявляется в его детской открытости к непредвиденной встрече. Не случайно один из любимых героев Кортасара, Джонни из повести «Преследователь», считал метро великим изобретением и утверждал: «Надо ехать в метро и ждать, пока случится, хотя мне кажется, что такое случается только со мной».

«На каждую добродетель и на каждый грех есть пример в бестиариях, где под видом зверей показан человеческий мир». Эта цитата из романа Умберто Эко «Имя розы» могла бы послужить эпиграфом не только к первому сборнику рассказов урбаниста Кортасара, но и ко всему его творчеству, настолько значимым оказывается присутствие насекомых и зверей на страницах его книг. Это и кролики в «Письме в Париж к одной сеньорите», и тараканы в «Цирцее», и тигр в «Бестиарии», и муравьи в «Ядах», и рыбы в «Аксолотле», и улитка Освальд в «62. Модель для сборки», и конь в «Лете», и крысы в «Сатарсе», и невероятное обилие собак, и особенно кошек. В одном из интервью Кортасар объяснил как саму при-

вязанность, так и несколько болезненный ее характер: «Могу сказать тебе, что с раннего детства я испытывал особую близость к животным, огромную любовь к ним. Совсем маленьким, в семь лет, я узнал, что такое смерть, когда кот, бесконечно мною любимый, отравился, лизнув яд, которым моя мать травила муравьев»<sup>1</sup>. Особенно коты с их таинственной природой, для мужчины не менее загадочной, чем природа женщины, таили в себе для Кортасара особую притягательность: «...Женщина и кот, узнавшие друг друга в измерениях, недоступных моему пониманию, куда не проникают мои ласки».

Исследователей творчества Кортасара всегда волновала проблема повествовательного триптиха в его новеллистике. Дело в том, что, предпринимая несколько раз издание полного собрания своих рассказов, он распределял их не по хронологическому принципу, а по тематическому, согласно которому одни из них попадали в разряд «Обрядов», другие – «Игр» и третьи – «Прорывов». Действительно, задача определить, почему какой-то рассказ попадает в какую-либо из категорий, достаточно заманчива. Не менее увлекательной будет задача самим распределить рассказы Кортасара по трем разделам, попытавшись угадать мотивы, которыми руководствовался сам писатель. Скажу только, что каждое из этих слов-символов многозначно. Под обрядом имеется в виду и собственно религиозный обряд, и ритуальность любовной игры, и обрядовость философии обыденности, и многое другое. В связи с циклом, озаглавленным Кортасаром «Прорывы», уместно вспомнить фразу, а в сущности девиз героя рассказа «Слюни дьявола»: «Схвачу жизнь на самом изломе движения». В «прорывах» нашел выражение интерес Кортасара к пограничным ситуациям. В одних из этих рассказов речь идет о прорыве в иное измерение, в других – о прорыве в другое время, из реальности в фантастику, из детства в юность, из своей личности в иную.

---

<sup>1</sup> *Picón Garfield E. Cortázar por Cortázar. México, 1981. P. 98.*

О тревожной встрече жизни и смерти, страсти и аморальности, сострадания и терроризма. Однако не нужно быть особенно наблюдательным, чтобы признать исключительное значение «игры» для всего творчества Кортасара.

Игра заявляет о себе уже в заглавиях значительной части произведений Кортасара: «Конец игры», «Игра в классики», «62. Модель для сборки». Непосредственное отношение к игре, развлечению, лотерейному азарту имеют «Divertimento» и «Выигрыши». Игра слов, перевертыши и детские дурачества лежат в основе таких заглавий, как «Памеос и меопас» и «Вокруг дня на 80 мирах». Своеобразным камертоном ко всему творчеству Кортасара могла бы служить знаменитая мысль Гераклита, известная в различных фрагментах, один из которых вынесен в эпиграф рассказа «Застольная беседа»: «Время – ребенок, что, играя, двигает пешки». Более пространственный вариант гласит: «Вот почему я рыдаю (говорит Гераклит. – В.Б.), а также потому, что нет ничего постоянного, но всё беспорядочно перемешано, словно в кикеоне, и одно и то же: удовольствие – неудовольствие, знание – незнание, большое – малое, туда-сюда ходящие по кругу и сменяющие друг друга в игре Века (Эона). – Покупатель: А что такое “Век”? – Гераклит: Дитя играющее, кости бросающее, то выигрывающее, то проигрывающее»<sup>1</sup>.

«Я играю, когда пишу, – признавался Кортасар. – Но играю серьезно, как играл ребенком. <...> Следовательно, это понятие игрового не следует ни преуменьшать, ни презирать. Я думаю, это ядро, своего рода константа позитивного в человеке»<sup>2</sup>. Сила игры – во всемогуществе фантазии и веры. Основа творчества для Кортасара – в поэзии, а суть поэзии – игра. Поэтому любимыми его героями неизменно будут фавориты игры – дети, чудачки, поэты, люди богемы, обитатели сумасшедшего дома, ар-

---

<sup>1</sup> Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., 1989. С. 242.

<sup>2</sup> Кортасар Х. «Меня преследует, осаждает история» // Литературная учеба. 1980, № 1. С. 135.

тисты цирка. С помощью игры – абсурдности игрового поведения, регулируя свои поступки по строгим законам, ими самими изобретенным, они пытаются преодолеть абсурдность большого мира, от них не зависящего (стало быть – «беззаконного»), неорганизованного, однако считающегося правильным и закономерным. Игра как способ отгородиться от реальности («Дальняя»), возможность украсить серую повседневность («Конец игры»), попытка покорить реальность, преодолеть ее («Из блокнота, найденного в кармане»). Кортасар демонстрирует поистине необозримые возможности игры, доказывает пронизанность ею всей нашей жизни. Игры детей, игра словами, игра в любовь, игра с общечеловеческой моралью. Символично, что уже в первой фразе первого романа Кортасара «*Divertimento*» идет речь об «игре в жизнь»<sup>1</sup>.

Атмосфера игры пронизывает главный роман Кортасара, и г р а я всеми ее оттенками. Поясняя смысл заглавия романа, Кортасар упоминал и другое, первоначальное его заглавие – «Манда́ла». «Тем самым, – продолжает он, – речь идет о мистическом лабиринте буддистов, представляющем собой рисунок, разделенный на секции, который позволяет сконцентрировать внимание и благодаря которому – поэтапно – человек может прийти к духовному совершенству»<sup>2</sup>. Предложенные Кортасаром два возможных и равноправных способа чтения – это ведь тоже игра, коль скоро в результате мы как бы имеем два романа, одновременно абсолютно идентичных, состоящих из одних и тех же глав и слов, и в то же время абсолютно различных. Но и сам «петляющий» способ чтения – это ведь тоже аналог игры в классики: перемещаться по сложной траектории по клеточкам-главам, пока не попадешь на «Небо», т.е. пока тебе не откроется авторский замысел во всей глубине и полноте. Разного рода игры составляют смысл клубных сборищ. Неутешительный итог попыток

---

<sup>1</sup> Cortázar J. *Divertimento*. Madrid, 1986. P. 13.

<sup>2</sup> См.: Harss L. *Los nuestros*. Buenos Aires, 1966. P. 266.

Оливейры играть по изобретенным им самим и главное – для одного себя – правилам в очередной раз приводит его к мысли выйти из игры: шагнуть в сторону, с перекрестка на один из окольных путей («мечта, литература, беззаботное распутство, размышление над блюдом великолепной вырезки») и начать затем новый цикл.

Игра – это в известном смысле Потерянный Рай человечества (как и вообще детство для взрослого). Но во взрослом, считает Кортасар, всегда теплится надежда посредством игры вернуться в этот Потерянный Рай, обрести его вновь. Сосуществование, взаимодополняемость и несовместимость *homo sapiens* и *homo ludens*, мыслящего человека и играющего, несомненно, является одной из пружин творчества Кортасара<sup>1</sup>. Среда обитания *homo sapiens* – город, *homo ludens* – территория, зона. По-видимому, наиболее глубоко этот конфликт, да и потребность человека играющего, хронопа, Джонни, обрести для себя, а значит, и для всего мира Потерянный Рай, раскрыты в «Преследователе».

«Ты все, что ни возьми, прикидываешь на свое детство». Если не знать, что эти слова произносит Тревелер, обращаясь к Оливейре, можно подумать, что они сказаны одним из друзей самого Кортасара, пытающимся определить сущность его творчества.

Описание радостей детства в одном из последних его рассказов, «Вне времени», не только возвращает нас к его истокам, но и дает еще один ключ – думаю, главный – к его призванию художника, к своеобразию его таланта: «Лето, как всегда, это время летних каникул, свобода играть, время, отданное играм, без расписания, без колокольчика, созывающего в классы, это летние запахи в раскаленном

---

<sup>1</sup> Интересны замечания Х. Алацраки об игровом начале у Кортасара и об оппозиционности *homo sapiens* и *homo ludens* (на материале рассказов «Дальняя», «Мамины письма», «Конец игры») в работе «*Homo sapiens vs. homo ludens en tres cuentos de Julio Cortázar*» (*Alazraki J. En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid, 1983. P. 215–231).

вечернем и ночном воздухе, оседающие на лицах, вспотевших от проигрышей и выигрышей, потасовок, беготни, смеха, а иногда и рыданий, но вместе, всегда свободными хозяевами своего мира, своих бумажных змеев, мячей, закоулков и тропок». С «Бестиария» дети с их миром, где нет границы между вымыслом и реальностью, с их ночными кошмарами и их отчужденностью и беззащитностью вторгаются в мир взрослых и, в сущности, вытесняют их доподлинностью своих переживаний и остротой своего мировосприятия. Дети у Кортасара лучше понимают происходящее, видят его как бы изнутри. Вспомним «Выигрыши»: «Похоже на волшебный поезд, – сказал Хорхе, единственный, кто понимал все, что происходит». Поэтому не случайно именно его зловещая ирреальность, заявившая о себе и затаившаяся, пытается устранить со своего пути. Поэтому же борьба именно за его жизнь становится смыслом противостояния абсурду, проникающему во все щели корабля и все поры его пассажиров.

Не будет преувеличением сказать, что все творчество Кортасара пронизано детским мировидением: детской шкалой ценности, детскими страхами и тревогами, детской потребностью в игре, детским (острым) и подростковым (пряным) интересом к женщине, детской охотой к перемене мест, детским ожиданием от жизни праздника, неожиданностей, импровизаций, а не однообразных будней и методичных действий, детской близостью миру животных и растений. В большом мире романов и рассказов Кортасара восстановлены права повышенной детской восприимчивости, большей, по сравнению с взрослыми, интенсивности переживания ужасного, смешного, прекрасного. Особенно ужасного. Зловещая и тревожная атмосфера многих кортасаровских произведений – одной природы с детскими страхами и тревогами. Именно интенсивность, согласно Фрейдю, а не содержание фобий (в принципе естественный и всеобщий страх темноты, свободного пространства, открытых площадей,



кошек, пауков, змей, мышей, острых предметов, крови, закрытых помещений, человеческой толпы, одиночества, поездок по морю) показательна для невротиков, а для детей куда в большей степени, чем для взрослых. Но герои и героини Кортасара как раз и мечены этой интенсивностью переживания того, что нормальные люди воспринимают как должное.

Беспричинный ужас и беспечный смех – две стихии, унаследованные Кортасаром от детства и управляющие его вселенной, уже «взрослой». Он любил подчеркивать, что во взрослом должен оставаться ребенок. И полагал, что мужчины чаще сохраняют в себе ребенка. Эта выявленная им закономерность четко прослеживается в его персонажах. При этом самыми привлекательными среди его героинь являются как раз те, которые сохранили детскую непосредственность. И особенно Мага, способная часами играть с листиком.

Особого внимания заслуживает обостренный интерес Кортасара к подросткам и отроковицам, переходному возрасту, утрачивающему непосредственность детства и бунтующему против регламентированности поведенческих штампов взрослых. Именно этот возраст позволял поставить самые острые темы: садизма в эротике («Съесты», «Лента Мебиуса»), неизбежного одиночества, беспомощности и ранимости подростков, отбившихся от детства и еще не ощутивших себя взрослыми («Сеньорита Кора», «Место под названием Киндберг»), этических и идеологических экспериментов над еще не окрепшими душами («Ночная школа»).

Стоит ли удивляться, что Кортасар с нескрываемой гордостью говорил о неизменном сосуществовании в нем самом взрослого и ребенка: «Во многом я так и остался ребенком, однако из тех детей, которые с рождения несут в себе взрослого, так что, когда уродец становится взрослым, оказывается, что в нем в свою очередь сохранился ребенок. <...> Если угодно, считайте это метафорой, од-

нако в любом случае речь идет о темпераменте, сохранившем детский взгляд на мир, обогатив им взрослый, в том сочетании, которое порождает поэта, а возможно, и преступника, а также хронопа и юмориста. <...> Эта игровая закваска объясняет, если не оправдывает многое из того, что мной было написано или прожито... Задним числом я вынужден утверждать, что эта магическая диалектика человека-ребенка бьется над тем, чтобы наконец поставить точку в игре этой жизни: так или иначе, а таки-так»!<sup>1</sup>

У Хулио Кортасара, на всю жизнь сохранившего верность детству, не было детей. А женат он был трижды. Последнюю жену – Карол – он похоронил. Сам же умер на руках первой – Ауроры Бернардес. Время – ребенок, играющий...

---

<sup>1</sup> Cortázar J. La vuelta al día en ochenta mundos. México, 1967. P. 21.

## КРУИЗ НА ДРЕЙФУЮЩЕМ ПОТОПЕ

В один ненастный день, в тоске нечеловечей,  
Не вынеся тягот, под скрежет якорей,  
Мы всходим на корабль, и происходит встреча  
Безмерности мечты с предельностью морей.

*Ш. Бодлер*

Маленькая девочка, на протяжении всей передачи пристально, молча и преданно глядевшая на экран телевизора, отрывалась от него только тогда, когда мультфильм кончался, и тут же требовательно вопрошала: «Про чего было?» И это – главный вопрос, на который, конечно же, каждый отвечает по-своему. В том числе и девочка, которую, впрочем, наше мнение все же чрезвычайно интересовало. Итак, про чего было?

К тому, что писатели говорят о собственном творчестве, непременно стоит прислушиваться. *Прислушиваться*. Хулио Кортасар вовсе не лукавил, когда настаивал на том, что, создавая роман «Выигрыши» (1960), он не руководствовался аллегорическими, а тем более этическими мотивами. Там же, кстати, он писал и об игре житейской диалектики, которая играет с кем хочет, в том числе и с автором, и благодаря которой аллегорические и этические мотивы могут оказаться явственными и зримыми *вопреки* воле автора. Неужели, например, не очевидно, что в романе проступают мотивы таких

знаменитых ранних рассказов Кортасара-фантаста, как «Захваченный дом» и «Заколоченная дверь». Символика заколоченной или широко распахнутой на улицу двери, притчевость разговора об утрачиваемом или, наоборот, отвоевываемом жизненном пространстве, скрывающемся за закрытыми дверьми – все это общий философский, аллегорический и этический фон, к которому, впрочем, творчество Кортасара никак не сводимо и который читатель в принципе может и не принимать во внимание. В этом аллегорическом, а тем самым вовсе необязательном разговоре главной темой оказывается тоталитарное сознание и его преодоление. Корма, проход на которую насторожайше закрыт, оборачивается проверкой на конформизм, той же, которой не выдерживают герои «Захваченного дома». В сущности, та же ситуация разворачивается и в «Выигрышах»: можно предположить, что природный неконформизм нескольких персонажей *не позволил корме распространиться* и по свободной территории корабля, не позволил лотерее экстремальной ситуации, запрограммированной устроителями, заполнить все жизненное пространство. Не позволил некоему символическому дрейфующему Потопу, поменявшемуся с землей местами, поглотить, затопить, вытеснить пассажиров «Малькольма» вначале только с кормы, а затем и со всей палубы.

В этом необязательном, а для молодого Кортасара и вообще не слишком приемлемом разговоре о романе-аллегии, романе-предостережении речь идет и о судьбах Аргентины, и о месте человека в мире. И тогда значение имеет буквально *все* (если, конечно, не забывать, что *все* значение романа этим далеко не исчерпывается). И что «Малькольм» оказывается аргентинским Ноевым ковчегом, на котором каждой твари было по паре, при этом самым скрупулезным образом представлены все срезы общества, социальные (от аристократии до семьи рабочего), этнические, коль скоро Аргентина как страна

эмигрантов является своеобразным южноамериканским аналогом США (галисиец дон Гало, итальянцы Пресутти и Рестелли, маленький Хорхе, сын Леона Лембаума, Паула Лавалье), политические (от многочисленных консерваторов до социалиста Лусио), возрастные. И что заболел мальчик, т.е. будущее нации. И что за жизнь его боролись архитектор, учитель, врач и рабочий.

Путешествие является одной из важнейших мифологем Латинской Америки. При этом знаменательно, что Кортасар, «космополит», «променявший» Аргентину на Париж, несколько выпадающий из сугубо латиноамериканского контекста, как нельзя лучше подтверждает своим творчеством одну из ключевых закономерностей латиноамериканской картины мира. «Само по себе путешествие, – пишет А.Ф. Кофман, – еще не дает полного знания латиноамериканского мира. Цель путешествия – поместить героя в «нужную» среду, которая сама начинает оказывать воздействие на его культурное подсознание. Природная среда включает и активизирует в человеке те большей частью интуитивные способы познания действительности, которые позволяют ему проникнуть в мир подлинности или даже раствориться в нем»<sup>1</sup>. Позволяют ему проникнуть в мир подлинности или даже раствориться в нем. Трудно себе представить более точную и глубокую интерпретацию событий, происходящих в «Выигрышах» Кортасара, хотя автор цитаты наверняка и не думал о кортасаровском романе, да и сам Кортасар вовсе не является центральной фигурой в его книге.

Выигрыши оказываются шансом, предоставляемым строго подобранному некими кукловодами сообществу людей, испытать себя и пробиться в мир подлинности, а для кукловодов – выявить тех, кто способен к возрождению, способен пробиться на корму, чтобы потом их ликвидировать. Медрано – единственный, кто оказывается

---

<sup>1</sup> Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С. 192.

способным искупить грех бессмысленно прожитых лет и возродиться к новой жизни: «...Теперь перед лучами солнца и соленым ветром ужас отступал, уходил в забвение, в небытие, оставляя лишь ощущение, что каждая частица его жизни, его тела, его прошлого и настоящего была фальшивой и что эта фальшь и сейчас находится где-то рядом, дожидается той минуты, когда можно будет взять его за руку и снова отвести в бар, в завтрашний день, в любовь с Клавдией, к улыбающемуся капризному лицу Беттины, вечной в вечном Буэнос-Айресе. Фальшивым был день, который он видел, потому что этот день видел он; фальшь была повсюду, потому что заключалась в нем самом, потому что была выдумана по частям на протяжении всей жизни». И в этом смысле абсолютно не важно, что новая жизнь пресекается в первые же секунды. Медрано – единственный *выигравший* в романе о проигрышах, разыгранных автором и проигранных героями. Все остальные персонажи, при всем очевидном их отличии друг от друга, одинаково благополучно возвращаются на круги своя.

Самое знаменательное – что Медрано действительно единственный, имеющий моральное право первым ступить на корму, распахнуть дверь, неприступную для всех, в том числе и для него самого до его перерождения: «Полный сомнений, запустив все свои дела, со сломанной расческой, в рубашке без пуговиц, гонимый ветром, который рвал в клочья время, его лицо, самое жизнь, он снова приближался, приближался почти вплотную к этой приоткрытой, но неприступной двери, за которой, возможно, что-то произойдет, что-то родится, что станет его творением и смыслом его существования, но для этого он должен повернуться спиной к тому, что считал когда-то приемлемым и даже необходимым».

Сцена, в которой, казалось бы, самым необъяснимым и противоестественным образом Рауль и Пушок позволяют ему одному совершить тот рывок на корму, к которому

они еще несколько мгновений тому назад столь страстно стремились, не случайно напоминает аналогичную сцену «Сталкера» Тарковского. Медрано был не единственным, кто оказался способен на поступок, однако он оказался единственным, *не довольным своей жизнью*, а, значит, единственным, представляющим для противника настоящую опасность, единственным, кого корма пропустит, кому позволит себя обезвредить («Да, верно, теперь он видел это воочию, корма была пуста»). И смерть его стала очистительной жертвой, но не для всех остальных, как можно было ожидать, а только для него самого.

Что же касается других героев романа, обитателей Ноева ковчега с замурованной кормой, благополучно, в отличие от Медрано, после трехдневной отлучки вновь ступивших на аргентинскую землю, то, воспользовавшись авторским послесловием, можно сказать, что перед нами неисчислимая даль судеб, по которой режет резцом судьба.

Не мудрствуя лукаво, по закону рамочной конструкции завершим разговор о проигрышах горстки аргентинцев, выигравших вместе со счастливым билетом горькую долю плаванья на некоем судне «Малькольм», принадлежащем компании «Маджента стар», другой строфой замечательного «Плаванья» Шарля Бодлера в не менее удивительном переводе Марины Цветаевой:

Бесплодна и горька наука дальних странствий.  
Сегодня, как вчера, до гробовой доски –  
Все наше же лицо встречает нас в пространстве:  
Оазис ужаса в песчаности тоски.

КНИГА О ТОМ, ЧЕМ МЫ БЫЛИ РАНЬШЕ,  
ДО ТОГО, КАК СТАЛИ ТЕМ, ЧЕМ,  
НЕИЗВЕСТНО ЕЩЕ, СТАЛИ ЛИ

Мы в тротуары смотримся, как в стекла,  
Мы смотрим в небо – в небе дождь и муть...  
Не чудно ли? В затоптанном и низком  
Свой горний лик мы нынче обрели,  
А там, на небе, близком, слишком близком,  
Всё только то, что есть и у земли.

*Вл. Ходасевич*

Некогда Стефан Цвейг, пытаясь определить своеобразие великого русского романа XIX века на фоне литературы Запада, писал: «Раскройте любую из пятидесяти тысяч книг, ежегодно производимых в Европе. О чем они говорят? О счастье. Женщина хочет мужа или некто хочет разбогатеть, стать могущественным и уважаемым. У Диккенса целью всех стремлений будет миловидный коттедж на лоне природы, с веселой толпой детей, у Бальзака замок, с титулом пэра и миллионами. И, если мы оглянемся вокруг, на улицах, в лавках, в низких комнатах и в светлых залах, чего хотят там люди? Быть счастливыми, довольными, богатыми, могущественными. Кто из героев Достоевского стремится к этому? Никто. Ни один. Они нигде не хотят остановиться, даже в счастье»<sup>1</sup>. Должны

---

<sup>1</sup> Цвейг С. Три мастера: Бальзак, Диккенс, Достоевский // Цвейг С. Собр. соч. Л., 1929. Т. 7. С.121–122.



были пройти годы, и литературы Запада, а вслед за ними и создатели великого латиноамериканского романа, ответили на вызов, брошенный русской литературой.

Однако насколько же важно не только читать, но и перечитывать. Я давно помнил замечательные размышления австрийского писателя, но, перечитывая их недавно, вдруг обратил особое внимание на поразительную и в связи с русскими романистами, но, особенно, в связи с романом Кортасара фразу, на которую раньше внимания не обращал: «Они нигде не хотят остановиться, даже в счастье».

Посвятив себя на несколько лет созданию большого романа, увидевшего свет в 1963 году, Хулио Кортасар потому-то и пребывал, по его собственному признанию, в течение долгого времени в состоянии горячечного бреда, что речь, как он отчетливо понимал, шла о деле его жизни. Писатель вспоминал, что, когда он слышал голос жены, звавшей его обедать, он, отрываясь от романа, был абсолютно убежден, что истинной реальностью обладал именно текст, а обед был некой условностью, литературой. Не напиши он «Игру в классики», возможно, признался Кортасар в одном из интервью, он бросился бы в Сену.

Попробуем наш разговор о романе построить тоже по принципу игры в классики, двигаясь снизу вверх. Речь тогда могла бы пойти о среде обитания – Париж, Буэнос-Айрес, о книгах, которые читают герои, о том месте, которое занимают эксперименты Кортасара в эстетических исканиях XX века, о членах Клуба Змеи, которых интересовала только другая сторона медали, обратная сторона Луны, о джазе, в волнах которого они купаются и с которым так много общего имеет поэтическая проза Кортасара, о чувстве комического, которым в высшей степени был наделен аргентинский писатель, о романтизме, которому столь многим обязана «Игра в классики», авангардистский роман нашего времени, – о двойничестве, о Раскольникове и человеке из подполья как отдаленных прототи-

пах Оливейры, о поисках абсолюта, в жертву которому приносятся счастье, любовь и тепло человеческих взаимоотношений, о вечных жестах и вечных ценностях, которые не стоит изобретать заново, наконец, о детской игре в классики. Остановимся хотя бы на некоторых из них.

Одной из характернейших особенностей творчества Кортасара является игра с дублированием, двойниками, параллельными рядами персонажей и судеб. Как и у любимого Кортасаром Достоевского, двойничество является одной из излюбленных его тем. Согласно А.М. Барренчеа, при всей пестроте и при всем богатстве мотивов двойничества, можно предложить следующую схему его проявлений в романе «Игра в классики»: двойники, взаимодополняющие друг друга (Мага / Орасио; Тревелер / Орасио); двойники-близнецы, представляющие собой разные проявления одного и того же явления (Мага / Пола / Талита; Орасио / Морелли; Талита / Тревелер); двойники-пародии, гротескно деформирующие героев (Осип / Орасио; Берт Трепа / Мага; Эммануэль / Мага). Однако и сам роман имеет двойника. Главная пара это, конечно же, два романа в одном, состоящие из одних и тех же глав и при этом абсолютно различные, второй из которых предлагается читать, следуя определенной таблице.

Кстати, если следовать этой таблице и перескоку, согласно цифровому коду, с одной главы на другую, то предпоследней главой будет 58-я, а последней 131-я. Но, продолжая играть с читателем, Кортасар направляет нас после этой главы снова в 58-ю. Тем самым мы снова попадаем в предыдущую клеточку, и так до бесконечности. Только ли к абсурдистским дурачествам, великими мастерами которых были как члены Клуба Змеи, так и их создатель, сводится подобный розыгрыш? А если нет, то открытым ли тем самым благодаря этому приему оказывается роман? Думается, скорее наоборот. Финал превращается в некий аналог заезженной пластинки, когда игла неизменно, вновь и вновь, попадает на одну и ту же бороздку, а музыка никак

*Книга о том, чем мы были раньше, до того, как стали тем...*

не может выйти за пределы одного и того же мелодического круга. Тем самым Кортасар, эгоистичный, как истинный ребенок, на веки веков привязывает к себе читателя, а роман, коль скоро он мандала или классики, превращается в мистический лабиринт без выхода, но раз финальная его точка Небо, то эта безысходность оборачивается вечным блаженством. Можно этому дать и другое толкование: в финале романа его создатель, подобно Пенелопе, раз за разом распускает то, что соткал до этого, коль скоро ответов на заданные им вопросы нет и быть не может.

В сущности, в основе «Игры в классики» – неоромантическая философия, неоромантический конфликт, неоромантический герой. Своеобразие романа в том, что в нем по-фрейдистски именно романтические, высокие философия, и конфликт, и порывы героя, гармония, любовь, сострадание, сентиментальность оказываются загнанными внутрь, в подсознание. Оливейрой, большим подростком, экспериментирующим над собой (а, значит, неизбежно, и над окружающими, особенно над теми, кто к нему привязан), бросающим вызов обществу, ханжеской морали, иудео-христианской цивилизации (так, как он ее понимает), движет страх. В безуспешных поисках сообщества желаний, запутавшись в подменах («Я говорил тебе о подменах? Какая мерзость, Ману. Почитай у Достоевского про эти самые подмены...»), отдаваясь метафизическому блуду («Мага то и дело заглядывала в эти огромные пространства, не знающие времени, которые все они искали при помощи диалектики...»), он боится сказать себе, что счастлив с Магой (вспомним Цвейга). Кстати, одним из косвенных подтверждений романтического подбоя романа Кортасара является его очевидная зависимость от творчества Достоевского<sup>1</sup>, в свою очередь – наследника по прямой романтиков.

---

<sup>1</sup> Проблема творческого усвоения аргентинским писателем наследия Достоевского глубоко исследована в работах И.А. Тертерян.

Мало кто из тех, кто воспринимает «Игру в классики» как философский роман, помнит, что он буквально искрится смехом. Смех и ирония необходимы Кортасару (как любому романтику), чтобы, прикрываясь ими, выражать самые сокровенные мысли и чувства. Это прекрасно понимает и его герой: возвышенные и лирические порывы духа оправданы пленительными балагурством, ерничанием, парадоксами, иронией.

Ключом к роману, едва ли, на мой взгляд, не главным, является запись Морелли, возможная только в контексте, сотканном из скептицизма и зубоскальства Оливейры, alter ego одинокого старого писателя. Речь в ней идет о тех уходящих и все же вечных жестах – прикрыть пламя свечи от ветра, женщина приподнимает юбки, мужчина хватается за эфес шпаги, – которые сохранились только в снах, поэзии и игре, и которые позволяют нам заглянуть «в то, чем мы были раньше, до того, как стали тем, чем, неизвестно еще, стали ли».

Известно, что первоначально роман должен был называться «Манда́ла». Однако впоследствии вместо мистического лабиринта буддистов, нередко представляющего собой картину или рисунок, разделенные на клеточки, подобно детским классикам, на первый план вышли именно классики, а символика мандалы, с ее ритуальными глубинами, растворилась в многочисленных ассоциативных рядах, которыми полнится роман. По ходу романа игра героев в классики, и в прямом и переносном смысле, идет по нарастающей и вверх. Герои Кортасара наблюдают, как играют дети («...в этой головокружительной погоне за счастьем, похожей на детскую игру в классики...»), обыгрывают ее мотивы в своих философских диспутах («Чтобы добраться до Неба, нужны камешек и носок ботинка...»), пытаются познать свою судьбу, мысленно раскладывая клеточки как пасьянс («...вот-вот доберусь наконец до последней клеточки, но тут женщина топится, на тебе, или со мной случается приступ, приступ

*Книга о том, чем мы были раньше, до того, как стали тем...*

никому не нужного сострадания...»), наконец начинают играть сами («И тут он поступил совсем глупо: подогнув левую ногу, запрыгал мелкими прыжками на одной ноге по коридору...»). Естественно, что духовное восхождение, разворачивающееся на пыльном пространстве асфальтового пятка, осуществляемое благодаря воображению, оказывается особенно притягательным для Оливейры. И, наконец, последнее. Поскольку классики нарисованы на земле, а земля круглая, то, играя в классики, мы можем обогнуть земной шар и прийти к исходной точке, т.е. в некой умозрительной перспективе последняя, самая желанная клеточка коснется первой, а Небо, снизу, соприкоснется с Землей.

Игра в классики, Небо, центр, сердцевина, к которым стремится Оливейра, его любовь к Маге – все это звенья одной цепи. Только наедине с Магой, мысленно обращаясь к ней, Орасио позволял себе быть возвышенным, сентиментальным, проникновенно-лиричным. Не случайно именно его глазами мы видим героиню, и очарование юной уругвайки, притягательность которой кроется в естественности, интуиции, чутье, слиянности с жизнью, стало вот уже для нескольких поколений читателей одним из самых главных откровений романа. Забыв о гордости и стыде, Оливейра взывал к ее силе, умолял ее о жалости и поддержке: «О, возьми же меня в твой мир, дай мне хоть один день видеть мир твоими глазами <...> Так кинься же вниз, ласточка, с острым, как ножницы, хвостом, которым ты стрижешь небо над Сен-Жермен-де-Пре, и вырви эти глаза, которые смотрят и не видят, ибо приговор мне вынесен и обжалованию не подлежит, и уже грядет голубой эшафот, на который меня вознесут руки женщины, баюкающей ребенка». Устойчивая соотнесенность Маги с Небом, муки совести, преследующие очередного неудавшегося сверхчеловека, все это прорывается только в этих редких внутренних монологах, обращенных к любимой женщине, и дают еще один ключ

и к замыслу романа в целом, и к его финалу намекам Оливейры на его готовность выброситься из окна и наконец-то упасть на Небо. Нелишне добавить, что в одном из интервью Кортасар признался: после того, как в 1951 году он по стипендии Правительства Франции приехал в Париж, в его жизни многое значила девушка, которая и послужила прототипом для образа Маги.

Встретит ли Орасио снова Магу? Роман в его классическом линейном измерении завершается сценой, в которой Оливейра размышляет, балансируя на подоконнике: «...В конце концов встреча все-таки состоялась, хотя и не могла длиться дольше, чем этот ужасно сладостный миг, когда лучше всего, пожалуй, не мудрствуя лукаво, чуть наклониться вниз и дать себе уйти – хлоп! И конец». Вспомним, что несколько ранее Орасио, подростково хохорясь перед Тревелером, намекал ему, что, если он прыгнет из окна, то попадет прямо на Небо нарисованных во дворе клиники классиков. Вспомним, что, потеряв Магу и пытаясь ее найти, Орасио, оставаясь наедине с самим собой, признавался, что любовь к Маге и была для него последней, искомой, клеточкой классиков, Небом. Но вспомним также, что Оливейра, безуспешно пытаясь отыскать Магу в Монтевидео, вдруг понимает, что оно и к лучшему, ибо встреча возможна в ином измерении, уже не с ней, по эту или по ту сторону, а во имя нее, и теперь он может жить без нее, но ради нее, догоняя ее и придумывая. Но тогда получается, что, на каких бы Холмах, или в каких бы ее подобиях он ее ни искал, ни сообщества желаний, ни центра, ни Маги там бы уже не было (как Ахилл никогда не догонит черепаху), и встречу себе можно только представить, и никакое самоубийство, даже если ты попадаешь прямо на Небо, не поможет.

В конце длинной 20-й главы (бесконечно длящегося разговора-разрыва), одной из лучших в романе, поразившей в том числе и недоброжелателей Кортасара, Оливейра говорит Маге: «Просто мы еще не стали взрослыми, Лу-

сия. Это добродетель, но за нее надо платить». Как всегда, герой немного слукавил, вынужден был слукавить. Бросая любимую женщину, без денег и с больным ребенком, Оливейра хотел заново придумать любовь (и в этом он в корне отличался от своего отдаленного предшественника, человека из подполья Достоевского), прекрасно понимая, что не надо «заново», не надо «придумывать» и уж тем более не надо «хотеть», коль скоро речь идет о любви, которая есть.

«Игра в классики» – одна из лучших книг нового латиноамериканского романа, одна из вершин литературы уходящего столетия, роман экспериментальный, новаторский, квинтэссенция самопознающего себя совершенного художественного произведения. И в то же время «Игра и классики» – бестселлер студенческой, разноплеменной молодежи, передаваемый одним поколением другому, как бесценная реликвия. В интеллектуально-богемном мареве свободы, любви, духовных порывов, максимализма, где всего понемногу, нашлось место и столь милому юным сердцам эпатажу обывателей, и Латинскому кварталу с его артистическим, инфантильным, беспечным, отчасти напоминающим хиппи, народцем, до утра слушающим музыку, играющим словами и ведущим философские беседы, плавно и незаметно переходящие в глубокие философские, и беззаботной, безответственной, безрассудной, подчас бесстрастной любви, неотторжимой от секса, эротики и случайных связей.

«Игра в классики» всегда будет настольной книгой молодежи, особенно тех, кто ищет, равно как и тех, уже не юных, которые нигде не хотят остановиться, даже в счастье. И если рука у них не потянется к перу, чтобы нечто вспомнить или придумать («...я с нежностью запускаю пальцы в твои рассыпавшиеся по подушке волосы, с удивлением вижу, как в зеленом полумраке к тебе струится моя рука, и я уже знаю, что тебя только что извлекли из воды, конечно же, слишком поздно, и ты лежишь

теперь на каменной набережной, в обрамление туфель и криков, лежишь лицом вверх, нагая, и влажны твои волосы, и распахнуты твои глаза»<sup>1</sup>), то носок ботинка потянется к камешку.

Для игры в классики всего-то и нужно: асфальт, носок ботинка и камешек. Оливейра с горечью констатировал, что, взрослея, мы об этом забываем и, с годами узнав, а еще лучше, чувствуя, к чему стоит стремиться, мы утрачиваем навыки игры в классики. Вспомнив другой великий роман XX столетия – «Игру в бисер» Германа Гессе, можно сказать, что, освоив игру в бисер, мы вдруг осознали, что выиграть игру в бисер можно – только сыграв в классики. Но для этого понадобится не бисер, а просто камешек.

---

<sup>1</sup> Кортасар Х. Врата неба: Рассказы 50-х годов. СПб., 1999. С. 145.



Он говорил о марихуане, о женщинах, о революции, как раньше говорил о джазе и о призраках.

*М. Варгас Льюса*

Однажды я был свидетелем прелюбопытной сценки. Опытный гардеробщик инструктировал молодого: «Берешь у клиента пальто, поворачиваешься, подходишь к вешалке, снимаешь номерок, вешаешь пальто, поворачиваешься, возвращаешься к клиенту, даешь ему номерок». В чем, собственно, заключается пафос моего рассказа? В том, что хронопы и им подобные существа из произведений Хулио Кортасара – не вымысел писателя, а самая что ни на есть доподлинная реальность.

Прочитайте ранний рассказ Кортасара «Цефалея» или, наоборот, поздний – «Ночная школа» и вслед за ними – «Историю хронопов и фамов» и согласитесь, что, если бы вы не знали, что принадлежат они перу одного и того же писателя, сами бы вы об этом никогда не догадались. Однако не случайно коллизия уже первой книги Кортасара – поэмы «Короли» – напоминает коллизию «Хронопов», в которых ей, впрочем, будет придан смеховой статус. Давно было замечено, что первыми хронопом, фамом и надежкой следует счесть Минотавра, Тезея

и Ариадну, героев кортасаровских «Королей». При этом немаловажно, что наследниками по прямой оболганного и омытого слезами «хронопа» Минотавра станут не только собственно хронопы самой светлой, искрящейся весельем книги аргентинского писателя, но и Орасио Оливейра, главный персонаж романа «Игра в классики», самой глубокой и знаменитой книги Кортасара.

В то же время хронопы, фамы и надейки – раз и навсегда укорененные в русскую культуру Павлом Грушко – дали новую жизнь комедии масок, увиденной сквозь призму насекомообразных световых пятен Жоана Миро. При этом, разумеется, «маски» Кортасаром были существенно подновлены, поскольку состояние современной цивилизации, да и жизненный опыт подсказывали, что Пьеро неизменно присущи некоторые черты Арлекина, и наоборот. Поэтому-то хронопы, «эти зеленые, влажные и щетинистые фитюльки», не только наивны, доброжелательны, полны иллюзий и не способны ни к какой серьезной деятельности, но и восторженны. А фамы не только основательны, деловиты и похотливы, но и склонны к пессимизму.

Однако вновь стоит вернуться к истокам творчества Кортасара. Поэма «Короли» лишена еще той пластичности ужаса, унаследованной Кортасаром от Эдгара По, которая так характерна для его творчества. И все же в ней коренится и другое, на этот раз магистральное настроение новеллистики Кортасара, атмосфера метафизического ужаса, неотъемлемая от лабиринта и неизбежной для Минотавра встречи. Характерным синтезом обеих тенденций: метафизического ужаса и абсурдистского смеха на новом этапе творческой биографии писателя явилось описание микроситуаций ужаса в миниатюре «Наставления-примеры – как испытывать страх». Другими словами, перед нами детская фабрика или кухня ужасов, правила игры в ужас.

Как художник Кортасар всегда балансирует на качелях страшных снов и ребяческих выходов, между кош-

марами и дурачествами. Это, естественно, не означает, что писатель не менялся с годами, что нельзя выявить вех в его эволюции и попытаться определить, чем она была вызвана. Вынесенные в эпиграф слова принадлежат собрату Кортасара по перу, младшему его современнику, знаменитому перуанскому писателю, который склонен был придавать особое, этапное, значение женщинам, с которыми Кортасара сводила судьба. Каждый новый жизненный этап Кортасара, согласно Марио Варгасу Льосе, был ознаменован полной сменой *всего*: женщины, убеждений, имиджа, творческого почерка. Расставшись с первой своей женой, Ауророй Бернардес, он почти одновременно и последовательно отращивает волосы и бороду, увлекается романтикой Революции, становится в одно и то же время более серьезным и ребячливым<sup>1</sup>. Для большого ребенка, Кортасара, это было, по-видимому, аналогично вступлению в период отрочества. Верный бунтарскому – отроческому – началу, он всецело отдается антиимпериалистическим настроениям. Политические мотивы впервые появляются в творчестве и, казалось бы, начинают теснить метафизическую фантастику раннего периода, верность которой, как всегда бывает в таких случаях, готовы сохранять читатели, но не готов сам писатель, не желающий вступать два раза в одну и ту же реку.

В основе фантастики Хулио Кортасара лежит *двоящаяся* реальность, хорошо нам знакомая по первому роману нового времени – «Дон Кихоту» Сервантеса. Возможность рационального и иррационального объяснения происходящего, например, принципиально разных кадров (буколических в одном случае и запечатлевших пытки и казни в другом), увиденных героем и героиней при просмотре одних и тех же диапозитивов, привезенных героем из Никарагуа<sup>2</sup>, возвращает нас к давним спорам Дон Кихота и Санчо

---

<sup>1</sup> См.: *Vargas Llosa M. La trompeta de Deya // Cortázar J. Cuentos completos. Madrid, 1998. T. I. P. 22–23.*

<sup>2</sup> См. рассказ «Апокалипсис Солентинаме».

о мельницах и великанах и к примиряющему тезису: «Вот почему, – поучает Дон Кихот Санчо, – то, что тебе представляется тазом для бритья, мне представляется шлемом Мамбрина, а другому – чем-нибудь еще». Фантазии Дон Кихота настолько рельефны, детальны, образны и пластичны, что их реальность в границах романа оказывается если не равновеликой, то, по крайней мере, равноправной с реальностью внешнего мира. Как поется в детской испанской песенке: «Царица морская стоит перед вами, если поверите в это вы сами». Фантастическому или, наоборот, правдоподобному истолкованию происходящее в рассказах Кортасара подвергает сам читатель – в меру своей «испорченности», т.е. предрасположенности к одному или другому «уклону». И если взглянуть на новеллистику аргентинского писателя с этой точки зрения, то окажется, что в этом смысле нет принципиальной разницы между ранним и поздним творчеством, между рассказами «сюрреалистическими», «метафизическими», «экзистенциальными» или «политическими». Нам решать, происходит ли что-то сверхъестественное или не происходит в таких рассказах, как «Автобус», «Заколоченная дверь», «Инструкции для Джона Хауэлла», «Лето», «Апокалипсис Солентинаме», «Знакомство с красным ободком», «Пространственное чутье кошек». Фантастика Кортасара ускользает от дефиниций, если не признать, что в этом сосуществовании двух реальностей, предлагаемых нам на выбор, однако в любом случае, и после осуществленного нами выбора не отменяющих окончательно одна другую, мерцающих одна сквозь другую, и заключается ее специфика. Впрочем, не забудем и о разнице между двоящейся реальностью романа Сервантеса и новеллистики Кортасара. Между реальностью Дон Кихота и реальностью его окружения была граница. Кортасара прежде всего и неизменно влекла тема прорыва, растворения, перетекания, феномен пограничных ситуаций, возможность преодоления границы. Между реальностью и вымыслом, между жизнью и смертью, между страстью

и аморальностью, между детством и юностью, между фанатичной любовью к человечеству и бесчеловечностью, между действительностью и театральными подмостками.

Если отвлечься от вопросов (тем, подходов, инструментария, стилистических клише) сугубо литературоведческих, которые прежде всего – для литературоведов, то окажется, например, что Кортасар не случайно так любил картину бельгийского сюрреалиста Рене Магритта, на которой изображена трубка, а внизу поясняющая надпись – «Это не трубка». Любил, потому что о нем самом и его творчестве можно сказать то же самое: «Это не то, что вам показалось». Это не интеллектуально-богемная атмосфера, это не сюрреализм, это не экзистенциализм, это не увлечение социализмом, это не фантастика, это не тот или иной жанр, это не писательское мастерство. А вот что это? Все, что хотите, как и в случае с трубкой Магритта. В подобной позиции (как и у Магритта) немало позы, кокетства. Позы и кокетства ребенка и поэта, ранимого, честолюбивого и застенчивого, остро реагирующего на природу, общество, мироздание, в той мере, в какой природа, общество и мироздание неотторжимы от него самого. И все же, заранее оговорив необязательность своих предположений, замечу, что в основе целенаправленных метаний вечно моложавого состарившегося мальчика Хулио Кортасара лежала вполне осознанная потребность путем общения, общественных порывов и, главное, творчества избавиться от многочисленных неврозов и фобий. Перманентная исповедальность была тайной пружиной его жизненной и творческой судьбы. Он и сам нередко в этом признавался: «Каждый раз, когда я принимаюсь за новый рассказ, я превращаюсь в отражение. Меня засасывает атмосфера рассказа, и я действительно не знаю, что должно будет произойти. Большая часть моих рассказов родилась из моих снов и кошмаров и записана мною сразу по пробуждении»<sup>1</sup>. Студентке, пи-

---

<sup>1</sup> См.: Couffon C. Julio Cortázar y lo fantástico político // El Encuentro. 1993. T. I. P. 127.

савшей о его творчестве диплом, Кортасар признался: «Подчас мне казалось, что я болен неврозом. Замысел рассказа всегда восходил у меня к какой-либо фобии, неврозу, навязчивой идее. Написав рассказ, я излечивался. Это была форма аутопсихоанализа»<sup>1</sup>. Кстати говоря, эти признания объясняют обманчивую близость его творчества сюрреализму, а с другой стороны – фрейдизму.

Максимально обостряя разговор, необходимо сказать, что страхи, фобии и комплексы Кортасара (как и любого из нас), которые он пытался преодолевать, берясь за перо и облегчая тем самым душу, в немалой степени (как и в любом из нас) были страхом перед самим собой, а значит, и попыткой преодолеть в себе то, что вызывало ужас. Острее всех до Кортасара и бескомпромисснее всех это заметил любимый Кортасаром Достоевский: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей»<sup>2</sup>. Все огни – огонь. Все грешащие люди – грех. Все гибнущие грешники – рок, судьба, небытие. В этом – смысл рассказа «Все огни – огонь», а не в идее вечного возвращения и еще менее – в назидании и моральном поучении. Повторяемость тем – неизбежное следствие перманентной исповедальности. Поэтому нет ничего удивительного в том, что рассказ «Шаги по следам» тоже о том, что все огни – огонь и что поле битвы – сердце человека. «У меня нет с ним ничего общего, – повторил Фрага, закрывая глаза. – Не знаю, как это получилось, Офелия, мы совсем разные люди. – Он почувствовал, что она беззвучно плачет. – Но тогда получается еще хуже. Словно бы мы с ним заражены одним и тем же вирусом и болезнь моя развивалась скрыто, а потом вдруг выявилась, и скверна вышла наружу». Но ведь нигде, как в *собственном* подсознании, герой *предугадал* реальное развитие не с ним происходивших событий, нашел подтверждение не им совершенного

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 128.

<sup>2</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 100 («Братья Карамазовы»). Кн. 3, гл. 3).

предательства. «Тайное оружие» – о том же, о том, кто таится в любом из нас и кто готов в любую минуту позвериному оскалиться.

Но об этом же и рассказ «Место под названием Киндберг». Все огни – огонь. Все мы дети, все мы с горы Киндберг, детской горы, и все беззащитны. Беззащитна не только девочка-медвежонок, беззащитен – перед жизнью – и герой, бросивший ее у обочины дороги. Но тождественны они иначе, не так, как тождественны герои рассказа «Шаги по следам», которых «узами братства связали и лицемерие, и ложь, и мечта о головокружительном взлете». Тождественность Шеппа и девочки-медвежонка в том, что оба они – с некой территории, из некой зоны, с детской горы, обитатели которой разобщены и разбросаны по всему свету. Они подчас безжалостны друг к другу, как и положено представителям «сообщества желания», но, главное, они беззащитны и понимают друг друга с полуслова. Когда они умирают, их тождественность оказывается особенно очевидна: «Тени одинокого платана на повороте дороги, ствола, в который он врежется на скорости сто шестьдесят, уткнув лицо в руль, как Лина, когда она опустила головку, потому что именно так, опустив голову, грызут сахар девочки-медвежата».

Разобщенность – один из постоянных неврозов и кошмаров Кортасара. «Я говорю о разобщенности, чтобы лучше понять (а мне довелось многое понять с тех пор, как я начал свою игру), на чем была основана моя надежда на совпадение, вероятно, зародившаяся, когда я глядел на отражения в оконном стекле вагона, – надежда покончить с разобщенностью, о которой люди, кажется, и не догадываются». Исповедальная фантастика и призвана сводить в один круг разбросанных по всему миру обитателей детской горы.

В жизни Кортасара на всем ее протяжении, при всей творческой и бытовой изменчивости (переезд из Буэнос-Айреса в Париж, отращивание бороды, увлечение

джазом, выступления в защиту революционных преобразований в странах Латинской Америки), очевидно неукоснительное следование определенным ориентирам. Вместе взятые, они составляют некое удивительно целостное единство или, точнее, два единства, два круга – симпатий и антипатий, вполне классических, традиционных и даже вечных. В жизненный и мировоззренческий блок симпатий и оправданий входили Минотавр, детство, фантазии, лабиринт, бунт, стихия, поэзия. В блок антипатий – Тезей, стабильность, рассудок, система, благополучие, традиции, наука. Ориентиры и пристрастия, прекрасно известные психологам и социологам и маркируемые ими как комплексы детские, отроческие и юношеские.

Для Кортасара интерес в жизни представляло только женское начало. Однако несть числа обличьям этой Женщины: Подруга, Поэзия, Свобода, Публика, которую он ежедневно покорял как художник, понимая, что она вольна уйти к другому, Революция, которой он со всем самозабвением стал служить в зрелые годы. И, наконец, Жизнь. Эта Женщина, единственная и многоликая, Хулио Кортасару, донжуану и однолюбцу, отвечала взаимностью.



## КУКЛА С СЮРПРИЗОМ, ИЛИ ИСКУССТВО РАЗБИРАТЬ МОДЕЛИ

Мы – путь извилистой реки,  
двойное карт изображение,  
дороги поворот, паденье  
фигурок с шахматной доски.

*Х. Кортасар*

В изумительном переводе Евгении Михайловны Лысенко романа Хулио Кортасара «62. Модель для сборки» (1968) из многих значений испанского глагола «агтаг» для передачи ключевого слова заглавия выбрано одно, единственно возможное, – «сборка». Однако *выбрано*, и поэтому нелишне привести и другие, неизбежно невосребованные: устанавливать, ставить (одно на другое); затевать, заводить (спор, скандал); быть к лицу, идти; оснащать (судно к плаванию). Предлагаю читателю – по-кортасаровски – поиграть и этими значениями. Есть, кстати, и такое: подтасовывать карты. Не случайно мотив игральных карт занимает не последнее место в структуре романа: «...И тогда молчать было бы подло, ты и я слишком хорошо знаем о существовании чего-то, что не есть мы и что играет этими картами, в которых мы то ли трефы, то ли черви, но уж никак не тасующие их и раскладывающие руки, – такая умопомрачительная игра, в которой нам дано лишь узнавать нашу судьбу, как она ткется и распу-

скается с каждым ходом, узнавать, какая фигура идет до нас или после, в каком наборе рука выкладывает нас противнику, узнавать судьбу взаимоисключающих жребиев, которая определит нашу позицию и наши отказы». Почему бы не представить себе роман, который предлагает перетасовывать и подтасовывать судьбы людей, выхватывая их из времени и пространства, и тогда действительно перевоплощение жившей в XVII веке кровавой графини Эржебет Батори в некую фрау Марту, встреченную Хуаном и Телль в Вене, а фрау Марты в Элен, а, с другой стороны, параллельно разворачивающиеся сцены, например, между Хуаном и Элен и Остином и Селией оказываются закономерным сюжетобразующим ходом.

Пожалуй, стоит остановиться и на авторском предисловии. Начнем с конца: «Выбор, к которому придет читатель, его личный монтаж элементов повествования – это, во всяком случае, и будет той книгой, которую он захотел прочитать». Итак, книга, которую ты захочешь прочитать. Вот, собственно говоря, в чем заключается главный пафос писателя, выносящего в заглавие нового своего романа номер главы романа предыдущего – знаменитой «Игры в классики» (1963), – служащей и камертоном, и ключом к роману «62. Модель для сборки» (1968). Однако, отсылая нас к заявленному в «Игре в классики» замыслу Морелли и осуществляемому ныне в новом романе, Кортасар дает здесь в руки читателя и более конкретный инструментарий. Впрочем, этот инструментарий пригодится лишь читателю, имеющему терпение, вкус и фантазию. Читателю, умеющему *собирать*, лишь *разбираясь* и *разбирая*.

При этом согласитесь, что трудно представить себе более бессмысленное занятие, чем усилия, потраченные на создание одной-единственной интерпретации произведения, если, согласно автору, каждый должен читать *свою* книгу, делая *свой* выбор, *реконструируя* и в то же время *конструируя* замысел романа. Однако одна не-

оспоримая возможность у нас все же есть, и состоит она в убеждении, что автор не случайно на чем-то настаивает в своем предисловии. Если задаться целью понять, как читаются книги нашими современниками, то придется признать, что от внимания читателей чаще всего ускользает важнейшая часть книги: авторское предисловие. Литературные снобы читают не саму книгу, а то, что о ней написано, читатели попроще читают только саму книгу, подчас не утруждая себя выяснением даже имени автора. Именно автор, как правило, выпадает из поля зрения читателей обеих достойных всяческого уважения категорий. Попытаемся прочесть роман «62. Модель для сборки», присматриваясь повнимательнее именно к тому, на что хотел обратить наше внимание ее создатель.

Кортасар настаивает на том, что многое в его романе перестает быть тем, чем оно было под владычеством Динары: это (наряду, разумеется, со многим другим) география, расположение станций метро, свобода, психология, куклы и время. Для географии кортасаровского романа решающее значение имеют не реальные страны и города, в которых живут герои или в которые их на время заносит судьба, а *город*, место *невстреч*, в который они стремятся, из которого они возвращаются, и *зона*, среда обитания дикарей, героев Кортасара, место, которое они сами и для себя же очерчивают и в котором они ежедневно встречаются. Пространство и время в романе живут по одним и тем же законам, связанные скорее эмоционально, чем географически или хронологически, сплетаясь в один ряд по воле героев, от которых только это сплетение и зависит («Его вытянутая рука обвела кровать, комнату, окно, день, Новый Дели, Буэнос-Айрес, Женеву»). Герои романа отдаются ощущению необходимости, неотторжимому от поездки в метро, испытывают странное облегчение оттого, что избавлены от своей свободы, обладают безграничной свободой выбора в том, что для них было неважно, привычно рассуждают о том, что они привязыва-

ли себя к мачте из страха перед ненужной свободой. Что же до кукол с набивкой из тысячефранковых билетов или мягким, вываливающимся из них предметам, вызывающим оторопь у матерей и любопытство у девочек, или до психологии, то Кортасар призывает читателя обратить внимание на сам характер замысла, в котором настойчиво и властно утверждается простор для комбинаций. А также на характер изложения, где идея вечного возвращения, повторы, перемещения, забегания вперед, подхваты, подмены, то, что К. Юнг называл «многозначительными совпадениями»<sup>1</sup>, должны создавать ощущение свободы от жесткой причинной связи.

Историй всего четыре: о падении города, о долгом возвращении домой, о поиске – вне зависимости от успеха, о Боге, который добровольно приносит себя в жертву. При этом героя могут звать Ахилл, Одиссей, Ясон, Христос, а могут и иначе. Согласимся в этом с Хорхе Луисом Борхесом, несмотря на желание *подправить* великого аргентинца. Но тогда согласимся и с тем, что романы его ученика и соперника Хулио Кортасара вполне укладываются в эту схему. В «Выигрышах» (1960) аллегорией взятия города оказывается попытка героев любой ценой пробиться на корму. В «Игре в классики» речь идет о долгом возвращении домой Орасио Оливейры, впрочем, не столько из Парижа в Буэнос-Айрес, сколько к себе самому, после долгих блужданий по лабиринту. В романе «62. Модель для сборки» Кортасар разворачивает перед нами целую вереницу *невстреч* прижавшихся друг к другу дикарей, безуспешно пытающихся найти, обрести наконец то, чего каждому из них по-разному не хватает.

Все обитатели «зоны» объединены единым порывом и очень сходным при всех вариациях поиском, неосознанным в большинстве случаев и безуспешным, если не смысла жизни, то счастья, столь для каждого из них,

---

<sup>1</sup> См.: Jung C.G. The Interpreting of Nature and the Psyche. New York, 1955. P. 14.

в буквальном смысле, близкого и упорно ускользающего и неподдающегося<sup>1</sup>. И, наконец, в «Книге Мануэля» (1973) сюжет разворачивается вокруг помыслов и деяний некоего совокупного «Бога», группы молодых террористов, которые во имя идеи готовы добровольно принести себя в жертву.

Все было встарь, все повторится снова,  
И сладок нам лишь повторенья миг.

Борхес и Кортасар истолковали бы эти знаменитые строки Мандельштама по-разному. Борхес увидел бы в них еще одно подтверждение его излюбленной идеи об ограниченном числе историй, циклов, метафор. Свое назначение он видел в том, чтобы выявлять эти сцепления и переклички, пересказывать заново, на свой лад, со своей, новой интонацией эти истории и метафоры. Своя, неповторимая интонация при произнесении метафоры – уже в этом, согласно Борхесу, подвиг поэта и его неоспоримая победа. Тем самым речь идет о своеобразной философии эха в культуре. Жизненный и творческий путь Борхеса был погружением в культуру. Жизненный и творческий путь Кортасара, в сущности, оказался его зеркальным отражением, как бы по закону компенсации – с каждым годом все большим погружением в реальность. То, что интересовало Кортасара и что легло в основу замысла романа «62» – это подхваты, повторяемость в потоке духовной материи, в судьбах людей, разделенных столетиями или журнальным столиком, эхо во взаимоотношениях людей, их желаниях, симпатиях, не встречах, жизненных драмах. В сущности, в обоих случаях речь шла об их интересе к метафоре, но по закону зеркального отражения Борхес прибегает к метафоре, чтобы убедиться в повторяемости в веках неких выражений лиц, давно подмеченных нашими предками, а Кортасар – чтобы раз-

---

<sup>1</sup> См.: *Dellepiane L.* «62. Modelo para armar»: Agresión, regresión o progresión? // *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra.* Madrid, 1972. P. 165.

гадать тайну лица своего современника. И поэтому Элен наследует черты и кровавой венгерской графини XVII столетия, и Артемиды, богини-девственницы, которой не нужны мужчины, древнейшие представления о которой связаны с ее лунной природой, одна из этимологии имени которой – убийца. «Я не Диана, но чувствую, что где-то во мне притаились псы». Тем самым мы вступаем в область, бесконечно волновавшую Кортасара, которой он отдал дань во многих своих рассказах, таких, как «Тайное оружие» или «Шаги по следам». В то же время у Кортасара эта зловещая область соприкасалась с темой двойничества<sup>1</sup>. Достаточно назвать такие рассказы аргентинского писателя, как «Дальняя», «Врата неба», «Желтый цветок», «Река», «Тайное оружие», «Ночью на спине, лицом кверху», «Мамины письма». Двоящееся пространство романа «62», двоящееся как в диахронном (Элен, в каком-то смысле, и фрау Марта, и кровавая графиня, и Артемиды), так и синхронном (параллельные и взаимоотражающиеся сцены и мотивы) плане – одна из самых заметных его особенностей. И все же главным и объединяющим обоих великих аргентинских писателей является философия эха, в культуре или в жизни людей. И тогда яснее становится и символика куклы, столь значимая для романа. Искусство собирать и конструировать, якобы предлагаемое Кортасаром читателю, вновь оборачивается своим зеркальным отражением – искусством разбирать, снимать слои за слоями, докапываясь до сути, скрытой в глубине веков, в прапамяти человечества, искусство, столь напоминающее манипуляции девочек с куклами.

Возможен и даже закономерен еще один поворот разговора. Живая до мозга костей датчанка Телль, но, что еще важнее, пожалуй, и Хуан, конечно же, не случайно посылают куклу мсье Окса Элен. Кукла, тем самым, дей-

---

<sup>1</sup> См.: Carrillo G.D. El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar // Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid, 1972. P. 329–338.

ствительно находит наконец своего истинного адресата, коль скоро она возвращается на круги своя. Ю.М. Лотман в статье «Куклы в системе культуры» писал: «Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы. Это придает новый смысл древнему противопоставлению мертвого и живого. Мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращении живого существа в неподвижный образ универсальны»<sup>1</sup>. Тем самым антитезы живого / неживого, оживающего / застывающего, одухотворенного / механического, мнимой жизни / жизни подлинной выходят на первый план, а безжизненная расколота кукла с эротической начинкой символизирует трагическую неспособность героини на контакт, на общение, на подлинно человеческое счастье или несчастье.

От дома с горельефом василиска в Вене, где Хуан и Телль в четыре руки разыгрывают мистерию-фантазию о венгерской графине, пившей кровь своих несчастных служаночек и перевоплотившейся во фрау Марту, возжелавшую крови юной англичанки, перекидывается мостик к броши с крошечным василиском, которую изредка надевала Элен, а, тем самым, понятнее – и без объяснений – оказывается и ее неспособность к любви, и ее холодное отчуждение от других обитателей «зоны», и ее одержимость сходством умершего на операционном столе юноши и Хуана, и насилие, которое она совершает над доверившейся ей Селией, коль скоро то, в чем она нуждается – это жизнь, пульсирующая в этой вполне заурядной девушке. Символика василиска дает нам ключ к главному, в сущности, персонажу романа – главному хотя бы потому, что тот хоровод неразделенной любви и та цепь невстреч, из которых и состоят взаимоотношения всех персонажей, именно на ней, неспособной протянуть руку и глядящей в пространство, а не в затылок соседу, и обрываются. И.А. Тертерян, настаивающая на психологиче-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 378.

ском вампиризме Элен, подметила, что она – «единственный персонаж романа (кроме, конечно, госпожи Корицы и иже с ней), лишенный чувства юмора и радости игры, во всех проделках «зоны» она остается лишь снисходительным зрителем»<sup>1</sup>. Уже на одной из первых страниц романа Хуан заметит: «А стена-то переряжена зеркалом, подобно многим другим вещам в этот вечер и во все вечера, и особенно подобно Элен». Согласно некоторым из поверий, василиск погибал от собственного отражения в зеркале. Василиск – это змей, способный убить все живое не только ядом, но и взглядом и дыханием. В разговоре образами, который был столь по душе как Кортасару, так и его любимым героям, важна и лунная природа василиска, и его способность к перерождениям, к бессмертию через метаморфозы. Чрезвычайно важен и эротический символизм змей – в случае с василиском и Элен он оборачивается своей прямой противоположностью, эротическим символизмом со знаком минус, способностью сеять смерть.

Роман «62» – это новая жизнь «Игры в классики», в несколько изменившихся условиях, в заданных жизнью и автором несколько иных условиях игры, на новом витке столь любимых Кортасаром повторов и подхватов. Если не двадцать, то почти десять лет спустя события разворачиваются на той же жизненно-сценической площадке, отчасти в *городе*, отчасти в *зоне* (той же *территории* Орасио Оливейры и его друзей), и действующими лицами являются члены уже знакомого нам интеллектуально-богемно-ернического сообщества, разновидности Телемской обители, которые естественным образом повзрослели, но при этом отчасти обзавелись работой, отчасти изменили имена, отчасти сменили национальную принадлежность. Однако не обзавелись семьями, не набрались респектабельности, не растворились – и на беду себе, и к своей чести – в Городе.

---

<sup>1</sup> Тертерян И.А. Хулио Кортасар: Игра взаправду // Кортасар Х. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1992. Т. 3. С. 431.



И, пожалуй, последнее. Читатель, по-видимому, обращал внимание на то, какое огромное значение имеют в романах первые фразы и абзацы и последние абзацы или фразы. Первой фразой романа «62» – «Попрошу за́мок с кровью» – в один узел немедленно стягивается идея смысловой и словесной игры, в которой само упоминание ростбифа с кровью заставляет Хуана предугадать как развитие всего сюжета, так и в хитросплетениях своих фантазий многообразные повторы и подхваты, среди которых центральное место, бесспорно, занимает мотив вампиризма. Последним аккордом романа является шумная сцена «спасения» дикарями Сухого Листика, забытой из-за суматохи в вагоне. Несколько нарушая логику, хотелось бы привести «опущенный» в этой сцене, но вполне возможный по существу восторженный обмен репликами между ними. Разговор на своем, в данном случае *птичьем* языке, на каком только и могут говорить люди – моряки, хиппи, зэки, – создающие свою *зону* в системе: «Ути, ути, ути», – сказал мой сосед. «Ата-та по попке», – сказала Телль. «Буки-буки-бук», – сказал Паланко. «Бисбис, бисбис», – сказала Сухой Листик. Кстати, сосуществование в рамках одного и того же произведения и общение в границах одной и той же «зоны» таких в принципе традиционных персонажей художественной прозы, как Хуан и Элен, с такими, в сущности, пограничными (хотя и в разной степени) образованиями, как Паланко, Калак, отчасти «мой сосед», улитка Освальд, но, особенно, Сухой Листик, генетически связанных с персонажами «Историй хронопов и фамов» (1962), предвосхищает новаторские для своего времени фильмы, в которых на экране соседствуют, на равных соучаствуя в сюжете, актеры и персонажи мультфильмов.

Итак, возвращаясь к первой и последней фразам романа: «Попрошу замок с кровью», – сказал толстяк за столиком. «Бисбис, бисбис», – сказала Сухой Листик. Между двумя этими фразами, бесконечно напоминающими диа-

лог прекрасно понимающих друг друга людей, уместился один из самых знаменитых латиноамериканских романов нового времени. Впрочем, их можно было бы несколько раздвинуть, поместив между ними еще одну фразу романа: «Идиотские забавы, жизнь».

Появление «Книги Мануэля» (1973) в творчестве Хулио Кортасара было абсолютно ожидаемым и закономерным. Скорее надо было бы удивляться, если бы он, нарушив закон, ушел по касательной, не пройдя через ту точку, которая очевиднейшим образом была неизбежной вехой его творческой эволюции. На смену Орасио Оливейре, персонажу романа «Игра в классики» (1963), непременно должны были прийти герои, умеющие наводить мосты. Мосты общения, контакта между людьми, мосты как спасение, как выход из тупика отчуждения. Однако Кортасара-художника бесспорная политическая действенность публицистических мостов явно не удовлетворяла. Ему нужен был роман – человек, идущий по мосту («Потому что мост – при всем желании его навести и при том, что всякое произведение – это мост от чего-то к чему-то, – не будет настоящим мостом, пока по нему не ходят люди. Мост – это человек, идущий по мосту, че»).

Согласно И.А. Тертерян, «Книга Мануэля» – не политический, а философский роман о революции, смысле жизни, человеческом предназначении<sup>1</sup>. С точки зрения политики перед нами – революционно-анархистско-тер-

---

<sup>1</sup> См.: Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976. С. 357.

рористическая мешанина, или, если хотите, стройное взаимоотношенное единство, в котором Ленин, Троцкий, Мао и Че Гевара политически взаимоисключают друг друга в едином художественном целом. Воспользовавшись природой жанра – коллажа, – столь полюбившегося Кортасару, можно сказать, что роман был бы политическим, если бы его основу составили лишь вырезки из газет с описаниями пыток, политических убийств, беззаконий, творимых как в странах Латинской Америки, так и в преуспевающих странах Запада, зверств, совершаемых американскими солдатами во Вьетнаме и полицейской охранкой в Бразилии или в Аргентине. Это был бы действительно срез реальности, который, будучи обрамлен комментариями вымышленных персонажей, лишь претендовал бы на объективность, присущую фотографиям, являясь на самом деле только авторской интерпретацией происходившего. Однако даже этот коллаж – не столь уж однороден, как нам лукаво и недвусмысленно поясняет сам Кортасар: часть вырезок, которые потом прочитает Мануэль и которые не дано *прочитать* в буквальном смысле этого слова нам, в *Книгу* вклеивает Андрес Фава: «Это еще неизвестно, – сказал Андрес, передавая ножницы Сусане, которая с сугубо ученым видом наклеивала вырезки, – если ты заглянешь в альбом, то увидишь, что там не все в таком роде, я, например, в какой-то момент, когда эта чокнутая отвернулась, сунул туда немного смешных картинок и не слишком серьезных сообщений, чтобы примирить оба блока». Задача, которую он перед собой ставит, предельно ясна: добиться *полноты бытия*, сохранить ее и завещать Мануэлю, обогатить тот мир, который, цензурируя действительность с пропагандистскими целями, предуготовили своему сыну родители. Нам никогда не узнать, что именно Андрес вклеил в *Книгу*, однако ревниво-охранительное, революционно-пуританское подозрение Сусаны достаточно красноречиво. Наконец, не забудем главного: в романе есть и та *Книга*, которая принадлежит его автору, Хулио Кортасару.

Хуан Валера, испанский писатель второй половины XIX столетия, укоряя свою соотечественницу Эмилию Пардо Басан за чрезмерный, с его точки зрения, апофеоз русской литературы в ее книге «Революция и роман в России» (1887), ядовито замечал, что одной из причин восторгов доньи Эмилии является популярность русской литературы во Франции, радостное узнавание французами своей культуры в русских книгах<sup>1</sup>. Это несправедливо, хотя отчасти верно. Отчасти верно и то, что одна из причин поразительной популярности Кортасара в России – сладкий миг узнавания великой русской литературы в его книгах. Причем *узнавания* далеко не всегда потому, что речь идет об отражении тех или иных мотивов романов Достоевского или Толстого в его произведениях, а потому что мы невольно те или иные коллизии, ситуации, темы, тех или иных персонажей видим сквозь призму *русского* опыта. Впрочем, особая *густота* русских ассоциаций именно в этом романе Кортасара вполне объяснима: использованная им модель взаимоотношения личности и общества, идейных споров между лишними людьми и сторонниками переустройства общества на основах социальной справедливости была широко замеченной во всем мире моделью освободительного движения в России XIX столетия и нашла отражение в русском романе.

Многие из тем, мотивов, персонажей, ситуаций, идейных и метафизических споров, включенных в «Книгу Мануэля», хорошо известны нам по русской и даже советской литературе. Это и «Накануне» (подобно Елене, Людмила тянется к деятельному человеку, «со смыслом»), и «Отцы и дети» (тирады Маркоса – подчас новая редакция тирад Базарова), и «Что делать?» (в новом укладе жизни соседствуют семена новой морали и социального обновления), и «Бесы» (как бы переписанные с прямо противоположных позиций), и «Доктор Живаго» (столь поразившая многих первых читателей романа современная «русская» вер-

---

<sup>1</sup> Valera J. Obras completas. Madrid, 1949. T. 2. P. 715–723.

сия вечного любовного треугольника), и даже «Молодая гвардия» (оказавшаяся в парижском подполье). При этом, разумеется, далеко не всегда речь должна идти о прямом влиянии или конкретных заимствованиях.

Видимо, не будет особым преувеличением сказать, что, если *антибесовская* линия в латиноамериканском романе восходит к «Бесам» Достоевского, то «Книга Мануэля» Кортасара – это действительность Латинской Америки, увиденная сквозь призму романа Чернышевского «Что делать?». К роману Достоевского в той или иной степени восходят многие произведения, в которых, с одной стороны, вскрываются ультралевые и ультраправые тенденции в общественной жизни континента, такие, как «Семеро безумцев» Р. Арльта, «Погоня» А. Карпентьера, а с другой – романы о диктаторах, такие, как «Я, Верховный» А. Роа Бастоса. В какой-то мере *антибесовским* является роман М. Отеро Сильвы «Лопе де Агирре, Князь Свободы». Анализ психологии идеологов насилия, утративших нравственные ориентиры в мире, а также вскрытие причин и питательной среды насилия – одна из характерных черт многих латиноамериканских романов, одна из традиций Достоевского.

Замысел Кортасара, оправдывающий освободительную борьбу, неизбежно, по закону бумеранга, оборачивающуюся терроризмом, Большой Бучей, полемически заострен как против «Бесов» Достоевского, так и против всей антибесовской литературы, особенно латиноамериканской. Роман тем самым, помимо воли автора, оказывается участником старого спора, начатого в России, отрицанием отрицания отрицания, контраргументом против доводов Достоевского, развенчивающих *новых людей* Чернышевского. Вполне естественно, что при этом приводится один из давно опробованных и *неоспоримых* тезисов: для достижения благородной цели и ниспровержения зла необходимо насилие и оправданы любые средства («для нас, то есть для Бучи, годится любое эффективное оружие, потому что мы знаем, что мы правы и что мы окружены,

и внутри страны и вне ее, гориллами и янки, и еще пассивностью миллионов тех людей, которые ждут, пока другие достанут каштаны из огня»). Замечательно, кстати говоря, определение Маркосом революции как стремления «перевернуть блин». А значит, в результате всех невероятных усилий и жертв, будет тот же блин, только с другой стороны, уже поджаренной. Для русского читателя, воспитанного на классическом русском романе, многие высказывания Маркоса и его единомышленников напоминают монологи Рахметова, Базарова, Инсарова, некоторые, помимо воли автора, невольно ассоциируются с заявлениями Петруши Верховенского и других «бесов».

Персонажи «Книги Мануэля» явственным образом делятся на *Гамлетов* и *Дон Кихотов*, по блистательной теории Тургенева. Напомним, что если Гамлет, согласно Тургеневу, воплощает сомнение и рефлекссию, то Дон Кихот для него – положительный герой, борец, революционер, носитель новой идеологии, воплощающий «веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, и истину, одним словом, в истину, находящуюся вне отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и силе жертвы»<sup>1</sup>. Как известно, в поиске русской литературой «сознательно-героических натур» речь Тургенева заняла ключевое место. К ней восходят и такие герои самого Тургенева, как Базаров или Инсаров, и *новые люди* Чернышевского, и персонажи Лескова, проникнутые печатью донкихотства. Нет нужды долго останавливаться на полном соответствии романа Кортасара тургеневской модели двух основных человеческих типов, двух полюсов, к которым тяготеет все великое многообразие темпераментов, интересов и наклонностей. Героический энтузиазм одиночки и великое начало самопожертвования воплощают Маркос и другие *деятельные* члены террористической организации, Андрес

---

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 5. С. 332.

и Лонштейн, симпатизирующие освободительному движению, воплощают гамлетовское начало, метафизические сомнения и скептицизм по отношению к революционной деятельности. Доза скептического *дегтя* в романе действительно невелика, однако ее вполне достаточно для сохранения равновесия и художественной правды. Сам факт *гамлетовского* аргумента: «А как поступил бы Маркос, кабы перипетии Бучи сделали его когда-нибудь тем, что в ассирийских табличках называется *начальник над людьми*? Его обычная речь похожа на его жизнь, это смесь иконоборчества и творчества, реакция сознательного революционера на всю систему; но уже Владимир Ильич, не говоря уже о Льве Давидовиче и – более близком нам и нашему времени – Фиделе, вряд ли понимали, как далеко от слова до дела, от улицы до кормила власти. И все же задаешься вопросом о причине этого перехода от речи, обусловленной жизнью, как речь Маркоса, к жизни, обусловленной речью, вроде правительственных программ и неоспоримого пуританства, таящегося в революциях», – напоминает об опасности, всегда таящейся в *донкихотовском* энтузиазме. Однако по закону, сформулированному Тургеневым, сам по себе энтузиазм неодолимо притягателен, особенно для юношества. Кстати говоря, по этому же, сформулированному Тургеневым закону, подобно Гамлету, жесток с Франсиной-Офелией Андрес<sup>1</sup>; подобно Елене из тургеневского романа «Накануне», тянется Людмила к Маркосу-Инсарову, жизнь которого исполнена смысла и который готов щедро им поделиться с близкими ему людьми. Наконец, в длинном ряду *русских* ассоциаций и реминисценций должен быть упомянут и «Доктор Живаго» Пастернака. Судьба интеллигентов в революции –

---

<sup>1</sup> Впрочем, в случае с Андресом жестокость граничит с садизмом, коль скоро он насилует Франсину, неосознанно мстя ей за то, что в судьбе Людмилы появился Маркос. Сам же по себе садизм в эротике играет не последнюю роль в творчестве аргентинского писателя. См., напр.: *Picón Garnfield E. Cortázar por Cortázar. México, 1981. P. 102.*



этот пласт романов и переклички между ними заслуживают особого разговора. Однако уже сейчас стоит упомянуть об очевидном подхвате Кортасаром психологической коллизии пастернаковского романа, развитии психологического опыта в построении того странного типа любовного треугольника, не имеющего к *эвклидовой геометрии* решительно никакого отношения, который был отмечен всеми первыми зарубежными читателями «Доктора Живаго»: «Я был так счастлив с Людмилой, я был с ней совершенно счастлив, когда встретил тебя и понял, что ты – это другая извилина счастья, другой способ быть счастливым, не отказываясь от прежнего образа жизни».

Как-то Кортасар сказал: «Трудно представить себе более надежный способ уничтожить человека, чем необходимость описания родины». Столь же неукоснительно данный закон действует и в другой области – области «дела», в которое он верит и которому он служит. Крупный писатель оба эти испытания может и выдержать, несмотря на поражения, вопреки им и – не нарушая закона. Сам Кортасар не «умер», придумав сложную систему эзопова языка, всю жизнь думая и говоря об Аргентине, но как бы уклоняясь от прямого описания. Не «умер» он, объясняясь в любви Острову Свободы, Никарагуа – «беспощадно-нежному краю», или описывая маленькие радости «беспощадно-нежных» провозвестников Большой Бучи, их попытки расшатать ненавистное общество терроризмом, захватом заложников, «карманным» сопротивлением, эпатажем буржуазии, а Гада, Гадиху, Муравьище живописуя руками, трясущимися от гнева. Кортасар очередной раз доказал нам, что творения истинного художника, эти островки свободы, подчиняются одному закону – закону неослабевающего и не зависящего от политической конъюнктуры читательского интереса.

## ОСТРОВКИ СВОБОДЫ ХУЛИО КОРТАСАРА

Какая же это грань, в самом деле,  
какой там рубеж.

*Хулио Кортасар*

Творчество Хулио Кортасара, особенно позднее, — это любовный треугольник: секс — насилие — политика. Казалось бы, Кортасар здесь не оригинален, не одинок, и уж тем более не является первооткрывателем. Однако только у него они составляют захватывающе-жизнеподобный, меняющий очертания треугольник именно *любовный*. Классический, хрестоматийный любовный треугольник — в романе «Книга Мануэля». В других же случаях одна из его сторон, один из «участников», один из «партнеров» может быть оттеснен двумя другими, может замереть, затаиться, уйти в тень. И тогда мы видим секс и насилие без политики, как в рассказах «Шея черного котенка» или «Лента Мебиуса», или насилие и политику без секса, как в «Закатном часе Мантекильи» или «Тот, кто бродит вокруг». И насилие не обязательно связано с политикой. Кортасар подчеркивает это в рассказе «Газетные заметки». Папа делал больно маме, затем мама делала больно папе. Некая профанация секса в этом царстве насилия также есть, так как, во-первых, «больно» делали друг другу папа и мама, а, во-вторых, приступая к пыткам,

*Острова свободы Хулио Кортасара*

они раздевали друг друга, да и осуществлялся этот «акт» на кровати. Отличаются они и тем, кто ведет партию. Насилие – в «Ночной школе», политика – в «Апокалипсисе Солентинаме», секс – в «Тайном оружии». И партнеры, участвуя в действе, в то же время замороженно следят за происходящим.

Общественно-политической реальности, сексу и насилию – трем опорам *системы*, но главное все же – круговой поруке насилия – Кортасар противопоставляет *бунт*, социальную и сексуальную революционность, кстати говоря, в полной мере вскормленную и пропитанную *системой*, что отчасти, но лишь отчасти, признавал Кортасар.

Как известно, дети старательно подражают взрослым. Взрослые подчас также весьма старательно и успешно подражают детям: исходя из неписаных правил игры, подразумевают, что все мы обязательно должны принадлежать к враждующим партиям, группировкам, станам. Авторитетнейший современный кубинский эмигрант, писатель и публицист Гильермо Кабрера Инфанте в ответ на остракизм, которому его подверг Кортасар и другие литераторы Латинской Америки, горячо поддержавшие режим Кастро, язвительно писал о несколько «кастристском» акценте, с которым аргентинский писатель говорил по-французски<sup>1</sup>.

Что удивительного в том, что сам Кортасар не избегал детской болезни левизны у интеллигенции, которой переболело множество интеллектуалов в XX веке, прежде всего во Франции, куда он перебрался еще в 50-е годы, и в Латинской Америке, где почти все создатели нового латиноамериканского романа, начиная с Габриэля Гарсиа Маркеса, были с ним солидарны. Ненависть Кортасара к тоталитарным режимам и тоталитарному сознанию, которая в ранней его юности имела вполне конкретные, аргентинские очертания, а со временем стала приобретать антиимпериалистическую упаковку, открывала двери

---

<sup>1</sup> Cabrera Infante G. *Mea Cuba*. Barcelona, 1992. P. 220.

советских издательств и вместе с тем сердца советских читателей. Как и многие его единомышленники, Кортасар думал, что критиковал буржуазный строй, критикуя с детских, поэтических, анархистских позиций общество как таковое, втягивающее в себя, все регламентирующее и нивелирующее. Точно так же поколением ранее многие западные интеллектуалы питали молодые, бунтарские иллюзии в отношении еще более молодой, чем они сами, страны Советов. Иллюзии и надежды такого рода стары как мир, и суть их в том, что там хорошо, где нас нет, а именно в Беловодье, стране с молочными реками и кисельными берегами.

Герои Кортасара проходят тот же путь, что и их создатель, хотя и возрождаясь все в новых обликах. От легкой и жестокой детской безответственности героев многих ранних рассказов писателя – один шаг до инфантильного вампиризма «сообщества желаний» героев «Игры в классики». От инфантилизма и безответственности Орасио Оливейры («Просто мы все еще не стали взрослыми, Луиса. Это – добродетель, но за нее надо платить. Как дети: играют, играют, а потом вцепятся друг другу в волосы») – недалеко и до искушения террористической и революционной романтикой «Книги Мануэля» и некоторых рассказов последних сборников. Потребность в иллюзиях, предрасположенность к утопиям, легкое верие, максимализм, извечный наполеоновский комплекс неполноценности – все это в высшей степени присуще детям, молодым нациям, поэтам, взрослым, не желающим выходить из детства. При этом не стоит забывать, что грань между автором и его героями никогда не сотрется, как всегда сохранится и дистанция между публицистикой и литературой. Еще в 1963 году, впервые побывав на Острове Свободы и впервые включив себя – без оговорок – в «революционные писатели», своими пояснениями Кортасар разбил все иллюзии относительно своей возможной ангажированности: «Я думаю и утверждаю это не понаслышке, что

писать для революции, что описывать революцию изнутри, что писать революционно, не означает, как подчас ошибочно думают, писать о революции... На мой взгляд, революционный писатель — это тот, в ком неотторжимы одно от другого осознание свободы в компромиссе между личным и коллективным и полная, безграничная уверенность в своем святом ремесле и в своем месте в культуре. Если этот писатель, просветленный и собранный, обратится к литературе, фантастической, или психологической, или исторической, его творческий акт окажется свободным революционным волеизъявлением, а тем самым актом революционным, несмотря на то, что его рассказы, казалось бы, не будут иметь ничего общего с теми, индивидуальными и коллективными, формами, которые мы привыкли считать революционными»<sup>1</sup>. Спустя годы, обостряя разговор, он сетовал на то, что современная литература бедна Че Геварами, и выражал надежду, что в цитадели интеллигенции вспыхнут наконец два, три, четыре Вьетнама<sup>2</sup>. Нетрудно догадаться, что имел в виду Кортасар прежде всего самого себя и, бесспорно, имел для этого все основания, если, конечно, не забывать его собственных представлений об истинно революционном писателе. И тогда мы действительно сможем согласиться с тем, что Кортасар и был Че Геварой литературы. Однако важнее тогда другое. Растворившись в литературе, подчинившись законам литературы, Че Гевара перестанет быть тем, кем он был в действительности. Кортасар-публицист говорил по-армейски четко, конкретно и однозначно. Че Гевара литературы, а точнее, Кортасар-романист и Кортасар-новеллист, говорил иносказаниями, параболами и образами.

При всей недвусмысленности своих идеологических пристрастий Кортасар-художник на удивление осторожен

<sup>1</sup> См.: *Couffon C. Julio Cortázar y lo fantástico político // El Encuentro. Literatura de dos mundos. Murcia, 1993. T. 1. P. 126–127.*

<sup>2</sup> См.: *Cortázar J. Viaje alrededor de la mesa. Buenos Aires, 1970. P. 34.*

в обращении с политикой. Очень уклончив, неопределен, абстрактен в своих художественных произведениях. Пожалуй, лишь в «Воссоединении» да в «Апокалипсисе Солентинаме» можно догадаться, о чем и о ком, собственно, идет речь. О Кубе, о Че Геваре, о насилии в Никарагуа. В таких же рассказах, как «Тот, кто бродит вокруг», «Во второй раз», «Закатный час Мантекильи», «Граффити», «Сатарса», «Ночная школа», ясно одно – ненависть автора к тоталитарным режимам, тоталитарному сознанию, насилию в политике, да и вообще в современной жизни. Кортасар искусно пользуется и другим приемом ухода от прямой речи, затрагивая актуальные и животрепещущие темы современности. Он нередко прибегает к материалу газет («Книга Мануэля», «Газетные заметки») вместо того, чтобы говорить от своего имени или растворять собственные убеждения в идейных дискуссиях персонажей.

Если Кортасар-публицист отдал свое сердце Острову Свободы, то Кортасар-художник противопоставляет островки свободы, социальное, творческое и сексуальное бунтарство, естественность, случай, риск – архипелагу тоталитарного сознания, системе, обывательской законопослушности, достатку и стабильности, сексуальной агрессивной механистичности.

И сам Кортасар, и его герои, и те, к кому он обращался, – это люди, наделенные обостренной восприимчивостью прежде всего к вопросам совести, а его фантастика – это сочетание воображения и совестливости, или, точнее, совестливости и воображения. Характерным в этом смысле является рассказ «Газетные заметки». Героиня, внутренне готовая отомстить всем вместе взятым насильникам на свете, убеждена, что, оказавшись случайно свидетельницей истязаний лудильщиком своей сожительницы, она из женской солидарности, удесатерившей ее силы, действительно пыталась затем вместе с несчастной обозленной женщиной ее насильника. Природа фантастики Кортасара такова, что ни героиня, ни мы сочувству-

ющие ей читатели рассказа, не сможем с полной достоверностью ни подтвердить, ни опровергнуть ее догадок, воспоминаний, фантазий или угрызений совести.

Великий художник Кортасар сыграл с Кортасаром-публицистом левой ориентации злую шутку. Примененный им метод парабол, образов, художественных обобщений, иносказаний, оказался в высшей степени убедительным и действенным. Однако эти ино-сказания *сказали* читателям *иное*, а совсем не то, что хотел сказать антиимпериалистически настроенный интеллектуал, поддерживающий прокоммунистические режимы. В рассказах Кортасара вполне узнаваемо вовсе не отвратительное (на самом деле) лицо общества потребления, а еще более отвратительное лицо тоталитарных режимов, в отношении которых писатель питал определенные иллюзии.

Перетекания, близость всего на свете всему на свете, взаимозависимость, обращаемость одного в другое – вот еще возможность, таящаяся в художественной литературе, возможностью, которой Кортасар, создававший свою антитоталитарную фантастику, центральное звено его позднего творчества, блистательно воспользовался. Однако этим же приемом Кортасар широко пользуется и в других своих рассказах, особенно тех, в которых он касается отрочества, бесконечно притягательной для него зыбкой зоны между детством и юностью, того пограничья, той области, где все детское *еще* присутствует, а все юношеское *уже* присутствует. И в этом смысле постоянные возвраты Кортасара к раннему творчеству – это обратная сторона постоянных возвратов самого писателя к собственному детству и отрочеству, его верности самому себе, непреодоленному и неутраченному.

Как преступника влечет к месту преступления, так и любого человека на склоне лет тянет к ощущениям, связанным с детством, к местам, где прошло детство, к самому детству, так и художника – любого, но такого, как Кортасар – с особой силой – тянуло на склоне лет к раннему

творчеству. Его *возвраты* постоянны, их повторяемость и системность – разительны. Так, в «Знакомстве с красным ободком» подхватывается атмосфера «Автобуса», в «Пространственном чутье кошек» и «Конце этапа» – ситуация «Аксолотля», в «Ленте Мебиуса» – настроение «Тайного оружия», в «Дневниковых записях для рассказа» – мотивы «Другого неба», в «Вы всегда были рядом» и «Во имя Боби» – страхи, фобии и скрытые желания «Бестиария», «Сильвии», «Сиест».

В жизни Кортасара на всем ее протяжении, в его творчестве, несмотря на эволюцию и при всей изменчивости (переезд из Буэнос-Айреса в Париж, отращивание бороды, увлечение джазом, выступления в защиту революционных преобразований в странах Латинской Америки) очевидно неукоснительное следование определенным ориентирам. Вместе взятые они составляют некое удивительно целое единство, или, точнее, два единства, два круга – симпатий и антипатий, вполне, в сущности, классических, традиционных и даже вечных. В жизненный и мировоззренческий блок симпатий и *оправданий* входили Минотавр, детство, фантазии, лабиринт, бунт, стихии, поэзия. В блок антипатий – Тезей, стабильность, рассудок, система, благополучие, традиции, наука. Ориентиры и пристрастия, прекрасно известные психологам и социологам, и маркируемые ими как комплексы детские, отроческие и юношеские.

Верность детству и отрочеству оборачивается верностью всему, от детства и отрочества унаследованному. В этом, бесспорно, заключается один из ключей к творчеству великого аргентинца. Знаменательно в этом смысле заглавие одного из последних рассказов писателя и, одновременно, сборника, в который он включен, – «Вне времени». Детство и отрочество – *не прошлое*, детство и отрочество – *вне времени*. И это – главный для Кортасара разговор. Разговор о счастье, а не о социальной справедливости, не о творческом методе, не о мужчинах и жен-

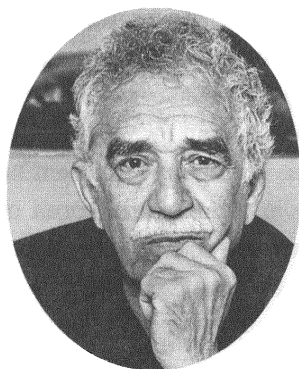


щинах. И счастье, как и детство, – не в прошлом, и не в будущем, а вне времени.

Когда ушел из жизни Хулио Кортасар – старый мальчик, живший вне времени – русская интеллигенция, те, кому в то время было от сорока до шестидесяти и кто впервые прочитал его в студенческие годы, могли вместе с одним из любимых кортасаровских героев – Лукасом, сказать: «В этот день началось и наше умирание».

# ОБ ОДИНОЧЕСТВЕ, СМЕРТИ, ЛЮБВИ И О ПРОЧЕЙ ЖИЗНИ

(ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС)



Реальность не одна, их, по крайней мере, две: реальность вообще и реальность в частности. Как-то раз я был свидетелем жаркого метафизического спора между двумя сестрами, одна из которых, старшая, четырех лет от роду, была носителем сознания, которое принято называть «фантастическим», а вторая, младшая, которой было три года, – представляла интересы сознания «реалистического». Они смотрели мультфильм «Золушка» и до хрипоты спорили о реальности. «Это неправда, так не бывает», – говорила младшая. «Нет, это правда, так бывает», – утверждала старшая. Когда мультфильм закончился, старшая взяла листок бумаги и быстро что-то начирикала. «Видишь, это тыква», – заявила она младшей. «Вижу, это тыква», – спокойно ответила младшая. Тогда старшая снова быстро что-то начирикала и воскликнула: «Видишь, теперь это карета». Младшая пристально посмотрела на рисунок и отрезала: «Неправда, я тебе не верю». Старшая еще два раза рисовала карету, но нервного, не очень уже уверенного упорства младшей так и не сломила. Затем она начирикала что-то последний раз и сказала: «Так бывает. Видишь, теперь это снова тыква». «Вижу, это тыква», –

*Об одиночестве, смерти, любви и о прочей жизни*

подтвердила младшая. Тем самым оказывается, что реальность младшей – реальность в частности – входит как составляющая в реальность старшей – реальность вообще, неотъемлемой частью которой является фантастическое. Мир Габриэля Гарсиа Маркеса – не фантастический, как подчас ошибочно считают, его мир – реальный, неотъемлемой частью которого является фантастическое.

«Вся доброта, все заблуждения и все страдания его городка проникли в его сердце, когда он впервые в это утро глотнул воздуха – голубую влагу, наполненную петушиными криками». Эта фраза из рассказа «День после субботы», одного из лучших у Габриэля Гарсиа Маркеса, исполнена не только «голубой влаги», но – поразительным образом – чуть ли не всех ключевых для писателя понятий и слов: «доброта», «заблуждения», «страдания», «городок», «сердце», «петушиные крики». Будем считать, что *«тем утром»* было появление на свет 6 марта 1928 года в городке Аракатака в прикарибской зоне Колумбии, в семье телеграфиста Габриэля Элихио Гарсиа, женатого на Луисе Сантьяго Маркес Игуаран, мальчика Габо. Мальчика, оставленного вскоре на попечение деда, отставного полковника Николаса Рикардо Маркеса Мехиа Игуаран и бабки, Транкилины Игуаран Котес, приходившейся мужу двоюродной сестрой.

Роман «Генерал в своем лабиринте» сопровождается нечастыми в таких случаях словами благодарности людям, помогавшим писателю своими знаниями и советами. Однако здесь же подспудно выражена и главная благодарность – малой, а значит, и необъятной родине, коль скоро речь идет о художнике: «Карибское побережье, на котором мне посчастливилось родиться». Как впоследствии не раз признавался Гарсиа Маркес, первые годы своей жизни он провел, зачарованный окружающей реальной жизнью, казавшейся ему тогда фантастичнее обширного мира его воображения, жадно вбирая в себя не только сто-

истическую философию деда, ветерана гражданских войн рубежа XIX–XX веков, и побасенки бабки и теток, но и магию реальной действительности. Дело, конечно же, было не только в конкретном городке, давшем будущему писателю точку отсчета и послужившем точкой опоры, но и в удивительном мире Карибского Средиземноморья, мало чем уступающего, а в чем-то и превосходящего то Средиземное море, которое не перестаем воспевать и познавать мы, люди Старого Света.

На островах Карибского моря (Куба, Ямайка, Гаити), в культуре народов и стран, возникших и обосновавшихся в его прибрежной зоне (Мексика, Никарагуа, Гватемала, Колумбия, Венесуэла) произошла встреча трех рас, трех культур: индейской, европейской и африканской, – сплав многих религий и верований, удивительный западно-восточный синтез. Вспомним также, что, помимо индейцев, а также потомков испанцев, – начиная с самых первых, попавших из одного Средиземноморья в другое вместе с Колумбом, – и еще негров, завозимых сюда бесконечным потоком из разных зон Африки, – побывали здесь в разное время и обосновались французы, португальцы, голландцы, англичане, арабы. Наконец, Карибский бассейн стал местом встречи не только трех рас и трех цивилизаций, но и чуть ли не одновременным стыком, зачастую трагическим, патриархального общества и менталитета – со средневековым, капиталистическим и социалистическим. Стоит ли удивляться, что место этого синтеза стало, по словам Гарсиа Маркеса, землей необузданного, горячечного воображения, землей химерического и галлюцинирующего одиночества.

В одном из интервью Гарсиа Маркес сказал, что приверженность Карибского мира к фантастике окрепла благодаря привезенным сюда африканским рабам, чье безудержное воображение сплывалось с воображением индейцев, живших здесь до Колумба, а также с фантазией андалусцев и верой в сверхъестественное, свойственной

галисийцам. Источники мифологизма гватемальца Астуриаса, кубинца Карпентьера, мексиканца Рульфо или колумбийца Гарсиа Маркеса, которых были лишены такие писатели Ла-Платы, как Кортасар или Онетти, – культура индейцев майя и ацтеков и негритянско-мулатского населения Антильских островов, бытовой народный католицизм. Все они осуществили мифологизацию житейских ситуаций, типов и даже языка того народа, к которому принадлежали. Однако общий мифологический фон не стирает различий. Так, питательная среда чудесной реальности Гарсиа Маркеса – бытовое «магическое» сознание, формируемое местными и семейными поверьями, устными рассказами, «молвой», а не освященное многовековой традицией, легендами и мифами, как у Астуриаса.

«"Сто лет одиночества" – это целостное литературное свидетельство всего, что так или иначе затрагивало меня в детстве. В каждом герое романа есть частица меня самого», – признавался Гарсиа Маркес. Еще, пожалуй, существеннее, что в воспоминаниях детства – истоки правдоподобной фантастики писателя, его удивительной способности рассказывать невероятные вещи с естественным выражением лица. В высшей степени красноречивы воспоминания Гарсиа Маркеса об одной из его тетушек: «Это была необыкновенная женщина. Она же – прототип героини другой странной истории. Однажды она вышивала на галерее, и тут пришла девушка с очень необычным куриным яйцом, на котором был нарост. Уж не знаю почему, этот дом был в селении своего рода консультацией по всем загадочным делам. Всякий раз, когда случалось что-то, чего никто не мог объяснить, шли к нам и спрашивали, и, как правило, у тети всегда находился ответ. Меня восхищала та естественность, с которой она решала подобные проблемы. Возвращаясь к девушке с яйцом, которая спросила: "Посмотрите, отчего у этого яйца такой нарост?". Тогда тетя взглянула на нее и ответила: "Потому что это яйцо василиска. Разведите во дворе костер".

Костер развели и сожгли это яйцо. Думаю, эта естественность дала мне ключ к роману “Сто лет одиночества”, где рассказываются вещи самые ужасающие, самые необыкновенные, с тем же каменным выражением лица, с каким тетя приказала сжечь во дворе яйцо василиска, которого она себе не могла даже вообразить»<sup>1</sup>.

На вопрос, заданный в 1979 году в редакции журнала «Латинская Америка»: «Во что вы верите: в магический реализм или в магию литературы?», – Гарсиа Маркес ответил: «Я верю в магию реальной жизни». Ответ абсолютно точный, одновременно сближающий писателя с его современниками и единомышленниками, создателями *магического реализма* или заклинателями слов, чародеями вымысла, – и показывающий его уникальное место в общем потоке. *Реальная жизнь магии реальной жизни* – по-видимому, так могла бы быть определена задача, которую писатель перед собой поставил. Однако начинал он в ранних рассказах сборника «Глаза голубой собаки» с чистой *магии*, которую вскоре сменила ориентация в повестях «Палая листва», «Полковнику никто не пишет» и «Недобрый час» на *реальную жизнь* без каких бы то ни было писательских ухищрений.

Эпоха диктует писателю свои законы – идеологические, эстетические, тематические, жанровые. Однако не только незнание законов не избавляет от наказания за их нарушение, но и знание этих законов вовсе не обязывает, коль скоро речь идет о великом писателе, к неукоснительному их соблюдению. Становление Гарсиа Маркеса как писателя совпало с эпохой насилия в истории его страны, долгих лет полицейского разгула, столь типичного для диктаторских, военных режимов Латинской Америки. Сказывалось и наследие *банановой лихорадки*, хищнической деятельности в Колумбии, да и в других странах

---

<sup>1</sup> Гарсиа Маркес Г., Варгас Льоса М. Диалог о романе в Латинской Америке // Гарсиа Маркес Г. Мир великого романа «Сто лет одиночества». СПб., 2004. С. 623.

Карибского бассейна американской *Юнайтед фрут компани*. Банановая лихорадка нагнала в такие городки, как родная писателю Аракатака – Макондо его книг – «палую листву», отребье, человеческую гниль. Насилие и беззаконие – питательная среда всеобщей озлобленности, которая постепенно сливалась в единый «хор озлобленных людей», как применительно к повести «Недобрый час» писал Марио Бенедетти. Между тем Гарсиа Маркес не раз подчеркивал, что его интересует не «становление инвентаря мертвецов и описание методов насилия», а «корни этого насилия, причины этого насилия и прежде всего последствия насилия для тех, кто выжил». Природа его таланта такова, что он отразил не столько сами беззакония, сколько этот *единый хор* недоброго сознания, раз и навсегда вошедший в его творчество.

Талантливый провинциальный юноша становится репортером, реагируя в своих очерках на происходящее, но вместе с тем, параллельно, начитывая западноевропейских и американских авторов (Кафка, Вирджиния Вулф, Фолкнер), прививавших иммунитет против прямой ангажированности. В то же время работа репортером прививала вкус к лаконизму – в стиле мышления, в построении фразы и в выборе жанров. Такие маленькие шедевры Гарсиа Маркеса, как рассказ «Искусственные розы» или повесть «Полковнику никто не пишет» – прекрасное тому подтверждение.

Повесть «Полковнику никто не пишет» не принесла писателю славы. Более того, не только такие тонкие ценители его творчества и глубокие его истолкователи, как Марио Варгас Льюса, но и сам Гарсиа Маркес на волне поистине сказочной популярности романа «Сто лет одиночества» готовы были считать ее, наряду с многочисленными репортажами, рассказами и повестями, чем-то если не второстепенным, то предваряющим. «Этот мир – согласно Варгасу Льюсе – несмотря на свою сцементированность, жизненность и символичность, страдал, од-

нако, недостатками, которые мы сегодня, оглядываясь назад, обнаруживаем благодаря роману «Сто лет одиночества»: он был непритязателен и скоротечен. Все в нем билось за право расти и развиваться: люди, вещи, чувства и мечты означали больше, чем казалось на первый взгляд, потому что словесная смирительная рубашка сковывала их движения, отмеряла число их появлений, опутывала в тот самый момент, когда они готовы были выйти из себя и взорваться в неуправляемой, головокружительной фантазмагии»<sup>1</sup>.

Должны были пройти годы, чтобы Гарсиа Маркес, как бы спохватившись и восстав против перспективы остаться навсегда гениальным автором одной единственной книги, стал настойчиво повторять, что «Полковнику никто не пишет» – лучшая его книга. Как известно, писателям в этом смысле верить и можно, и нельзя: эстетическое чутье не позволяет слукавить, а сегодняшние творческие задачи порождают сдвинутую перспективу. Однако повесть «Полковнику никто не пишет» действительно навсегда останется в истории мировой литературы, вызывая восторг даже тех, кто не приемлет сочного изобилия «Ста лет одиночества». Ценители творчества Гарсиа Маркеса никогда не спутают интонацию повести «Полковнику никто не пишет» с тональностью других повестей писателя – «Палая листва» и «Недобрый час» – написанных в те же годы, проникнутых теми же мотивами эпохи *виоленсии* и проникнутых той же атмосферой недоброго сознания. Поединок одинокого человека с небытием и кажущейся бессмысленностью человеческого существования, старик, который не носит шляпы, чтобы ни перед кем ее не снимать, полковник, бросающий вызов неминуемому поражению, – такого персонажа и такой коллизии не знала современная Гарсиа Маркесу литература, да и в творчестве самого писателя подобная

---

<sup>1</sup> *Варгас Льюис М. Амадис в Америке // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 314.*



коллизия осталась непревзойденной, поскольку культура накапливается, а не преодолевается. Далеко не случайно повесть «Полковнику никто не пишет» часто сравнивают с повестью Хемингуэя «Старик и море». Их роднит и немногословное совершенство языка и стиля, и трагический оптимизм героев, та философия, носителями которой являются несломимые старики американского и колумбийского писателей.

У любого писателя творческая родина всегда – малая. А он уже наделяет ее вселенским масштабом, дает ей вселенское измерение, видит в ней модель мироздания. Даже у Хорхе Луиса Борхеса, обосновавшегося в мировой культуре всех времен и народов, с его космополитическим размахом – это окраины Буэнос-Айреса. Гарсиа Маркес наделяет вселенским масштабом свою малую родину – городок Аракатаку, в котором он родился, городки и селения различных провинций Колумбии, которые он, будучи репортером, исколесил вдоль и поперек, Карибское Средиземноморье, неотъемлемой частью которого она являлась, и наконец, это – Латинская Америка, непрменный и единый духовный ориентир для любого из творцов нового латиноамериканского романа, в каком бы медвежьем углу они ни родились. Между тем для нас, читателей, этой малой родиной Гарсиа Маркеса стало Макондо, вымышленный городок, в котором обитают его герои. Макондо, согласно Марио Бенедетти, соконтинентному собрату по перу Гарсиа Маркеса, пресловутое Макондо, находящееся в Колумбии, – это, в конечном счете, что-то вроде необъятной и в то же время предельно сжатой латиноамериканской земли, где в яркой и самодвижущейся метафоре Гарсиа Маркес конструирует почти континентальное по масштабам состояние человеческой души.

«Фолкнер научил меня описывать Америку», – признавался Гарсиа Маркес. Мир Йокнапатофы и мир Макондо во многом сходны, не в последнюю очередь потому,

что Йокнапатофа, согласно Гарсиа Маркесу, – неотъемлемая часть Карибского Средиземноморья и вообще Карибского мира, что, кстати говоря, вполне доказуемо с географической точки зрения. У созданного воображением Фолкнера округа Йокнапатофа, расположенного на юге США, есть, утверждает Гарсиа Маркес, выход к Карибскому морю.

Если верить Гарсиа Маркесу, роман «Сто лет одиночества» был первой книгой, которую он задумал в семнадцать лет, но тогда не осилил, хотя и написал первый абзац – тот самый, которым роман начинается. Уже там речь идет о Макондо, городке, к которому он будет возвращаться снова и снова, как бы измеряя его мерой своего творческого роста, доверяя ему свои замыслы. «Упорная повторяемость образов, – пишет В.Земсков, – странно выглядевшая со стороны, была сигналом продолжавшейся работы над всеохватным романом, где возник бы законченный и исчерпывающий образ – образ своего *ключика земли, величиной с почтовую марку* и равного всему миру»<sup>1</sup>.

Не модель ли будущих «Ста лет одиночества» видна в двух столь полярных – от первых дней творения до последних – описаниях городка, обнаруживаемых в повести «Палая листва». «Макондо было для моих родителей обетованной землей, миром и благоденствием»; «Как будто Бог объявил, что Макондо больше не нужно, и бросил его в угол, где валяются города и села, переставшие приносить пользу вселенной». Однако уже в этих, ранних приближениях, заложена отгадка рока, преследующего городок и его обитателей: отчужденность, озлобленность, душевная черствость, нравственная гангрена, недоброе сознание, пронизывающее собой все и вся там, где никто никого не любит. Оставалось лишь доказать, что, если не преодолеть этой отчужденности, рок будет преследовать людей, несмотря ни на что, вопреки логике и невзирая на

---

<sup>1</sup> Земсков В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес. М., 1986. С. 63.

самые неожиданные сочетания чувств, самые восхитительные порывы и самые невиданные дарования.

В романе «Сто лет одиночества», опубликованном в 1967 году, – несколько измерений, и читать его, разумеется, можно по-разному. Столетие – как исторический, культурный, жизненный, метафизический цикл? Ну что же, до любого прочтения, предваряя его, можно сказать, при этом вовсе не лукавя, что и такой подход вполне допустим.

Есть в романе и сто лет новой истории Колумбии: от первой четверти XIX столетия, когда страна освободилась от испанского владычества, до конца первой трети XX века, когда проходят массовые расстрелы забастовщиков.

Есть и парабола долгой человеческой жизни, чарующе-беспечной и мятущейся одновременно, и в последнюю минуту прозревающей собственное предназначение, заложенное в самом рождении.

Есть в романе и антично-библейский подбой, мифологически бездонный и карнавально травестированный, как это было замечательно доказано если еще не ста годами, то уже четвертью столетия одиноких творческих озарений многих и многих колумбийских, русских, французских, испанских и бог знает каких еще ценителей творчества Гарсиа Маркеса по обе стороны Атлантики. Мотивы *рока*, ключевого в древнегреческой трагедии, инцеста, грехопадения, потопа, апокалипсические ноты последних страниц романа несут огромную нагрузку, тем более что каждый из них как бы удваивается, поскольку подвергается смеховому переосмыслению. Даже в таком, казалось бы, *сочиненном* и органичном для романа эпизоде, как истребление семнадцати сыновей Аурелиано Буэндиа, оживает древнегреческий миф о Ниобее, ставшей символом надменности и в то же время невыносимого страдания, на глазах у которой Аполлон и Артемида поражают стрелами всех ее детей.

Если «Дон Кихот» – это Евангелие от Сервантеса, то «Сто лет одиночества» – это Библия от Гарсиа Маркеса, история человечества и притча о человечестве от Хосе Аркадио Буэндиа и Урсулы Игуаран, совершивших грехопадение, впрочем, «по настоянию мужчины», и до Апокалипсиса исчезнувшего в вихре Макондо. Вспомним, что вследствие «губительной и заразной болезни – бессонницы» Хосе Аркадио Буэндиа, как новый Адам, обмакнув в чернила кисточку, сначала надписал каждый предмет в доме: «стол», «стул», «часы», «дверь», «стена», «кровать», «кастрюля», а затем отправился в загон для скота и в поле и пометил там всех животных, птиц и растения: «корова», «козел», «свинья», «курица», «маниока», «банан». Круговорот в семье Буэндиа, бессмысленное топтание на месте при неумолимом продвижении к трагическому финалу и даже постоянная повторяемость одних и тех же имен при все новых их комбинациях («Ведь карты и собственный опыт открыли ей, что история этой семьи представляет собою цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо, которое продолжало бы крутиться до бесконечности, если бы не все увеличивающийся и необратимый износ оси») – все это возвращает нас к мудрости Екклесиаста. Самое поразительное в приведенных выше словах Пилар Тернеры – то, что в них вскрыт общий закон «слоистости мифов», их предрасположенности к повторениям, но не буквальным, при почти бесконечном числе слоев. С другой стороны Атлантики примерно в то же время тот же закон почти теми же словами сформулировал Клод Леви-Строс: «Миф будет развиваться как бы по спирали, пока не истощится интеллектуальный импульс, породивший этот миф»<sup>1</sup>.

И все же, вопреки круговороту, обесмысливающему все порывы мужчин и всю домовитость женщин, «Сто лет одиночества» – это книга о том, что «время есть», и написана она благодаря тому, что «время есть», на том

---

<sup>1</sup> Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983. С. 206.

отрезке, который колеблется между «времени не было» и «времени не будет». Не случайно ключевым в романе оказывается мотив времени – реального, текущего и подвижного образа вечности. Как писал русский философ В.Н. Ильин, «повесть о начале мира есть не история, а метаистория, т.е. символическое изображение того, что было до истории и что лежит в ее основе. Равным образом и Апокалипсис есть видение конца истории и перехода к заисторическому сверхбытию. “Времени не было”, “времени не будет” – вот как вкратце можно определить тему “начала” – Книги Бытия и тему “конца” – Апокалипсиса, возвышающихся над современным историческим “время есть”»<sup>1</sup>.

Роковое, неодолимое влечение друг к другу тетки и племянника подводит черту под длинной чередой рождений и смертей представителей рода Буэндиа, неспособных прорваться друг к другу и вырваться к людям из порочного круга одиночества. Род пресекается на апокалипсической ноте и в то же время на счастливой паре, каких не было еще в этом роду чудаков и маньяков. В этой связи нелишне вспомнить, что горестно утверждал, проповедовал и от чего предостерегал Н.А. Бердяев: «Природная жизнь пола всегда трагична и враждебна личности. Личность оказывается игрушкой гения рода, и ирония родового гения вечно сопровождает сексуальный акт»<sup>2</sup>. Трудно отделаться от ощущения, что перед нами – не одно из возможных толкований романа Гарсиа Маркеса, между тем написано это было русским философом еще в 1916 году. Отметим попутно, что последняя нота «Ста лет одиночества» – не пустой звук для русского, точнее, петербургского сознания. «Петербургу быть пусту» – ключевой мотив мифа о Петербурге, пострадавшего староверами и переозвученного Достоевским и сим-

<sup>1</sup> Ильин В.Н. Шесть дней творения. Париж, 1991. С. 20.

<sup>2</sup> Бердяев Н.А. Философия свободы; Смысл творчества. М., 1989. С. 411.

волистами. Миф о городе, который исчезнет с лица земли и будет стерт из памяти людей.

Роман мог бы называться и иначе – без слова «одиночество», – и тем не менее трудно назвать другую тему, которая столь же неодолимо влечет писателя и пронизывает все творчество Гарсиа Маркеса, как неизбывное одиночество его героев. Тема одиночества сродни повторяющемуся музыкальному мотиву в бесконечной симфонии его творчества. Однако лишь в романе «Сто лет одиночества» эта тема становится центральной и, как бы разбившись на тысячи осколков, придает каждому из его персонажей свое, непохожее на других, но столь же одинокое лицо. Одиночество смерти, о которой поведал Мелькиадес («Он действительно побывал на том свете, но не мог вынести одиночества и возвратился назад»), одиночество власти, подчинившее себе одного из самых одаренных в роду Буэндиа – Аурелиано («Заплутавшись в пустыне одиночества своей необъятной власти»), одиночество старости, в которое на долгие годы погрузилась самая обаятельная из героинь – прародительница Урсула («в лишенном света одиночестве своей глубокой старости»), одиночество неприступности, жертвой которого стала Амаранта («Амаранта заперлась в спальне, чтобы до самой смерти оплакивать свое одиночество»), – каждый из героев романа настолько неповторим и ярок, что оказался способным на свой путь и свою долю. Пустыня одиночества, по которой они бесцельно бродят, твердая его скорлупа, которую они пытаются продолбить – ключевые мотивы романа и постоянные напоминания об их неспособности к теплу и солидарности, о чем, уже по выходе романа, отвечая на недоуменные вопросы журналистов, неоднократно говорил сам Гарсиа Маркес. Есть, впрочем, в разговоре об одиночестве и точка отсчета – творческая, коль скоро неизбежное одиночество творца, имеем ли мы мужество в этом себе признаться или нет, лежит в основе того таинства, которому обречен художник и которым он одари-

вает читателя. Гарсиа Маркес этим мужеством обладает. В интервью, данном в 1979 году Мануэлю Перейре, корреспонденту журнала «Bohemia», он сказал: «Считаю, что если литература – продукт общественный, то литературный труд абсолютно индивидуален и, кроме того, это самое одинокое занятие в мире. Никто не может тебе помочь написать то, что ты пишешь. Здесь ты совершенно один, беззащитен, словно потерпевший кораблекрушение посреди моря». И уже совсем недавно, в 1992 году, в предисловии к сборнику «Двенадцать странствующих рассказов» он снова вернулся к теме процесса писания, требующего величайшего самоуглубления и одиночества, какое только можно себе представить.

Далеко не случайно первоначально Гарсиа Маркес хотел дать своему роману другое название – «Дом». Жизненный цикл, отведенный роду Буэндиа, неуклонно движется к своему концу, по мере того как приходит в запустение Дом. Он приходит в упадок и разрушается, несмотря на все титанические и безуспешные попытки дряхлеющей Урсулы противостоять этому процессу, неумолимо надвигающемуся итогу. В доме не хватало тепла, не хватало его, в сущности, даже Урсуле, и все его многочисленные обитатели действительно лишь обитали в нем, а не жили. Вспомним Арсения Тарковского: «Живите в доме, и не рухнет дом». Любопытно, что уже в самых первых рассказах Гарсиа Маркеса явственна эта тема – тема проклятого дома и обреченности семьи, неспособной остановить бег времени.

Проклятие дома – необоримый страх породнившихся родственников обрести хвостатое потомство, с хрящевыми крючками и кисточками на конце. Дабы обмануть судьбу, Урсула, прародительница, вообще готова была отказать от продолжения рода. Да и потом, убеждаясь, что расплата все откладывается, она, тем не менее, то и дело ужасалась по крайней мере четырем смертным грехам, подчинившим себе членов ее семейства: война, бойцовые

петухи, дурные женщины, бредовые идеи. Испепеляющие страсти и бредовые идеи оказываются сердечными и душевными свиными хвостиками, появления которых так опасалась Урсула и о появлении которых – и прежде всего у своего сына, Аурелиано – она, в сущности, догадалась. Далеко не случайно мы читаем о герое, которому пришлось развязать тридцать две войны, нарушить все свои соглашения со смертью и открыть в конце концов преимущества простой жизни, что он «вывалялся, как свинья в навозе славы». «Ты поступаешь так, – закричала ему его мать, когда узнала, что он отдал приказ расстрелять своего друга, – словно родился со свиным хвостом». В этом хрупком и прекрасном мире чудачков, анахоретов и смутьянов все его обитатели родились со свиными хвостиками. Все они, каждый по-своему, вывалялись в навозе, кто славы, как Аурелиано, кто неприступности, как Амаранта, кто жестокости, как Аркадио, кто прожорливости и мотовства, как Аурелиано Второй, кто изнеженной извращенности, как Хосе Аркадио.

Творчество Гарсиа Маркеса пронизывает собой народное мировидение, вековая мудрость то и дело дает о себе знать. Но одновременно дает о себе знать и коренное отличие: мудрость Гарсиа Маркеса одновременно и вековая, и сегодняшняя. Так, в фольклоре индейского племени чиригуано есть любопытнейшее сказание о великом потопе: «Чтобы досадить истинному богу, Агуаратунпа поджег все прерии в начале или в середине осени, так что вместе с растениями и деревьями погибли и все животные, от которых в те времена зависело существование индейцев... Он наслал ливень на землю, надеясь потопить в воде все чиригуанское племя, и чуть было не преуспел в этом. К счастью, чиригуано удалось расстроить его план. Действуя по внушению истинного бога Тунпаэтэ, они отыскивали большой лист падуба и посадили на него двух маленьких детей, мальчика и девочку, рожденных от одной матери, и пустили этот маленький



ковчег с его драгоценным грузом плыть по воде. Дождь лил потоками, вода поднялась и затопила всю землю, все чиригуано утонули; спаслись только двое детей на листе падуба. Наконец дождь прекратился, и вода спала, оставив после себя огромные пространства вонючего ила... Со временем дети выросли, и от их союза произошло все племя чиригуано»<sup>1</sup>.

Замысел Гарсиа Маркеса, как бы подхватывая некоторые из мотивов этого мифа, в то же время очевиднейшим образом полемически заострен. И если народное сознание выпестовало миф-предостережение против стихии – не столько природной, сколько стихии зла, бушующей в крови людей, – с ключевым мотивом спасения и союза двух детей, рожденных от одной матери, то колумбийский писатель идет дальше и не оставляет иллюзий.

Но является ли роман «Сто лет одиночества» мрачной притчей о человечестве? Конечно же нет, несмотря на апокалипсические ноты финала, на мифологический размах обобщений, на всю серьезность разговора о смысле человеческой жизни, несмотря на то, что роман, без сомнения, прозвучал как предостережение. И трагизму, и серьезности разговора, и предостережению, и апокалипсическим нотам в романе Гарсиа Маркеса неизменно сопутствует смех. В одном из интервью Гарсиа Маркес сказал: «Когда-нибудь мы возьмемся за разбор «Ста лет одиночества», повести «Полковнику никто не пишет», «Осени патриарха» и тогда увидим, сколько шуток, забав, веселья, радости работы заложено в этих книгах, потому что нельзя создать ничего великого ни в литературе, ни в чем-либо вообще, если не испытывать счастья, создавая это, или по крайней мере не считать это средством достижения счастья». Поэтому с таким же успехом можно сказать, что смеху, шуткам, игре, розыгрышам в творчестве Гарсиа Маркеса сопутствует серьезность разговора о вечных, неразрешимых вопросах, о человеческом

---

<sup>1</sup> Фрэнк Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете. М., 1985. С. 123–124.

предназначении. Нелишне вспомнить, что Достоевский считал самой грустной книгой, созданной гением человека, «Дон Кихота», одну из самых веселых книг мировой литературы, кстати говоря, бесконечно любимой Гарсиа Маркесом. Именно об одной из самых веселых книг в мировой литературе сказаны эти замечательные слова: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения*. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вы вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” – то человек мог бы молча подать “Дон Кихота”: “Вот мое заключение о жизни и – можете ли вы за него осудить меня?”»<sup>1</sup>.

Более того, разговору об исчезновении с лица земли рода Буэндия, «ибо тем родам человеческим, которые обречены на сто лет одиночества, не суждено появиться на земле дважды», смех сопутствует еще и потому, что, вопреки *исчезновению*, смех издавна способствует переходу из смерти в жизнь. «Мы видели, – утверждал В.Я. Пропп, – что смех сопровождает переход из смерти в жизнь. Мы видели, что смех создает жизнь, он сопутствует рождению и создает его. А если это так, то смех при убивании превращает смерть в новое рождение, уничтожает убийство. Тем самым этот смех есть акт благочестия, превращающий смерть в новое рождение»<sup>2</sup>.

Мифопоэтическая картина мира и мифологические корни абсолютно явственны как в романе «Сто лет одиночества», так и в изданном пятью годами позже сборнике рассказов «Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабушке», и в «Осени патриарха». Народная картина мира заявляет о себе и в смешении библейских ассоциаций с язычески-

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. С. 92 («Дневник писателя» за 1876 г.).

<sup>2</sup> Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 188.

ми, и во всесии многоликой молвы, и в устойчивости предрассудков, и в консервативности местных преданий. Движение от грехопадения к Страшному Суду оборачивается движением по кругу, по закону вечного возвращения. Вновь приходит на ум прежде всего Урсула, более других выражающая авторскую точку зрения (не будем забывать, что частица автора есть во всех его героях): «вновь содрогнулась она при мысли, что время не проходит, как она в конце концов стала думать, а снова и снова возвращается, словно движется по кругу». Между тем, как это ни парадоксально, мир саги о роде Буэндия действительно во многом ближе мифологическому сознанию, чем мировидению европейских писателей XIX столетия. Прекрасное определение отличия мифа от фантастической литературы нового времени дал Я.Э. Голосовкер: «У Гоголя шаровары в Черное море величиной – только троп, гипербола. В мифе это были бы, действительно, шаровары величиной в Черное море»<sup>1</sup>. Добавим от себя, что шаровары величиной в Черное море можно на каждом шагу встретить у Гарсиа Маркеса на побережье моря Карибского.

Однако Гарсиа Маркес дает новую жизнь не только бытовому *магическому* сознанию, но и полузабытому в Европе наивному, пестрому нравственно безупречному миру *лубка*. В его книгах 1960-х – 1970-х годов, принесших писателю мировую известность, оживает простодушная сказочность русского лубочного романа XVIII–XIX веков, немецких народных книг XVI–XVII веков, испанского рыцарского романа XVI столетия.

Еще в XIX столетии популярность лубочных книг была поразительна. В России в конце XIX века ежегодно выходило около сотни новых книг, не говоря уже о бесчисленных переизданиях, а суммарный тираж литературы этого типа превышал четыре миллиона экземпляров. Сын Льва Толстого, Сергей Львович, вспоминал, что его отец «любил предлагать такую загадку: кто самый рас-

---

<sup>1</sup> Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987. С. 36.

пространенный писатель в России? Мы называли разные имена, но он не удовлетворялся ни одним из наших ответов. Тогда мы его спросили: кто же самый распространенный писатель в России? Он ответил: Кассиров»<sup>1</sup>. Речь шла об одном из корифеев литературного лубка, книги которого расходились куда большими тиражами, чем произведения самого Толстого, Лескова или Тургенева.

В чем же секрет притягательности для народного читателя подобных книг? Лубок – это круто замешанная смесь народного мироощущения, предельно точных и живых деталей народного быта, суеверий, потребности в чуде и вполне реалистической веры в него, детской страсти к преувеличениям, дилетантской, но вполне оправданной в массовой культуре мешанины из элементов истории и культуры разных эпох и народов, незатухающего интереса к болевым, вечным темам: любви, смерти, справедливости, благородства. Для лубка характерны увлекательность, доступность, узнаваемость чувств и мыслей. В то же время лубочный роман непременно расширял горизонты своих читателей и давал ответы на мировоззренческие вопросы. Разве не напоминают своей стилистикой сами заглавия рассказов сборника «Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабушке» заглавия таких знаменитых лубочных романов, как «История о храбром рыцаре Францыле Венциане и прекрасной королеве Ренцывене», «Гуак, или непреоборимая верность», «Гистория о Барбосе Гишпанском, который разорял по научению Францышка Францыю». Почти буквальной параллелью к многочисленным историям, рассказанным в «Ста годах одиночества», является, например, текст одной из русских лубочных картинок XVIII века: «Копия из гишпанского местечка Вигоса от 6 апреля. Фустинского села рыбаки поймали чудище морское или так называемого водяного мужика, с вели-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Истинная свобода. 1920. № 1. С. 13.

ким трудом насилу его в неводе на берег вытащили; сие удивительно еще мало, и видимое монструм или морское чудо имеет с головы до ног...»

Модели лубочного менталитета и повествования у Гарсиа Маркеса – бесчисленны. Приведем два выбранных наугад пассажа: «Полковник Аурелиано Буэндиа поднял тридцать два вооруженных восстания и все тридцать два проиграл. У него было семнадцать детей мужского пола от семнадцати разных женщин, и все его сыновья были убиты один за другим в одну-единственную ночь, прежде чем старшему исполнилось тридцать пять лет. Сам он уцелел после четырнадцати покушений на его жизнь, семидесяти трех засад, расстрела и чашки кофе с такой порцией стрихнина, которая могла бы убить лошадь» («Сто лет одиночества»); «Гляди, что здесь, мать! видишь? вот живая сирена в аквариуме, вот заводной ангел в натуральную величину – он будет летать по комнатам и звонить в колокольчик; вот океанская ракушка, видишь, какая громадная, но если приложить ее к уху, то услышишь не шум океана, как это бывает с обыкновенными ракушками, а мелодию нашего национального гимна! Славные вещицы, не правда ли, мать?» («Осень патриарха»). Разница лишь в том, что, если в лубочных картинках и романах философия чрезмерностей и поэтика гипербол – неосознана и наивно-стихийна, то у Гарсиа Маркеса она внесена в ткань произведения волей большого художника.

«Сто лет одиночества» – это лубочный роман, написанный великим писателем. Чтобы получить об этом эстетическом феномене более полное знание, можно представить себе лубочный роман XVIII века, написанный Стерном, и лубочный роман XIX века, написанный Гоголем. Воспользовавшись великими преимуществами лубка, третируемого крупными писателями, Гарсиа Маркес, победоносно вторгшись на территорию массовой литературы, создал истинно народные книги.

В этом сходстве – причина столь поразительной и быстрой популярности «Ста лет одиночества» в самых различных странах, поскольку *лубочное* сознание интернационально. Поэтому же *чудесная* реальность «Ста лет одиночества» имела куда больше почитателей и просто читателей, чем *трезвая* реальность повести «Полковнику никто не пишет». Отсюда же, кстати говоря, вполне оправданная тревога писателя и потребность исправить явную несправедливость к повести о старом полковнике.

Гениальная книга – тяжелое испытание для любого писателя, поскольку немедленно возникает подозрение в счастливой случайности. Для великого писателя это испытание всегда сопряжено с потребностью в творческом поиске, к которому почитатели его таланта, ожидающие новых встреч с уже известным и полюбившимся, относятся подчас весьма агрессивно. Гарсиа Маркесу удалось пройти оба испытания. Новые книги, не затмив «Ста лет одиночества», подтвердили их неслучайный характер. В то же время они открыли новые горизонты и вынудили почитателей его таланта быть готовыми к неожиданностям. Пожалуй, лишь в сборнике «Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердой бабушке» Гарсиа Маркес дал читателям передышку, оправдав их прежние ожидания. Однако готовя к печати эти своеобразные сколки чудесного, искрящегося фантазией мира «Ста лет одиночества», Гарсиа Маркес параллельно вынашивал замысел нового романа, выбрав из океана страстей, обуревавших представителей рода Буэндиа, лишь одну – жажду власти, одиночество власти, и наделил ею своего героя, диктатора, *Генерала Вселенной, Генералиссимуса Времени*.

Как хорошо известно из различных интервью, замысел романа вырос из одновременной попытки и одновременного согласия чуть ли не всех крупнейших писателей Латинской Америки (кроме Гарсиа Маркеса продумывали совместный план *творческих* действий мексиканец

Карлос Фуэнтес, кубинец Алехо Карпентьер, парагваец Аугусто Роа Бастос, венесуэлец Мигель Отеро Сильва, аргентинец Хулио Кортасар) написать романы, не только развенчивающие тех или иных конкретных диктаторов Кубы (Мачадо и Батиста), Мексики (Порфирио Диас) или Парагвая (Гаспар Франсиа), но вскрывающие саму природу тирании. И если договоренность осуществилась лишь отчасти, то замысел – в полной мере, ибо в результате мировая литература обогатилась тремя великими книгами, написанными почти одновременно, в середине 70-х годов: «Я, Верховный» Роа Бастоса, «Превратности метода» Карпентьера и «Осень патриарха» Гарсиа Маркеса.

«Осень патриарха» отличается от других романов о диктаторах высокой степенью обобщенности. И дело, видимо, не только в природе таланта Гарсиа Маркеса или в том, что при распределении ролей он остался без «своего» диктатора, но и в том, что миф о диктаторе создается всеми, всем народом, как оно и бывает в действительности, поскольку такова природа власти. Образ не может не быть мозаичным, потому что тиранов творим все мы, как в знаменитой восточной притче о слепых, задавшихся вопросом «Что такое слон?». Одному он показался колонной, другому – веревкой, третьему – огромным листом. Так и в случае с Генералиссимусом Времени Гарсиа Маркеса. Потому-то он и предстает как оборотень, что разные люди в меру разной своей сопричастности к нему, в меру своей различной осведомленности, пристрастности, зоркости и образованности видят его разным, в разных местах и в разное время. В итоге *Патриарх* Гарсиа Маркеса узнаваем не только в любой оконечности Латинской Америки, но и в любой точке земного шара.

Народная молва не только описывает его, но и творит, народ не только страдает, но и порождает его. Не случайно сам по себе великий старик – один из многих, а любовью к власти он лишь пытался заменить плотскую любовь, то человеческое тепло, в котором ему было отказано от при-

роды, как и проклятому рода Буэндиа. Вспомним также, что сам он неизменно оказывается чьим-то орудием, подчиняется чьей-то власти, будь то послушница Летисия или палачных дел аристократ Игнасио де ла Барра (фамилия которого, видимо, не случайно созвучна с *Берия*).

Затрагивая одну из самых болевых тем мировой истории XX века, Гарсиа Маркес дает художественную жизнь таким ключевым и вечным темам, как перерождение революционеров, хам на троне, психология толпы, обожествующей того, кто сумел добраться до власти. Особенно отчетливо и мужественно в «Осени патриарха» прозвучала тема опасности, таящейся в самом народе-утописте, народе-мифотворце. И который раз психология тирании и тиранствуемых видится нам сквозь призму гениального прозрения Достоевского в его поэме «Великий Инквизитор». Однако *доверие толпы к авторитету* – эта та сторона легенды, которая подлежала еще уточнению историей. Известный стих из *Послания к Евреям* (11, 1) в переводе И. М. Дьяконова, отличном от синодального, звучит так: «Вера же есть доверие к тому, на что уповаем, ручательство за вещи невидимые». «Доверие к авторитету, – пишет И. М. Дьяконов, – мы и определяем как *веру*. Как бы он ни создавался, но функционирование мифа как социального явления возможно только на основе веры. Вопрос, следовательно, в том, кому можно доверять»<sup>1</sup>. Соотечественники *Патриарха* эту проблему для себя решили.

Столь любимая Гарсиа Маркесом и столь важная для него тема Эдипа-тирана, Эдипа-царя, эдипова комплекса, инцеста, пронизывающая роман «Сто лет одиночества», нашла весьма своеобразное отражение и в «Осени патриарха». Любой царь, а особенно тиран, диктатор – *Отец народа* (или народов). Тем самым совершенно естественным оказывается мотив инцеста, противоестественного влечения к *дочерям*. Эта нота занимает явно не послед-

---

<sup>1</sup> Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990. С. 33.



нее место в общем эротическом звучании романа. Романа о трагедии народа, живущего под властью тирана – тирана, не способного к любви и вынужденного довольствоваться поэтому любовью к власти, не приносящей ему удовлетворения. Вспомним, как *Патриарх*, этот настоящий мужчина, ведет себя в своем курятнике, бараке для любовниц.

Отличие Гарсиа Маркеса-художника от Гарсиа Маркеса-публициста – принципиально. Если у второго всегда есть готовый ответ на традиционные в литературе общественного звучания и общественного служения вопросы «*Кто виноват?*» и «*Что делать?*», то первый не только не дает этих ответов, он, в сущности, их и не знает. Пустое дело – пытаться найти их в художественных произведениях Гарсиа Маркеса, хотя критики нередко так поступают, надеются их реконструировать, опираясь на публицистику писателя. Между тем сама публицистика, разумеется, дает эти ответы. Гарсиа Маркес, наряду с такими крупнейшими писателями Латинской Америки, составившими славу ее литературы, как Пабло Неруда или Хулио Кортасар, не только не раз признавался в своем сочувствии революционным процессам в странах Латинской Америки, но самым активным образом их поддерживал. После прихода к власти в Чили режима Пиночета он заявил, что дает обет «художественного молчания» до тех пор, пока диктатура не падет. Ждать пришлось долго, и все эти годы он неустанно поддерживал своей публицистикой как Фиделя Кастро, так и сандинистов в Никарагуа.

Отречение Гарсиа Маркеса от художественной литературы продолжалось шесть лет, с 1975 года (выход в свет «Осени патриарха») до 1981 года (публикация романа «История одной смерти, о которой знали заранее»). Данный писателем обет молчания лишь отчасти напоминает средневековый, поскольку суть его заключалась в концентрации всей силы – силы голоса – на публицистических средствах, политических целях. Тем самым этот обет,

скорее, напоминает переориентацию Толстого, не раз разочаровывавшегося в возможностях художественных произведений. Борис Эйхенбаум так писал об отречениях Толстого: «Прошло десять лет со времени первого отречения Толстого от литературы. Тогда он совершил сложный обходной путь – через школу, семью и хозяйство, после чего уже полузабытый автор *Детства* и военных рассказов явился пред читателями с *Войной и миром*. Новое отречение приводит его на старый обходной путь<sup>1</sup>.

Как и в случае с Толстым, *обходной* путь оказался для колумбийского прозаика в высшей степени продуктивным. Гарсиа Маркес не только явился пред читателями с романом «История одной смерти, о которой знали заранее», но и освободился от многих иллюзий.

Представ гениальным рассказчиком в романе «Сто лет одиночества», замечательным поэтом в «Осени патриарха», с его поразительным богатством языка и стиля, в «Истории одной смерти, о которой знали заранее» Гарсиа Маркес предстал в новой ипостаси – великого трагика, создав произведение, не уступающее по своей эмоциональной и нравственной мощи античной трагедии.

Согласимся, что любая человеческая жизнь – это хроника заранее предрешенной смерти, в сущности, заранее объявленной, о которой знают все, а ведут себя так, как будто ни о чем не подозревают и очень удивляются и огорчаются, когда она приходит. Поэтому-то книга Гарсиа Маркеса и прозвучала как набат о человеческой жизни, ее хрупкости и бесценности. Набат, но также и напоминание о нашем равнодушии и нашем беспамятстве.

Убийство, совершающееся в романе Гарсиа Маркеса, – заурядно и по месту действия, и по исполнителям, и по мотивам. Зауряден и человек, которого убивают в захолустном городке по подозрению в *преступлении*, совершаемом по молодости на каждом шагу. Человеческую жизнь оборвало стечение истинно человеческих слабо-

---

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой: Семидесятые годы. Л., 1974. С. 32–33.

стей: не совсем, видимо, искреннее признание девушки, которую заставили выйти замуж без любви, театральный жест обманутого мужа, патриархальное, нутряное представление братьев-близнецов о семейной чести, слава «ястреба-курохвата», жертвой которого и стал юный араб, легкомыслие обитателей городка, власть предрассудков, обычаев и амбиций.

Шесть лет молчания и нового исторического опыта налицо в самой атмосфере романа. В то же время не заискивающий взгляд народника и не брезгливый интеллектуала, а зоркий, беспристрастный взгляд художника на народ заставляет нас снова вспомнить то недоброе сознание, которое пронизывает собой ранние повести Гарсиа Маркеса. Но теперь это уже не просто листва, «взбаламученная, буйная – человеческий и вещественный сор», то, что воспринимается как нечто привнесенное и зависящее от обстоятельств. Равнодушие и зло, взаимоотражающиеся и взаимообогащающиеся, оставляют после себя «выжженное пространство душ и умов, развращенной и опустошенной жизни». Это точное определение В.Б.Земскова относится, конечно же, не только к ранним повестям, и не только к «Эрендире», ее, казалось бы, неожиданному финалу, но и к целому пласту в творчестве колумбийского писателя и уж, во всяком случае, пониманию Гарсиа Маркесом того недоброго сознания, которое по разным причинам пустило глубокие корни в дорогом его сердцу Карибском Средиземноморье. «История одной смерти, о которой знали заранее» – это, вне всякого сомнения, коллективная исповедь народа, не только не препятствовавшего совершению преступления, но и соборно участвовавшего в нем.

Как ни кощунственно на первый взгляд подобное сопоставление (однако и сам Гарсиа Маркес подсказывает его именем своего героя: Насар – из Насарета), но в романе отчетливо звучат евангельские мотивы. Мотивы искупительности жертвы Сантьяго для народа, живущего в отчуждении, скорее предрассудками, чем нравственны-

ми устоями. И писатель настаивает на том, что об искупительной смерти, на этот раз абсолютно ничем не примечательного человека, должно быть возведено так же, как и о смерти Христа. Будет ли жертва искупительной? Писатель, создавший этот роман-предостережение, вправе надеяться, что да.

В романе «История одной смерти, о которой знали заранее» куда отчетливее, чем раньше, прозвучало *предостережение*. Сам народ вершит свою судьбу. Только он может стряхнуть пелену отчуждения, растопить недоброе сознание, спасти Макондо от катастрофы, перестать порождать и пестовать диктаторов, не только не участвовать, но и предотвращать убийства. Гарсиа Маркес в этом вопросе безжалостен. Ортегианское «Я – это я и мои обстоятельства» применимо не только к отдельному человеку, но и к судьбам народов. И порочно объяснять все «обстоятельствами».

Рок, преследующий почти всех героев Гарсиа Маркеса – в них самих. Это их неспособность к любви. И здесь же – ключ к творчеству колумбийского прозаика. Причем природа его таланта такова, что примиряющих нот у него до романа «Любовь во время чумы» нет, и не стоит их у него выискивать. Замечательно точно подмечено В.Н. Кутейщиковой и Л.С. Осповатом: «Знаменательно, что в чудесном мире Макондо одна лишь любовь не способна творить чудеса»<sup>1</sup>. Любовь у Гарсиа Маркеса, если и приходит, то либо поздно, либо неразделенная, либо ничего не искупающая. Не спасает иступленная страсть двух последних представителей рода Буэндиа, не останавливает любовь Улисса убегающую Эрендиру, пропитавшуюся отчуждением, как пропитывались потом ее простыни, не отменяет убийства, совершенного по вине их брака без любви, запоздалая любовь Анхелы Викарио и Байардо Сан Рамона. И все же страсть Анхелы к бро-

---

<sup>1</sup> Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М., 1983. С. 370.

сившему ее мужу, за которого ее вынудили выйти замуж, проснувшаяся в ней по прихоти ее сердца и вернувшая его ей через семнадцать лет, убеждает в том, что в творчестве Гарсиа Маркеса возникали новые горизонты, и были не слишком наблюдательны те, кто удивлялся теме новой книги писателя: роман о любви со «счастливым» концом.

На этот раз, в романе «Любовь во времена чумы» (1985), новая встреча мужчины и женщины, *не угадавших* в молодости своей судьбы, происходит спустя «пятьдесят один год, девять месяцев и четыре дня», когда женщина достигает возраста 72 лет, а мужчина – 76. Однако неверно было бы считать, что Гарсиа Маркес, столь щедрый обычно на предостережения, на этот раз как бы забывает о них, завороченный осенним пиром во время чумы, «несмотря на горький привкус прожитых лет». Рок, преследующий людей, одержимых страстями и причудами, – одна из главных тем мировой литературы. Одновременное безоговорочное осуждение их и едва скрываемое восхищение ими – явственны во всех без исключения литературных мифах, мировых образах и типах. Да, замысел Гарсиа Маркеса, примыкая (при всей парадоксальности возраста его влюбленных) к вечным темам «Тристана и Изольды», «Ромео и Джульетты», «Лейлы и Меджнуна», противостоит им, коль скоро нет в нем напряжения между околдованностью испепеляющей страсти и предостережением от разрушительности страстей. Однако писателя не случайно всегда влекли кризисные ситуации, в которые попадает человек. Не случайно он также не уставал повторять, что одна из его любимых книг – «Дневник чумного года» Даниэля Дефо. Чума общества потребления, не только материального, но и политического (без какого бы то ни было деления на классы и режимы), ложные ценности, крах иллюзий относительно «великих привилегий XX века», заставившие забыть «трепетный идеализм и благоговение перед любовью» – так прочитывается этот роман Гарсиа Маркеса и заложенное в него предостережение.

«По-моему, мне удалось написать книгу, наиболее приближенную к той, какую всегда хотелось написать», – признался Гарсиа Маркес в *Предисловии* к сборнику «Двенадцать странствующих рассказов» (1992). Этой книгой писатель наконец присоединился к хору, давно звучащему в латиноамериканской прозе, многим обязанной европейской культуре. Речь идет не только о притягательности «древних пристаней Европы» для писателей, таких как М.А. Астуриас, А. Карпентьер, Х. Кортасар, сам Гарсиа Маркес, которые прожили во Франции, Испании, Италии немало лет и для которых Европа стала их второй родиной. Речь идет о большем – о своеобразном понимании каждым из них того встречного течения, которое привело к соприкосновению Старый и Новый Свет, определило судьбу Латинской Америки, послужило основой самобытной культуры этого континента и в то же время, по закону бумеранга, забросило латиноамериканцев в Европу. Посвятив все свои предыдущие книги последствиям такой встречи, Гарсиа Маркес наконец решил рассказать «о тех странных вещах, которые случаются с латиноамериканцами в Европе».

Жители Мексики, Бразилии, Антильских островов, Колумбии, Венесуэлы, попадая на время или навсегда в Женеву, Рим, Париж, Барселону, Неаполь, Мадрид, обреченные странничеству, реальному или душевному, все они что-то ищут, чего были лишены от природы либо утратили – там, за океаном, или здесь, в мире, столь непохожем на тот. Согласно Эве Валькарсель, «эти истории с внеевропейскими персонажами, разворачивающиеся на европейском пространстве, с непредсказуемым концом, зиждутся на противостоянии культур, неоспоримо параллельных и абсолютно различных, как абсолютно недостижима та точка, в которой они намереваются встретиться»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Valcarcel E. Doce cuentos peregrinos, de Gabriel García Márquez: Reflexión en torno a la circunstancia del viaje // El Encuentro. Literatura de dos mundos. Murcia, Colección Carabelas, 1993. Т. 3. P. 912.

Используя название первого рассказа Гарсиа Маркеса, которое можно перевести по-разному, в том числе как «Третье отречение», согласимся, что неуклонность в *отречениях* – один из самых устойчивых творческих принципов колумбийского писателя. Его нельзя припечатать к раз и навсегда найденной поэтике, тем или иным взглядам (хотя политически он *отнюдь не всеяден*), узкому кругу повторяемых тем. Он ускользает от дефиниций, постоянно меняется, ищет, прислушиваясь к времени, к приливам и отливам Карибского моря, однако не всегда реального, гораздо чаще – в себе самом, в своих современниках, в своем народе, в мироздании.

Романы Гарсиа Маркеса вряд ли можно отнести к жанру антиутопий. Однако они являются весьма действенным оружием против великих иллюзий XX века – утопии социальной справедливости («Полковнику никто не пишет»), утопии дома, рода, семьи («Сто лет одиночества»), утопии народного царя («Осень патриарха»), утопии взаимопонимания между людьми («История одной смерти, о которой знали заранее»), утопии гармонии между Старым и Новым Светом («Двенадцать странствующих рассказов»). Все оборачивается иллюзиями и утопиями, раз с ходом времени и успехами цивилизации утрачена основа взаимопонимания между людьми и природой, между обществом и человеком – способность к любви.

Куда более многозначным, чем это обычно считается, является последний аккорд «Ста лет одиночества» – притча о муравьях, которые пожирают последнего отпрыска рода Буэндиа. Вспомним, что Хосе Аркадио, основателю Макондо, привиделся будущий изумительный город с «зеркальными стенами». В конечном счете эта утопия восходит к Апокалипсису, согласно которому на месте павшего Иерусалима воздвигнется новый град: «город был чистое золото, подобен чистому стеклу» (От. 21,18). Мы вправе рассматривать ее как антиутопию Гарсиа

Маркеса о грядущем муравейнике (хотя и без обычной в таких случаях однозначной политической направленности). Длинная вереница утопий цепко удержала в памяти мотив *«прозрачного стекла»*, который затем обернется и хрустальным зданием-дворцом у Фурье, и чудесным хрустальным дворцом в *Четвертом сне Веры Павловны*, героини романа Чернышевского *Что делать*. Утопии преодолеваются антиутопиями, поэтому если в утопиях грядущий муравейник навсегда счастливых людей обосновывается в городах с «зеркальными стенами», то у Гарсиа Маркеса муравьи пресекают жизнь города, населенного людьми, более чем далекими от совершенства. В сущности, муравьи здесь – это аналог тех же людей из социалистических утопий, лишенных страстей, чудачеств, увлечений и заблуждений. Поэтому-то им и суждено сменить род Буэндиа на земле. Кстати говоря, именно поэтому и не поддается однозначному толкованию как финал романа, так и весь его замысел. Величие чудачеств, или предостережение от чрезмерностей? Однозначно лишь само предостережение, заложенное в книгу. Но герои, с которыми мы расстаемся («С той же безумной отвагой, с которой Хосе Аркадио Буэндиа пересек горный хребет, чтобы основать Макондо, с той же слепой гордыней, с которой полковник Аурелиано Буэндиа вел свои бесполезные войны, с тем же безрассудным упорством, с которым Урсула боролась за жизнь своего рода, искал Аурелиано Второй Фернанду, ни на минуту не падая духом»), несмотря на всю их ущербность и неспособность к любви, – не предпочтительнее ли они лишенных страстей, обреченных на счастье и побеждающих муравьев?

Антиутопизм «Осени патриарха» более конкретен и злободневен. Мишенью оказывается и слепая вера толпы в авторитеты, и из века в век повторяющееся перерождение революционеров, которые, изгнав феодалов, «заделываются князьками», и даже великие стройки тоталитарных режимов («В ту пору с превеликим шумом за-



кладывались повсюду всевозможные стройки; в момент закладки их объявляли величайшими стройками мира, хотя ни одна из них не была завершена»). И напротив, утопизм персонажей сказочных историй, предшествовавших «Осени патриарха», таких как «Старый-престарый сеньор с огромными крыльями», «Последнее путешествие корабля-призрака», «Самый красивый в мире утопленник», абсолютно традиционен и укоренен в народном утопическом сознании, щедром на предания о чудесных избавителях и волшебных землях<sup>1</sup>.

Любопытным доказательством обманчивости антиутопий Гарсиа Маркеса, задрапированных в утопические одежды, и тем самым, притягательных для утопического сознания, является поразительная популярность творчества колумбийского писателя в Советском Союзе, как на официальном уровне, так и среди миллионов читателей. Сходство менталитета представителей рода Буэндиа и советского человека – поразительно.

Приведем лишь один пример – из путевых очерков самого Гарсиа Маркеса о его пребывании в СССР, хотя и не проводящего в данном конкретном случае напрашивающейся параллели с Хосе Аркадио Буэндиа: «Профессор Московского университета, несколько раз побывавший во Франции, объяснял нам, что в большинстве своем советские рабочие уверены, что они впервые изобрели многое из используемого на Западе уже столько лет. Старая американская шутка о том, что советские люди считают себя изобретателями множества самых простых вещей, начиная с вилки и кончая телефоном, в действительности имеет объяснение. В то время как западная цивилизация в XX веке шла по пути впечатляющего технического прогресса, советский народ пытался разрешить многие элементарные проблемы, живя за за-

---

<sup>1</sup> См., напр.: Aronne-Amestoy L. Utopía, paraíso e historia: Intersecciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar. Amsterdam; Philadelphia, 1986. P. 35, 41–42.

крытыми дверями. Если однажды иностранный турист встретит в Москве нервного лысоватого парня, который станет утверждать, что он изобретатель холодильника, не надо считать его сумасшедшим: вполне возможно, он на самом деле изобрел холодильник, много лет спустя после того, как он стал повседневностью на Западе»<sup>1</sup>.

Итак, предостережение от страстей, чрезмерностей, утопий, иллюзий, и в то же время восхищение человеческой способностью к ним, рассказ о них с улыбкой и любовью. Вряд ли случайна эта, казалось бы, нелогичность человеческой и писательской позиции. Буйство страстей сродни буйству красок, запахов, чрезмерностей латиноамериканской природы, окружавшей Гарсиа Маркеса с детства. Поэтому особенно знаменательны знаки неотторжимости его героев от природной стихии. Всевластие запахов властно подчиняет нас себе как в романе «Сто лет одиночества», так и в «Осени патриарха». Звериный запах Пилар Тернеры – запах жизни – явно полярен таинственному аромату Ремедиос Прекрасной, от которой исходило «не дыхание любви, а губительное веяние смерти». Ключевой среди знаков причастности мира *Патриарха* к животному миру – «петушиный». Петушинная шпора, подаренная ему самим Колумбом, свидетельствует о его мужском, петушином, агрессивном достоинстве, а гарем-курятник, в котором он, как петух, «топчет» своих женщин – неотъемлемая деталь этого мира, построенного по петушиным законам. Нерасторжимое единство стихии природы и человеческих страстей – камертон всего творчества Гарсиа Маркеса – явственно уже в самых первых, ученических его рассказах. «В открытое окно снова проник аромат, смешанный теперь с запахом влажной земли, погребенных костей, его обоняние обострилось, и его охватила ужасающая животная радость», – читаем мы в рассказе «Другая сторона смерти».

---

<sup>1</sup> *Гарсиа Маркес Г.* СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы // Латинская Америка. 1988. № 4. С. 105.

Одна из любимых тем Гарсиа Маркеса: противостояние природы, стихии, с одной стороны, и цивилизации, культуры – с другой. И конечная победа первой из-за выживания второй. В романе «Сто лет одиночества» природа постепенно отвоевывает у человека, беспомощного в мире ложной и лживой цивилизации, его дом и само его право на место на земле: «Они убирали только свои спальни, все остальные помещения постепенно обволакивала паутина, она оплетала розовые кусты, облепляла стены, толстым слоем покрывала стропила». Природа, не облагороженная культурой, – разрушительна, культура, не погруженная в природу, не вскормленная ею, – бессильна. Между тем у писателя все время угадывается – и только угадывается – закон, по которому культура может сомкнуться со стихией, а не поглощаться ею. И закон этот, видимо, состоит в том, что противоборство должно разрешиться лишь союзом, возможность которого, по Гарсиа Маркесу, можно лишь представить, но не увидеть, не осуществить.

Творчество Гарсиа Маркеса – это рассказ о страстях человеческих, (воля к власти, воля к любви, воля к смерти, воля к одиночеству), об их пагубности, их всеисилии и красоте. На последних страницах «Ста лет одиночества» сквозь призму семейных воспоминаний последних отпрысков семьи Буэндиа подводится своеобразный итог рода: «Они слышали, как Урсула ведет битву с законами творения, чтобы сохранить свой род, как Хосе Аркадио Буэндиа ищет бесплодную истину великих открытий, как Фернанда читает молитвы, как разочарования, войны и золотые рыбки доводят полковника Аурелиано Буэндиа до скотского состояния, как Аурелиано Второй погибает от одиночества в разгар веселых пирушек, и поняли, что главная неодолимая страсть человека одерживает верх над смертью, и снова почувствовали себя счастливыми, уверившись, что они будут продолжать любить друг друга и тогда, когда станут призраками, еще долго после

того, как иные виды будущих живых существ отвоюют у насекомых тот жалкий рай, который насекомые скоро отвоюют у людей».

Роман Гарсиа Маркеса столь же полифоничен, сколь полифоничен роман Достоевского. С той лишь разницей, что если у русского писателя перед нами пусть обманчивое, и все же равноправие *идей*, то Гарсиа Маркес отвергает нас в мир равноправных *страстей*, равноправных друг перед другом и перед лицом вечности.

Всевластие природы, всемогущество страстей, неизбежность одиночества, предощущение Апокалипсиса – всё это краеугольные камни творчества колумбийского писателя. И над всем этим – вера в то, что только человеческим теплом можно не столько преодолеть, сколько преобразить все это, во благо природе, человеку, народу, человечеству.

Творчество – это одиночество и любовь, по самой своей природе неразделенные. Одна из тайн творчества – способность творцов заманить джина в бутылку, то есть вместить всю необъятность мира, со всем его прошлым, настоящим и будущим, вкупе со вселенной своего внутреннего мира, в сжатые рамки одной или пусть даже нескольких книг. «Все мы творцы в той мере, в какой наша душа принимает участие в сотворении мира», – сказал как-то Герман Гессе.

Думаю, с Гарсиа Маркесом всем нам всё ясно: настаивая на пересотворении мира – ошибочно или нет, это каждый из нас решает по-своему – он всю жизнь участвовал и продолжает участвовать в *сотворении* мира. Но ведь и все мы – творцы в той самой мере, о которой писал Гессе и которую под стать своей душе явил миру Гарсиа Маркес.

Тем читателям, которым трудно расставаться с чудесной реальностью колумбийского писателя, с которой они успели сродниться, можно напомнить его слова: «Я не вижу ничего неудобного в том, чтобы воскресить Ма-

кондо, забыв, что его унес ветер, если мне это понадобится». Добавим от себя, что он может этого и не делать. Как и в случае с любимым им Дон Кихотом, за него это делают читатели.

Тот же естественный инстинкт продолжения рода, который толкает обитателей Макондо в объятья друг друга, заставляет все новых читателей брать в руки книгу Гарсиа Маркеса. И от контакта сопереживающей души читателя с вымыслом колумбийского писателя снова и снова будет рождаться мир, населенный бунтующими и тоскующими чудаками, чтобы снова быть унесенным ветром. Гарсиа Маркес дал вечную жизнь миру Макондо, а не привел его к гибели.

Инстинкт продолжения рода, которым наделены представители рода Буэндиа, не в силах преодолеть одиночества, которым еще в большей степени наделен каждый из читателей, каждый из нас. Этот инстинкт заставляет нас погружаться в чтение романа Гарсиа Маркеса. Он один наделен силой преодолевать это одиночество, заново порождать рожденный одиночеством писателя бессмертный мир.

На последних страницах великого романа Габриэля Гарсиа Маркеса мир Макондо, сметенный с лица земли, вернулся к исходному состоянию. Он замкнулся, скукожился, обезличился. «Так бывает, теперь это снова тыква», — вправе была бы сказать старшая. «Видю, это тыква», — подтвердила бы младшая.





Донкихотство, ставшее в XIX столетии символом веры русской интеллигенции, вполне может быть истолковано как некий код России, который помогает предугадывать ее судьбу<sup>1</sup>. В то же время биография самого Сервантеса и гениальные его творения представляют собой столь же своеобразный код, который позволяет нам предугадывать и прогнозировать судьбы Средиземноморья, к которому последние годы приковано внимание всего мира.

Сервантес – единственный из великих писателей Европы, который в полном смысле является гражданином Средиземноморья, а не только своей страны. Ярчайший представитель европейской цивилизации, он родился в Испании в период могущества испанской империи и провел в ней большую часть своей жизни. При этом он жил во многих городах Италии, побывал в Португалии, был захвачен в плен у берегов Франции, участвовал в сражении у берегов Греции, пять лет провел в плену в Алжире, принимал участие в экспедиции, завершившейся взятием Голетты и Туниса<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. подробнее мою кн.: «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб., 2009.

<sup>2</sup> См., напр.: Cervantes y las religiones. R. Fine, S. López Navia (Eds). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008; Cervantes entre las dos orillas. Edición de M. J. Rubiera Mata. Alicante: Editorial Universidad de Alicante, 2006; Cervantes en Italia. A. Villar Lecumberri (Ed.). Palma de Mallorca; Esment, 2001.



Суть террора, наводимого алжирскими пиратами на проходившие по Средиземному морю суда, а также на приморские итальянские и испанские городки и селения, заключалась в том, что пираты, нападая на них и разоряя их, захватывали добычу, но, главное, увозили пленных, часть которых продавалась в рабство в Алжире, часть отправлялась на невольничьи рынки Стамбула и Александрии. Будучи провинцией Оттоманской империи, Алжир представлял собой вольное исламское пиратское государство, жившее грабежом, разбоем и торговлей пленными, предназначавшимися для выкупа. Чрезвычайно пестрым было население как самого Алжира (турки, арабы, эмигрировавшие из Испании мориски, изгнанные ранее отсюда же евреи-сефарды, представители берберийских племен), так и пленников (испанцы, итальянцы, французы, португальцы, англичане, голландцы и даже «московиты»). Особой жестокостью как в самом Алжире, так и во время морских набегов отличались ренегаты-европейцы – албанцы, итальянцы, испанцы, греки, венгры.

В творчестве Сервантеса, коль скоро речь идет о гениальном художнике, события истории, свидетелем или участником которых он был, не только находят отражение, но подчас в корне преображаются<sup>1</sup>. Чрезвычайно выразительное описание набег алжирских пиратов на прибрежный городок Испании дается в пьесе «Алжирская каторга». Очень подробно быт и нравы как арабов, турок и ренегатов из разных стран Европы, так и пленников, описываются в «Дон Кихоте».

Сервантесовский код Средиземноморья заключается в том, что в своих текстах писатель находит решения для безвыходных ситуаций противостояний и конфликтов, разрешимых, казалось бы, только силовыми методами и военным вмешательством. В Испанию в нарушение указа

<sup>1</sup> См., напр.: *Ónalp E.* El significado de corsario y pirata en la obra de Cervantes // *Cervantes en Italia*. A. Villar Lecumberri (Ed.). Palma de Mallorca: Esment, 2001. P. 309–314.

Филиппа III вернулся для поисков своей дочери Анны-Феликс, а также для того, чтобы забрать с собой спрятанные им сокровища, мориск Рикоте. Однако и он, и его дочь, также совершившая немалые прегрешения, у Сервантеса в «Дон Кихоте» получают от вице-короля прощение. В пьесе «Удалой испанец», посвященной теме мужества испанских воинов, мавр Алимусель, вызывая своего противника-испанца на поединок, оказывается едва ли доблестнее его. В «Дон Кихоте» и в пьесе «Алжирская каторга» мавританские девушки влюбляются в пленников-христиан, обманывают своих отцов и уезжают на родину своих заклятых врагов. В пьесе «Великая султанша» турецкий султан женится на юной испанке, позволяет ей остаться христианкой и начинает управлять Оттоманской империей, следуя ее советам.

Сервантес и его современники были свидетелями изгнания в 1609, 1610 и 1613 гг. из Испании морисков (арабов, принявших христианство), замечательных земледельцев, ремесленников и торговцев. В течение трех дней мориски должны были сесть на суда и отправиться в Африку, имея при себе только то, что могли унести в руках, однако за исключением денег и драгоценностей.

Сервантес, великий магистр иронии, вложил в уста изгнанного из родного селения и из родной страны мориска Рикоте хвалебную песнь в честь короля, его и его соплеменников изгнавшего. Но эта хвалебная песнь тут же превратилась в свою противоположность, ибо он сопровождал ее объяснениями в любви этих людей к их потерянной родине:

«Коротко говоря, мы наше изгнание заслужили, но хотя со стороны эта кара представлялась мягкой и милосердной, нам же она показалась более чем ужасной. Всюду, куда бы ни забросила нас судьба, мы плачем по Испании: мы же здесь родились, это же настоящая наша отчизна...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч. Т. 2. С. 442.

Основой действия пьесы «Алжирская каторга» является любовь мавританки Зары, воспитанной в христианской вере ее нянькой-испанкой, и испанца Лопе. История их взаимоотношений, как и история пленного капитана и Зораиды, положенная Сервантесом в основу трех глав «Дон Кихота», завершается их бегством в Испанию.

Однако еще больший интерес для нашей темы представляет пьеса «Великая султанша», в основу которой легли легенды об испанской девушке, похищенной алжирскими пиратами, доставленной в Константинополь и ставшей женой султана Мурада III. Влюбленный в нее султан позволил ей оставаться христианкой, и она стала заступницей пленных и покровительницей невольников.

Сервантесовский код Средиземноморья двусоставен. С одной стороны, биография писателя с максимальной точностью и полнотой отражает противостояние христианства и ислама в этой части мира. В романе Сервантеса «Странствия Персилеса и Сихизмунды» дается следующая характеристика современного ему Алжира: «Язва всего Средиземноморского побережья, пристанище корсаров, прибежище и оплот пиратов, что выходят на своих судах вот из этой малюсенькой гавани и держат в страхе весь свет»<sup>1</sup>. Согласно К.Н. Державину, «Алжир представлял собой, в сущности говоря, вольную пиратскую республику, жившую почти исключительно морским грабежом и разбойничьей наживой, которые были возведены здесь в степень своеобразного социального и государственного института»<sup>2</sup>. Нелишне напомнить, что задолго до изгнания из Испании морисков, в 1492 году, эта же участь постигла евреев, отказавшихся принять христианство, уехавших в Северную Африку, Португалию, Османскую империю и в папские владения в Италии.

---

<sup>1</sup> Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч. Т. 5. С. 326.

<sup>2</sup> Державин К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество. М., 1958. С. 29.

С другой стороны, творчество гениального сына Испании с максимальной глубиной прогнозирует единственно возможные диалог, синтез и решение в ситуации противостояния. Этими единственно возможными диалогом, синтезом и решением является любовь, невзирая на межэтнические и межконфессиональные различия. И при этом предлагаются два варианта выхода из, казалось бы, безвыходной ситуации – либо обращение в веру, убеждения и привычки «другого», как в случае с Зораидой или – несмотря на этнические отличия в случае с Анной-Феликс. Либо, как в случае с Каталиной де Овьедо, полюбившей могущественного турка, при сохранении своей веры. При этом самым радикальным является именно последний случай: представитель одной из враждующих религий, полюбив представителя другой, принимает его как равного, благодаря этому понимает его правоту как равную своей и начинает по-новому видеть мир и проявлять себя в нем:

*Султанша*

Разве в мире есть места,  
Где возляжет без запрета  
Тот, кто верит в Магомета,  
С той, кто верует в Христа?  
Ибо твой высокий трон  
Страсть неравная унизит,  
И сама любовь не сблизит  
Тех, кто верой разделен.  
<...>

*Великий султан*

Мы равны – вот мой закон<sup>1</sup>.

Великий утопический прогноз о возможности примирения христианства и ислама в любви, предложенный

---

<sup>1</sup> *Сервантес Сааведра М. де. Восемь комедий и восемь интермедий.* СПб.: Наука, 2011. С. 528–529.

Сервантесом в «Великой султанше», особенно знаменателен, потому что эта возможность видится на пути терпимости и смягчения нравов и не предполагает полного преодоления противоречий.



Согласно Байрону, в 1790 году при осаде Измаила, считавшейся неприступной турецкой крепости на Дунае, встретились два великих испанца – реальный и вымышленный, Хосе де Рибас и Дон Жуан. Если оставить в стороне главную интригу гениальной поэмы английского романтика, повествующего о похождениях севильского обольстителя и насмешника, в том числе в Российской империи, то следует сказать, что Байрон, описывая осаду и взятие русскими войсками Измаила, проявил удивительную осведомленность. При этом любопытно, что главным героем у него оказывается не Суворов (как все мы привыкли по советским учебникам истории), а именно Осип Михайлович Рибас.

«Ну, словом, как ни славен этот бой,  
Но было *что-то, где-то, почему-то*  
Неладно: де Рибас, морской герой,  
Настаивал на штурме, но ему-то  
Все возражали; спор кипел большой»<sup>1</sup>.

И тремя строфами ниже:

---

<sup>1</sup> Байрон Дж. Г. Дон Жуан. Перевод. Татьяны Гнедич // Байрон Дж. Г. Избранные произведения. М., 1987, т. 2. С. 529.

«Тем временем секретного курьера  
Светлейшему отправил де Рибас;  
Тот рассмотрел предложенные меры  
И подписал желаемый приказ.  
Ему повиновались офицеры,  
И в предусмотренный приказом час  
На берегах Дуная, свирепея,  
Сурово загремели батареи»<sup>1</sup>.

Кстати, в восьмой песни речь снова идет о Дерибасе. Крепость была сдана турками именно ему. Именно к нему паша, командовавший осажденным в крепости гарнизоном, послал бея для согласования условий сдачи<sup>2</sup>.

Подобная осведомленность свидетельствует о личных пристрастиях Байрона, его внимании к событиям в восточной и юго-восточной Европе, закономерным финалом которого явилось его участие в освободительной борьбе греков против турецкого владычества. Однако не меньше она говорит и об общем обостренном интересе в Западной Европе к перипетиям русско-турецких войн XVIII столетия, к неудержимому движению молодой Российской империи на Юг, к перспективе выхода России к Средиземному морю, захвата ею Константинополя и, возможно, даже переносу в Константинополь ее столицы. Кстати говоря, даже переписка героев Измаила – Суворова и Дерибаса – показывает, что эти опасения были вполне оправданны. Суворов, например, заявлял, что для него с Осипом Михайловичем Рибасом нет ничего невозможного, и что с Рибасом они могли бы с отрядом в 40 000 овладеть Константинополем.

Тем более жаль, что сегодня не только в Европе в целом, но даже в Каталонии, откуда происходил род Хосе де Рибаса, о нем мало кто знает. Справедливости

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же, с. 572.

ради надо сказать, что на второй родине Иосифа Дерибаса, в России, где он не забыт, или в Одессе, где его особенно чтут, имеют часто весьма смутное представление о Каталонии. Позволю себе привести первую фразу неплохой беллетризованной биографии Дерибаса, принадлежащей перу одессита Алексея Сурилова: «В лето 1749 года в семье Микеле Дерибаса, выходца из столицы Кастилии достославного города Барселоны и ныне состоящего в военной службе его величества короля обеих Сицилий, родился первенец»<sup>1</sup>.

Отец Хосе де Рибаса-и-Бойон, родом из Барселоны, действительно, сделал карьеру в Неаполе и умер Директором Министерства Государственного Управления. По материнской линии Хосе происходил из благородной ирландской фамилии Дункан и Фингальд. Он получил блестящее образование, в частности, знал, помимо испанского, итальянский, французский, английский, немецкий языки и латынь, что, кстати говоря, немало способствовало его карьере в России.

Честолюбивый молодой каталонец к моменту своей встречи с графом Алексеем Григорьевичем Орловым, командовавшим Российским флотом в Средиземном море, уже был зачислен в неаполитанскую гвардию в чине подпоручика. В момент увольнения, несмотря на молодость (двадцать два года), он был уже майором. Его решение перейти на российскую службу объясняется, по-видимому, с одной стороны, осложнениями, возникшими после его дуэли с представителем влиятельного неаполитанского рода (грозившими, вероятно, неприятностями и для его младших братьев, потянувших вслед за ним в Россию), а, с другой, подсознательным ощущением открывающегося значительно более широкого поля деятельности в России, именно в эти годы поражавшей всю Европу своими грандиозными проектами и блестящими победами над турками. Каталонец из Неаполя Хосе де Рибас,

---

<sup>1</sup> Сурилов А. Адмирал Дерибас. Одесса, 1990. С. 3.



а вслед за ним его братья Эммануил и Феликс, сделали в России блестящую карьеру.

Прежде чем отправиться в Петербург, Рибас успел принять участие в качестве волонтера в знаменитой Чесменской битве, которой руководил граф Орлов, вызвавшей волну восстаний против турок на Балканах и переполох в Европе. Однако особого расположения графа Орлова он добился не подвигами, а своим участием в поиске и захвате злополучной «княжны Таракановой», авантюристки и самозванки, выдававшей себя за дочь императрицы Елизаветы Петровны и объявившей себя тем самым претенденткой на российский престол. Роль Рибаса в конечном счете оказалась довольно скромной, однако, выполняя щекотливую миссию, возложенную на него Орловым, стремившимся с помощью блестящего молодого иностранца усыпить бдительность «княжны» и охранявших ее поляков, он, переезжая из одной страны в другую, пытался выйти на ее след.

По протекции Орлова Рибас прибыл в 1772 году в столицу Российской империи и был обласкан властями. Вне всякого сомнения, если позже, в ходе второй русско-турецкой войны, Рибас снискал славу главным образом благодаря воинской доблести, ошеломляющей карьерой в первые годы пребывания в Петербурге он обязан своей невесте, затем жене, Анастасии Ивановне Соколовой, а также ее воспитателю, а скорее всего, отцу, Ивану Ивановичу Бецкому. Анастасия Соколова, будучи камер-юнгфер Императрицы, пользовалась особым ее расположением. По воспоминаниям близко знавших ее людей, она была умна, образована, энергична, остра на язык, язвительна и крайне сварлива<sup>1</sup>. Алексей Бобринский в своем дневнике вспоминал: «Говорили о том, как жестоко в России обращаются с людьми, а Рибасша признавалась, что она ненавидит русских и что не хо-

---

<sup>1</sup> Дневник графа Алексея Григорьевича Бобринского // Русский Архив, М., 1877, кн. 3, вып. 10. С. 116.

чет скрывать этого»<sup>1</sup>. Эта фраза, как можно догадаться, легко препарируется таким образом, что оказывается неопровержимым свидетельством русофобии жены Рибаса. (Она и в самом деле неоднократно таким образом препарировалась.) В то же время не исключено, что, проведя молодость в Западной Европе, воспитанница Бецкого, действительно, изначально была готова к тому, чтобы предпочесть иностранца русскому, и Хосе де Рибас оказался в Петербурге в нужный момент. Бракосочетание Рибаса и Анастасии Соколовой (или, как ее называли при дворе, – «бэби») было совершено 27 мая 1776 года в Царском Селе в присутствии Ее Величества. Остается добавить, что императрица изъявила желание быть крестной матерью обеих их дочерей.

Со своей стороны Бецкой обеспечил воспитаннице завидное приданое. А по кончине своего приемного отца Анастасия Ивановна по завещанию получила 80 000 рублей серебром, 40 000 рублей ассигнациями, а также два дома на Дворцовой набережной. Бецкой был видным сановником, возглавлявшим помимо прочего Академию художеств и придворное строительное ведомство. Он считался главным педагогическим авторитетом России. По-видимому, звездный час карьеры Рибаса наступил, когда тесть назначил его воспитателем графа Алексея Бобринского, сына Екатерины II и Григория Орлова. Видимо, Рибас несколько тяготился должностью вначале цензора, а затем полицмейстера в Сухопутном Кадетском Шляхетном корпусе. Однако благодаря тому, что он был непосредственным наставником кадета Алеши Бобринского, уже в Петербурге он за три года стремительно прошел путь от капитана до полковника. И все же честолюбивого каталонца привлекала именно военная, боевая карьера, поэтому уже в 1779 году он снова был причислен в армейские полки, но на этот раз уже полковником.

---

<sup>1</sup> Там же, с. 122.

В ходе второй русско-турецкой войны, в эпоху, щедрую на таланты, Иосиф Дерибас сумел заявить о себе как об одном из самых выдающихся военачальников России, наряду с Румянцевым, Суворовым, Потемкиным и Кутузовым<sup>1</sup>.

С именем Дерибаса связаны замечательные победы Черноморской гребной флотилии, ядро которой составляли черноморские, в недавнем прошлом запорожские, казаки и десантники-гренадеры, среди которых было немало иностранцев, прежде всего французских аристократов, вынужденных покинуть родину после Великой Французской революции.

Во время осады Очакова Дерибас предложил хитрым способ подъема затопленных легких турецких судов, лансонов, со дна морского для их дальнейшего использования в качестве судов гребных и канонирских.

В 1789 году Дерибас, командуя авангардом корпуса генерала Гудовича, стремительным броском овладел небольшой турецкой крепостью Гаджибей, в то время как турецкий флот не успел принять мер для отражения этой слишком молниеносной атаки. За захват Гаджибея, а также двух турецких кораблей, он был награжден орденом Святого Георгия 2-й степени и Святого Владимира 2-й степени.

В начале ноября 1790 года гребная флотилия Дерибаса вошла в устье Дуная и заняла Тульчу, Исакчу и остров напротив Измаила. В ходе боев было захвачено около сорока турецких судов и более двадцати сожжено. Дерибас приказал установить на острове батарею и приступить к систематической бомбардировке Измаила и стоявших под защитой крепости турецких судов. Огнем батареи и кораблей флотилии за период с 18 по 27 ноября у стен Измаила было потоплено и сожжено

---

<sup>1</sup> Многочисленные документы, имеющие отношение к участию Дерибаса во второй русско-турецкой войне, хранятся в Центральном Государственном архиве военно-морского флота (см. прежде всего фонды 166, 179, 197, 198, 212, 245).

восемьдесят восемь судов противника. Одновременно Дерибас разрабатывал план штурма Измаила, несмотря на сопротивление генералов, командовавших стоявшими под Измаилом сухопутными войсками, считавшими крепость неприступной. Он настаивал на своем, предлагая находившихся под его командованием казаков и гренадеров как основную силу для штурма города, и сумел наконец убедить в своей правоте Потемкина, который одобрил план и прислал под Измаил Суворова, с которым Дерибас немедленно нашел общий язык.

Описывая свою поездку с Пушкиным в Измаил в конце 1821 года, И.П. Липранди свидетельствовал, что подробности штурма крепости поэту были достаточно хорошо известны. Единственное, что поразило воображение Пушкина – это «каким образом Де-Рибас во время суворовского штурма мог со стороны Дуная взобраться на эту каменную стену»<sup>1</sup>. Кстати, вот как сам Дерибас описывал своему другу Суворову, еще не прибывшему в Измаил, преимущества атаки крепости именно с этой стороны: «Город совершенно открыт со стороны реки; надеюсь, что мне дадут наконец войти в него»<sup>2</sup>.

Личная переписка Екатерины II и Потемкина развивает миф о ревнивном отношении Потемкина, вообще не жаловавшего иностранцев на русской службе, к Дерибасу. Его письма периода захвата русскими войсками Сулимских укреплений, крепостей Тульча, Исакча, Килия и, особенно, Измаила, полны самого неподдельного восхищения героизмом Иосифа Дерибаса: «Я не могу нахвалиться Генерал-Майором Рибасом. При его отличной храбрости наполнен он несказанным рвением»<sup>3</sup>; «Рибас непрерывно в действии и летает

---

<sup>1</sup> Липранди И.П. Из дневника и воспоминаний // Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т.1. С. 307.

<sup>2</sup> ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, №. 2736, л. 6.

<sup>3</sup> Екатерина II и Г.А. Потемкин. Личная переписка 1769–1791. М., 1997. С. 431.

с флотилии на флотилию»<sup>1</sup>; «упомянув о нем (Дерибасе. – В.Б.) не могу умолчать о беспримерной его ревности: кроме неприятельских преград, долженствовал он бороться противу моря с судами, отягощенными большою артиллериею. Сие одно отвратило бы многих, или б с меньшим рвением все могло пропасть»<sup>2</sup>. В ответ, уже после падения Измаила, Екатерина II отреагировала на не сформулированное, но вполне очевидное из писем Потемкина представление им именно Дерибаса к высочайшим наградам Российской империи: «Для Ген<ерал>-Майора Рибаса на первый случай посылаю крест второй степени Свят<ого> Георгия, которого он завоевал по справедливости, а потом оставляю себе его и далее награждать по усмотрению»<sup>3</sup>. Нелишне отметить, что именно Дерибас был награжден Георгием 2-й степени. Такой орден дается тем, «кто, лично предводительствуя войском, возьмет крепость». Тем самым ясно, что императрица знала, кто был главным героем этой битвы.

Заслуг Дерибаса не отрицал и Суворов. Из писем самого Дерибаса он задолго до того, как был назначен руководить штурмом, во всех деталях знал разработанный каталонцем план штурма<sup>4</sup>. «Я брежу этим Измаилом, – признавался Дерибас Суворову, – ни о чем ином и думать не могу»<sup>5</sup>. «На третий день после штурма, – вспоминал герцог Ришелье, служивший под началом Дерибаса, а спустя годы бывший, как и он, градоначальником Одессы, – генерал Суворов обедал на борту корабля Де-Рибаса и высказал ему много комплимен-

---

<sup>1</sup> Там же, с. 440.

<sup>2</sup> Там же, с. 441.

<sup>3</sup> Там же, с. 444.

<sup>4</sup> В архиве журнала «Русская старина» сохранились 12 писем Дерибаса к Суворову на французском языке периода осады и взятия Измаила (ноябрь-декабрь 1790 г.) (ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, №. 2736, л. 5–16).

<sup>5</sup> ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, №. 2736, л. 6.

тов, приписывая ему, и не без основания, наибольшую долю чести этого подвига». При этом, конечно же, ни двусмысленности, ни противоречия в признании заслуг как Суворова, так и Дерибаса, во взятии Измаила не было. Главная заслуга в равной мере принадлежала обоим. Дерибасу, благодаря героизму которого прежде всего и была захвачена крепость, и Суворову, одобрившему его план и осуществлявшему общее руководство штурмом.

В 1793 году Иосиф Дерибас был произведен в контр-адмиралы и назначен командующим Черноморским гребным флотом.

Любопытнейшей страницей как личной биографии обоих выдающихся полководцев, так и русской истории конца XVIII столетия является переписка Суворова и Дерибаса. Вне всякого сомнения, вначале Суворов, недолголюбивавший иностранцев, отнесся к Дерибасу, начавшему свою карьеру на новой родине благодаря протекциям и родственным связям, настороженно. Однако по мере того, как судьба то и дело сводила их в условиях ожесточенных боевых действий, русский полководец все более проникался не только доверием, но и глубокой симпатией к каталонцу, который годился ему в сыновья и который удивительным образом напоминал ему его самого. Оба они более всего полагались на стремительность и натиск. Поэтому, когда Суворов пишет Дерибасу: «Торопитесь, покоряйте, штурмуйте, жгите, крушите. Слава, признание придут за Вами следом: здесь, как и прежде, сыграйте первую роль»<sup>1</sup>, – не оставляет ощущение, что гениальный полководец обращается к самому себе. Близко сошлись они во время осады Очакова. Долгие годы Суворов считал Дерибаса, которого в письмах самым разным корреспондентам он называл просто Осипом Михайловичем, в числе своих ближайших друзей и был очень откровенен в переписке

---

<sup>1</sup> Суворов А.В. Письма. М., 1986. С. 202.

с ним. Более чем красноречивы образные, живые, разнообразные, теплые обращения великого полководца к Дерибасу: «Герой и брат мой»<sup>1</sup>; «Вы – заря грядущих прекрасных дней наших»<sup>2</sup>. Уже после окончания войны Суворов на протяжении многих лет сохранял самую сердечную привязанность к Дерибасу, то и дело рекомендуя его разным своим знакомым и сослуживцам («Осип Михайлович де Рибас – мой истинный друг, и посему ему от вас вера»<sup>3</sup>; «Ныне у вас Осип Михайлович, с ним будьте откровенны: он мудрый и мой верный друг»<sup>4</sup>. Остается добавить, что последние годы жизни как Суворова, так и Дерибаса были омрачены размолвкой, причиной которой послужили подозрения в махинациях основателя Одессы, участвовавшего в подрядах и якобы наживавшегося на поставках провианта для войск. «Сердце мое окровавлено больше на Осипа Михайловича»<sup>5</sup>, – с горечью писал Суворов, понимая, что он потерял очень близкого и дорогого ему человека.

Главным делом последних лет жизни Иосифа Дерибаса стало создание важнейшей торговой гавани России на Юге. Не в первый раз преодолевая сопротивление людей, облеченных властью, он с присущей ему страстью доказывал, что строить эту гавань надо на месте некогда захваченной им крепости Гаджибей. После долгих колебаний Екатерина II склонилась в пользу проекта, предложенного Дерибасом. В сан градостроителя и основателя города он был облечен следующим высочайшим рескриптом от 27 мая 1794 года: «Нашему Вице-Адмиралу Де-Рибасу. Уважая выгодное положение Хаджибея при Черном море и сопряженные с оным пользы, признали Мы нужным устроить

---

<sup>1</sup> Там же, с. 204.

<sup>2</sup> Там же, с. 205.

<sup>3</sup> Там же, с. 256.

<sup>4</sup> Там же, с. 259.

<sup>5</sup> Там же, с. 303.

там военную гавань купно с купеческою пристанью. <...> устроение гавани сей Мы возлагаем на вас и Всемилошвейше повелеваем вам быть Главным Начальником оной, где и гребной флот Черноморский, в вашей команде состоящий, впредь главное расположение свое иметь будет; <...> Мы надеемся, что вы не токмо приведете в исполнение сие благое предположение Наше, но что, ведая колько процветающая торговля споспешествует благоденствию народному и обогащению Государства, потщитесь, дабы создаваемый вами город представлял торгующим не токмо безопасное от непогод пристанище, но защиту, ободрение, покровительство и, словом, все зависящие от вас в делах их пособия; чрез что, без сомнения, как торговля Наша в тех местах процветет, так и город сей наполнится жителями в скором времени»<sup>1</sup>.

Если оставить в стороне слухи о различных злоупотреблениях, допущенных Дерибасом при строительстве города (документально не подтвержденных)<sup>2</sup>, то придется признать, что с этой задачей он справился не менее блестяще, чем с теми, что стояли перед ним во время рейдов его гребной флотилии.

Дерибас всячески способствовал массовому переезду в Одессу греков, молдаван, украинцев, поляков и евреев из незадолго перед тем присоединенных польских, белорусских и украинских земель. В немалой степени именно благодаря ему Одесса приобрела столь уникальный пестрый этнический облик.

Очевидно, энергичного и честлюбивого каталонца тянуло в действующую армию, но столь же очевид-

---

<sup>1</sup> Цит по: *Скальковский А.* Первое тридцатилетие истории города Одессы. 1793–1823. Одесса, 1837. С. 33–34.

<sup>2</sup> Павел I поручил генерал-лейтенанту Бердяеву, разбирая «Одесское дело» («по доносу контр-адмирала Пустошкина на вице-адмирала де Рибаса»), «стараясь, как возможно, найти и обнаружить совершенно виновных и тех, кои оклеветаны были ложными доносами» (Центральный государственный архив военного-морского флота. ф. 212, № 880, л. 1254.).



но, что с тех пор, как он оказался в России, его тянуло и на Юг. Поэтому неудивительно, что, как только появилась такая возможность, он с жаром отдался строительству на черноморском побережье, издавна связанном со Средиземноморьем, своего маленького Неаполя, своей маленькой Барселоны. Дерибас воспринимал этот созданный в одночасье крупнейший торговый и военный город на Черном море как свое детище, поэтому, не по своей воле уехав из Одессы, он тосковал по ней так, как не тосковал по Неаполю.

В 1795 году Суворов писал Дерибасу: «А покамест пусть цветет Ваш Гаджи-бей; увеличивайте флот, штурмуйте Византийский пролив, как некогда Дунай»<sup>1</sup>. Однако вместо Византийского пролива Иосиф Дерибас вскоре после смерти Екатерины II и восшествия на престол Павла I должен был сложить с себя градоправительство и отправиться в столицу.

При императоре Павле I Дерибаса как человека, сделавшего карьеру при Екатерине II, казалось бы, должна была ждать опала. Между тем очередной раз ему удалось расположить к себе человека, от которого зависела его судьба. Возможно, не последнюю роль сыграл тот факт, что Дерибас с давних пор был кавалером Мальтийского ордена и, зная благосклонное отношение к этому ордену императора, при первой же встрече разыграл нужную карту. Можно также предположить, что слухи о недобросовестности основателя Одессы в финансовых делах и о крупных растратах не подтвердились. Иосиф Дерибас был назначен генерал-кригскомиссаром, членом Адмиралтейств-коллегии и управляющим Лесным департаментом. На следующий год он стал помощником вице-президента Адмиралтейств-коллегии, а в 1799 году неожиданно для многих получил чин адмирала.

В то же время по возвращении из Одессы Дерибас возобновил дружеские отношения с вице-канцлером

---

<sup>1</sup> Суворов А.В. Письма. С. 291.

графом Никитой Петровичем Паниным, генерал-губернатором графом Петром Алексеевичем Паленом и английским послом сэром Витвортом, с которыми близко сошелся еще в юности, в первые годы своего пребывания в Петербурге, и, по-видимому, был посвящен в подробности заговора против Павла I.

В деле о цареубийстве 11 марта 1801 года нет достоверных сведений ни об участии Дерибаса в готовящемся заговоре (хотя он вполне мог ему сочувствовать), ни об отравлении его заговорщиками, опасавшимися разоблачений со стороны Дерибаса или же мстящими ему за предательство. В то же время благосклонность императора к Дерибасу в этом дружеском для него кругу, вне всякого сомнения, воспринималась настороженно. Заговорщиков не могло не беспокоить и то обстоятельство, что ввиду болезненного состояния вице-президента Адмиралтейств-коллегии Голенищева-Кутузова Дерибас, его помощник, получил возможность регулярно являться к Павлу I с личными докладами.

По другой версии, основанием для которой являются некоторые воспоминания как участников заговора, так и осведомленных современников, план перемены царствования именно им и Паниным и был составлен. Как бы то ни было, в исполнении заговора Дерибас уже не участвовал. Он скоропостижно умер в расцвете сил в возрасте пятидесяти одного года 2 декабря 1800 года. Похоронен Иосиф Дерибас на Смоленском лютеранском кладбище в Петербурге.

Резюмируя, можно сказать следующее. Каталонец Хосе де Рибас, волею судеб оказавшийся в России и посвятивший ей свою жизнь, был истинным сыном своего века, человеком больших дарований и возможностей, честолюбивым, предприимчивым, азартным, бесстрашным, увлекающимся, при этом расчетливым. По всей вероятности, одной из самых сильных и непреодолимых его

страстей были карты. Без сомнения, не только стремлением проявить себя на поле брани, но и напряженными отношениями с сослуживцами по Сухопутному Кадетскому Шляхетному Корпусу, которые были возмущены, сколь снисходительно он относился к тому, что кадеты играли в карты на деньги, и вообще мало внимания уделял своим прямым обязанностям полицмейстера Корпуса, объясняясь отъезд Дерибаса на Юг, в действующую армию.

Его воспитанник Алеша Бобринский вспоминал: «Рибас недоволен кадетами, которые, находясь в эти дни у родных, жаловались на него и называли виновником всего, что произошло в Корпусе, так, например, они говорили, что он не допускает в Корпус офицеров русского происхождения, а сам ежедневно играет в карты и водится с девками, вовсе не заботясь о том, что делается в Корпусе. *Оно и правда* (курсив мой. – В.Б.)»<sup>1</sup>. Возможно, и обвинения в растратах были небезосновательны. Его подозревали в том, что он промотал состояние жены, которая вынуждена была еще в 1796 году обращаться за помощью к Павлу I. Вскоре после кончины мужа Анастасия Ивановна обратилась с письмом к новому императору Александру I: «Всемилолюбивейший государь. Расстроенное состояние дел покойного мужа моего адмирала де Рибаса, оставившего слишком 30 000 рублей долгу без малейшего имения к удовлетворению, побуждают меня всеподданнейше Ваше Императорское Величество просить о заплате оного. Бесперывные упражнения по службе и весьма отдаленные разъезды в течение 26 лет были конечно главными виновниками сего долгу...»<sup>2</sup>. О бурном романе Дерибаса с певицей Давиа знали многие, видимо, были и другие романы. Дерибас готов был признать своим сыном Иосифа Сабира уже хотя бы на том основании, что фамилия молодого человека представляла собой анаграмму

---

<sup>1</sup> Дневник графа Алексея Григорьевича Бобринского. С. 124.

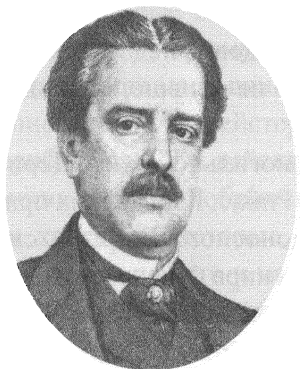
<sup>2</sup> Цит. по: Феденев Р. Де Рибас. Одесса, 1994. С. 585.

его собственной фамилии, но, когда, по слухам, юноша намекнул, что не возражал бы, чтобы его матерью оказалась Екатерина II, эту идею Осип Михайлович поддержать отказался.

И все же пороков и недостатков у него, наверное, было не больше и не меньше, чем у других его великих современников.

Надпись на могильной плите Дерибаса гласит: «Адмирал Иосиф де Рибас, Российских орденов Александра Невского, победоносного Георгия, св. Равноапостольного князя Владимира 2 классов кавалер и св. Иоанна Иерусалимского командор, 1750–1800», хотя она могла быть короче и на ней могли быть другие слова: «Взял неприступную крепость и построил прекрасный город».

## ИСПАНСКИЙ ДИПЛОМАТ, СТАВШИЙ ПИСАТЕЛЕМ В РОССИИ



Хуан Валера-и-Алькала Гальяно (1824–1905), крупнейший испанский писатель-реалист, иронически относился к карьере дипломата и прекрасно понимал, что дипломатические обязанности отвлекали его от настоящего призвания – литературы. Однако его аристократической натуре, с одной стороны, явно импонировало «времяпрепровождение в роскоши»<sup>1</sup>, которое ему обеспечивала карьера дипломата, а с другой, по крайней мере одному эпизоду в его дипломатической карьере – пребыванию в России, – он, в сущности, был обязан началом своей литературной карьеры.

После долгого перерыва (1833–1856), вызванного отказом петербургского кабинета признать право на испанский престол за Изабеллой II, Россия и Испания в равной степени испытывали необходимость в возобновлении дипломатических отношений. Испания нуждалась в новом сильном, при этом достаточно удаленном от ее границ, союзнике, который обеспечил бы ей большую независимость в сложных взаимоотношениях с ближайшими со-

---

<sup>1</sup> См.: El Marques de Villaurrutia. Don Juan, diplomático y hombre del mundo // Boletín de la Real Academia de Historia. Madrid, 1925. T. 86. P. 455.

седами – Францией и Англией<sup>1</sup>. Россия после поражения в Крымской войне была заинтересована не только в восстановлении, но и в установлении новых доверительных отношений в Западной Европе. 8 (12) сентября 1855 года Александр II направил послание Изабелле II с сообщением о своем вступлении на престол и о желании возобновления дружеских отношений с испанским двором. Процесс возобновления дипломатических отношений завершился с назначением в декабре 1856 года М.А. Голицына посланником в Испанию. Весьма красноречива полученная им инструкция, где подчеркивается невмешательство России во внутренние дела других государств, а с другой стороны, звучит мысль о том, что внутренние дела Испании (тема постоянного соперничества между Англией и Францией) заслуживают пристального внимания, и, следовательно, необходимо всеми допустимыми средствами способствовать усилению власти испанской короны<sup>2</sup>.

Одновременно, в конце декабря 1856 г., испанская дипломатическая миссия появилась в Петербурге. Возглавлял ее дон Мариано Тельес Хирон, 12-й герцог де Осуна (1814–1882)<sup>3</sup>. Секретарем этого чрезвычайного посольства и был назначен Хуан Валера, имевший в свои тридцать два года уже некоторый дипломатический опыт. Ему посчастливилось во время первого своего назначения – в Неаполь – служить под началом одного из крупнейших испанских поэтов эпохи романтизма, герцога де

<sup>1</sup> Так, с полной категоричностью на этом настаивает К.К. Бенкендорф в письме к кн. А.М. Горчакову, отправленном незадолго до возобновления дипломатических отношений между Россией и Испанией: «На внешнеполитической арене независимость Испании была гарантирована лишь почти постоянными разногласиями между Францией и Англией, поэтому маршал Нарваэс больше всего озабочен нынешним союзом этих держав <...>. Главный замысел маршала Нарваэса – тесный союз с Россией, идея о котором весьма популярна в Испании» (Россия и Испания: Документы и материалы. 1667–1917. М., 1997. Т. 2. 1800–1917. С. 163).

<sup>2</sup> Там же. С. 165–169.

<sup>3</sup> См.: *Oliván F. El Duque de Osuna, Embajador en Rusia*. Madrid, 1949.

Риваса. До прибытия в Россию он уже успел побывать в Португалии, Бразилии и Саксонии.

Если суть дипломатической миссии герцога де Осуны заключалась в налаживании нормальных отношений между обеими странами, то ближайшей целью было поздравление нового императора Александра II от имени Изабеллы II, а также сложная интрига с обменом орденами разного достоинства, в которой каждой из сторон важно было соблюсти свои интересы. Сама по себе задача посольства не предполагала долгого пребывания в Петербурге, однако переговоры о достоинстве орденов и, главное, о возможных претендентах на них с той и с другой стороны затянулись и в конце концов почти зашли в тупик<sup>1</sup>. В результате вместо нескольких недель Валера пробыл в России полгода (декабрь 1856 г – май 1857 г.), что позволило ему создать шедевр испанской эпистолярной прозы, ставший одним из самых ярких сочинений иностранцев, посвященных России.

Россия дала Валере уникальные стимулы для творчества: экзотический материал, сам идущий в руки и недоступный другим его соотечественникам, разнообразные эстетические впечатления и, наконец, досуг, обеспечиваемый неопределенностью ожидания при статусе члена дипломатической миссии, невозможный при «нормальной» дипломатической службе.

Славу Хуана Валеры составили письма, обширные и подробные, посылавшиеся с завидной регулярностью на протяжении всего затянувшегося пребывания молодого испанского дипломата в России. Почти все они, за исключением нескольких, адресованных матери, сестре и известному испанскому поэту Рамону де Кампоамору, были адресованы его приятелю Леопольдо Аугусто де Куэто, высокопоставленному чиновнику в Министерстве иностранных дел. «Амбивалентность» адресата идеаль-

---

<sup>1</sup> См.: *Beladiéz E. Dos españoles en Rusia (El marques de Almodovar y Don Juan Valera)*. Madrid, 1969. P. 175–179.

ным образом соответствовала жанру писем, формально частных, а значит, ни к чему не обязывающих, но в то же время максимально насыщенных «официальной» информацией и полуофициальными наблюдениями, опасениями и прогнозами – неперенным атрибутом истинно дипломатической интриги, столь необходимой для создания и поддержания драматического интереса. В сочетании с непринужденной интонацией доверительной беседы рождался жанр, в котором можно было в полной мере выразить себя и заявить о себе как о писателе.

Валера явно предназначал свои письма для печати, так как его не столько беспокоило то, что некоторые из них были опубликованы по мере получения адресатом, сколько огорчало их появление в какой-то второстепенной газете, не имевшей широкого распространения, причем «не в полном виде, а с изменениями и сокращениями». Кроме того, в одном из писем к Аугусто де Куэто Валера сетует на то, что тот опубликовал те, которые получил ранее, правда, сетует в достаточно мягкой форме: «В итоге: да простит Бог меня и вас за то, что вы обнародовали мои письма»<sup>1</sup>. Поскольку Валера достаточно откровенен как в описании своих взаимоотношений со знаменитой французской актрисой Мадлен Броан, ухаживая за которой он оказался соперником своего непосредственного начальника – герцога де Осуны, так и в полных иронии комментариях в адрес самого Осуны, а также Киньонеса, военного атташе их миссии, остается предположить, что эти откровения не были случайностью, а являлись немаловажным элементом эстетического замысла и составляли едва ли не основу того художественного эффекта, которого Валера добивался.

Сохранились свидетельства матери и сестры Хуана Валеры о том, что его письма были широко известны. «Твои письма, – сообщает София Валера брату 19 фев-

---

<sup>1</sup> См.: Валера Х. Письма из России. Перевод С. Николаевой. СПб., 2001, С. 116.



раля 1857 года, – произвели подлинную революцию <...>. Что точно, так это то, что их перепечатают все газеты, вплоть до рекламной...»<sup>1</sup>. По словам его матери, письма «вызвали бурю и превозносятся до небес»<sup>2</sup>. Из письма матери от 13 февраля 1857 года Валера узнал, что его письма нравятся всем без исключения, в том числе королеве и всем ее министрам<sup>3</sup>. С другой стороны, поскольку составной частью писем, помимо экзотического материала и лирических излияний, были факты и подробности полуконфиденциального характера, производимый эффект был достаточно острым, вызывавшим болезненную реакцию одних читателей и живой интерес остальных, на что Валера, несомненно, и рассчитывал.

Путаная ситуация с орденами, затрагивавшая интересы и амбиции многих высокопоставленных лиц как в Испании, так и в России и подробно описанная в письмах, послужила одной из причин напряжения между Валерой и его непосредственным начальником, поскольку Осуна, и без того уязвленный ироническими замечаниями в свой адрес, которыми изобиловали письма, заподозрил секретаря посольства в том, что именно он и являлся причиной задержки прибытия орденов. Эта интрига найдет свое место в общем контексте писем Валеры наряду с описаниями русских обычаев и нравов, глубокими историческими размышлениями о предназначении России, откровениями интимного характера и подробными теологическими рассуждениями о расхождениях между католицизмом и православием.

Высказывалось даже мнение, что письма не только вызвали негодование Осуны, но и бросили тень на премьер-министра страны генерала Р.М. Нарваэса и даже способствовали провалу последнего на очередных выборах<sup>4</sup>. Благодаря «холодной желчности энциклопеди-

<sup>1</sup> Цит. по: *Azaña M. Ensayos sobre Valera*. Madrid, 1971. P. 170.

<sup>2</sup> Ibid. P. 171.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid. P. 35.

ста»», присущей – по Ортеге-и-Гассету<sup>1</sup> – писателю, от его ироничного взгляда не ускользнули и несуразности русской жизни, что тоже, несомненно, было замечено читателями и вызвало предостережение со стороны сестры, обращавшей внимание Валеры на то, что он, будучи дипломатом, ходит по лезвию бритвы, когда плохо пишет о стране, в которой находится<sup>2</sup>. И действительно, постоянно иронизируя над самим собой, Валера позволял себе быть достаточно язвительным по отношению к тому, что его окружало. В частности, он заподозрил, что, когда русские похвалялись своими достижениями в области военной науки, дело не обходилось без так называемых «потемкинских деревень». Он даже избрал особый термин для обозначения этого феномена: «руссковоенноточные науки».

В своих письмах из России, оттачивая стиль, подбирая интонацию и вырабатывая уникальную версию одного из древнейших жанров, Валера разыграл блестящую литературную партию. Его эстетическая авантюра, достаточно рискованная в смысле продвижения по службе, но безупречная с психологической точки зрения, увенчалась полным успехом. Автор «Писем из России» создал себе имя и оказался в центре внимания. Валера уехал из Испании мелким государственным чиновником, а вернулся знаменитостью, человеком, легкое перо, острый язык и государственный ум которого непременно должны были пригодиться отечеству.

Вернувшись из России, Валера на волне популярности начинает с легкостью реализовывать свой талант одновременно в трех привлекающих его сферах – литературе, политике, дипломатической службе. Один за другим выходят романы, многие из которых сразу же переводятся на иностранные языки. Валера был избран депутатом

---

<sup>1</sup> См.: *Ortega-y-Gasset X. Эстетика. Философия культуры.* М., 1991. С. 49.

<sup>2</sup> См.: *Azaña M. Ensayos sobre Valera.* P. 172–173.

кортесов на следующий же год после его возвращения на родину. А еще через несколько лет, в 1861 году, он стал академиком. При этом и дипломатическая карьера его не только не пострадала (несмотря на то, что именно эта сторона его эпистолярных откровений была самой уязвимой и рискованной, а отнюдь не признания интимного характера), но, напротив, стала значительно успешней: дипломатические назначения следовали одно за другим (Лиссабон, Вашингтон<sup>1</sup>, Брюссель). Финальным аккордом стало его назначение в 1893 году послом в Вену.

Особая предрасположенность Валеры к эпистолярному жанру на протяжении всей его долгой жизни проявлялась и в том, что большая часть романов писателя включает в себя письма, и в том, что в некоторые его произведения включены письма подлинные, написанные ранее. В рецензии 1901 года на «Письма женщин» Хасинто Бенаvente он признавался в этой своей приверженности эпистолярному жанру: «Пожалуй, из всех литературных форм ближе всего моему сердцу именно письма, если, конечно, они написаны с присущими этому жанру естественностью, простотой, легкостью и изяществом»<sup>2</sup>. «Письма из России» создали Валере славу писателя, в известной мере решили его судьбу, определили его призвание. Впечатление легкости и непринужденности, полной естественности и спонтанности, производимое письмами, конечно же, обманчиво. Из-под его пера вышло блистательное и законченное произведение искусства, за которым стоит большой труд, но главное – сложный и новаторский эстетический замысел. Дело даже не только в том, что Валера ощущал себя писателем и, описывая,

---

<sup>1</sup> Сопоставительный анализ представлений Х. Валеры о государственном устройстве, культуре и обычаях России и США см. в работе: *Schanzer G. O. Russia and the United States in the Eyes of a Nineteenth Century Spanish Novelist // Thought Patterns. New York, 1959. № 6. P. 167–195.*

<sup>2</sup> Цит. по: *Navarro A., Ribalta J. Introducción // Valera J. Pepita Jiménez. Madrid, 1988. P. 30.*

например, непроглядную ночь заснеженной и необъятной русской долины, делал это мастерски, с расчетом на производимое впечатление. Впервые появившееся в эпистолярном жанре сочетание психологических, публицистических и экзотических (если речь шла о письмах издалека) элементов оказалось настолько неожиданным и новаторским, настолько гармоничным и увлекательным, что обеспечило Валере грандиозный читательский успех. Чрезвычайно многоцветна и эмоциональная палитра писем. Валера то и дело переходит от восторгов к сарказму, от жалоб и сетований, подчас вполне ребяческих, к философским и историософским обобщениям, от ярких характеристик людей, с которыми его сводила судьба, к сухим выкладкам экономических перспектив русско-испанских торговых отношений. «Когда Валера, по возвращении из России, ступил на испанскую землю, ему стало известно, что он знаменит <...>. Его призвание писателя определили письма, и из этих писем разовьются все его сочинения: заложенные в них идеи раскроются и переплетутся в эссе, опыт, который он благодаря им приобрел, проявится в полную силу в романах...»<sup>1</sup>.

В наших отношениях с иностранцами – приезжают ли они в Россию или мы оказываемся за рубежом – огромное значение имеет образ той или иной страны в инациональной культуре, что облегчает или, наоборот, усложняет взаимопонимание и диалог. Вне всякого сомнения, образ Испании в русском обыденном сознании в середине XIX столетия в целом был явно положительным, благоприятным для любого представителя испанского народа, оказавшегося в России, хотя, конечно, как любой образ, в значительной мере формируемый на основе мифов и легенд, не мог бы его полностью удовлетво-

---

<sup>1</sup> Pérez Gutiérrez F. El problema religioso en la generación de 1868. «La leyenda de Dios». Valera – Pérez Galdos – Clarín – Pardo Bazán. Madrid, 1975. P. 26.

рять<sup>1</sup>. При этом следует учитывать, что романтическому образу сопутствовал публицистический, создаваемый газетами, в котором лежащей за Пиренеями стране отводилась роль второстепенного государства, оказавшегося во власти революций и гражданских войн, переживающего период бедствий, смуты и несчастий<sup>2</sup>. Все мы неизменно чрезвычайно болезненно реагируем на любые стереотипы представлений о себе. Будучи истинным патриотом, Валера, хотя и отдавал должное многим лестным для его национального чувства элементам этого образа, высмеивал одни его особенности и негодовал в связи с другими. Так, он сетовал на полное отсутствие книг на испанском языке в книжных лавках, сокрушался, обнаруживая в газетах информацию о нестабильности в Испании.

В то же время для формирования образа России в Испании, не в последнюю очередь именно с письмами Валеры связанного, огромное значение имело то обстоятельство, что и сам писатель до того, как прибыть в Петербург, имел о далекой северной стране весьма смутное представление. Надо сказать, вообще в Испании оформленного образа России фактически еще не существовало.

Не будет преувеличением сказать, что, попав в Россию, Валера оказался в весьма выгодном положении тонкого, глубокого, непредвзятого и наблюдательного первопроходца.

Полагаясь почти исключительно на свою интуицию, Валера идет на достаточно рискованные обобщения, давая броские, скорее впечатляющие, чем убеждающие, ха-

---

<sup>1</sup> Подробнее см. классическую работу академика М.П. Алексева «Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв.» (Алексеев М.П. Русская культура и романский мир. Л., 1985), а также кн.: Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб., 2001.

<sup>2</sup> Характерным тому свидетельством является развернутая характеристика Испании, содержащаяся в уже упоминавшемся письме К.К. Бенкендорфа к А.М. Горчакову (См.: Россия и Испания: Документы и материалы. 1667–1917. Т. 2. С. 158–163).

рактеристики русского национального характера: «Мне представляется, что жители Великой России, составляющие ядро империи в сорок миллионов человек и говорящие на одном и том же языке – от самого бедного до самого богатого и от крепостного до господина, – крепки, ловки и выносливы в работе, не уроды и не красавцы; при этом их красота, как и их безобразие, нас поражает больше, чем их самих, потому что к внешности привыкаешь, а нам она представляется невиданной и удивительной. Мне кажется, что у этих людей практическая смекалка сильнее, чем ум, склонный к метафизическим построениям; что они лучше понимают увиденное, чем услышанное, то, до чего дотронулись, чем то, что увидели; что подражают чаще, чем изобретают, и что в глубине они скорее сенсуалисты, чем спиритуалисты»<sup>1</sup>.

Валера отмечает природную живость, сообразительность и удивительное обаяние российского простонародья (ямщиков, лакеев, крестьян, городского сброда), резко отличного в этом смысле от простонародья немецкого, английского или французского и напоминающего испанское<sup>2</sup>.

Исследователями творчества Хуана Валеры давно было отмечено, что ему особенно удавались женские образы. Не составляют исключения и «Письма из России». Его описания русских женщин играют всеми оттенками наблюдательности, артистизма, романтической мечтательности, иронии и эротизма. У некоторых из молодых дворянок, замечает Валера, были такие чистые и открытые лица, что можно было видеть, как по их жилам циркулирует любовь. Вид же курящих русских женщин – а многие из них, по его наблюдениям, курили (при этом утверждая, что они в этом подражают испанкам) – заставлял его кровь кипеть и пробуждал в нем «грешные чувства». В целом же русские женщины, по его словам, своим интеллектом, воспитанием и образованием значи-

---

<sup>1</sup> Валера Х. Письма из России. С. 110.

<sup>2</sup> Там же. С. 376.

тельно превосходили испанок. Высшим комплиментом из уст испанца является признание, что беседа с любой из них может доставить больше удовольствия, чем беседа с кальдероновской героиней. Очевидно, что русские женщины могли бы примирить молодого испанца с Россией, даже если бы все остальное оказалось значительно хуже, чем оно было на самом деле.

И все же не русская, а француженка, актриса Мадлен Броан, заставила его пережить одно из самых сильных эмоциональных потрясений в жизни. Потрясение, которое он как писатель искуснейшим образом использовал в своих письмах. Основываясь на реальных событиях, Валера сочинил подлинно новеллистическую фабулу – действующими лицами которой были он сам и весьма опытная в отношениях с мужчинами француженка, – беззастенчиво оттачивая на собственных любовных переживаниях и разочарованиях писательское мастерство. Не случайно уже в письмах к Куэто Валера признавался, что из его отношений с Мадлен надо было бы сделать роман. В самом ближайшем будущем эпизоды их отношений найдут отражение в незаконченном романе «Маригита и Антонио», отдельные главы которого увидели свет в 1861 году. Эта интрига, в немалой степени способствовавшая успеху писем, в преломленном виде неоднократно напомнит о себе в дальнейшем творчестве Валеры, прежде всего в самом его знаменитом романе «Пепита Хименес».

На протяжении всего своего пребывания в России Валера внимательнейшим образом наблюдал за проявлениями русской религиозности, пытаясь дать им подробное и объективное истолкование, насколько это доступно человеку проницательному, но по неизбежности основывающемуся не на глубоком знании предмета, а на мимолетных впечатлениях и на отрывочных суждениях окружающих его людей: «Так велики их энтузиазм и любовь к отечеству, что из него они создают религию, а императора почитают идолом. С другой стороны, они несколько

материализуют и сужают религию, чтобы она оставалась в границах империи. Здесь свой русский Бог, национальный Бог, как у древних народов Азии»<sup>1</sup>.

Не слишком интересуясь религиозными вопросами и уж тем более не испытывая особого расположения к православию, перезимовавший в Петербурге Валера чрезвычайно остро предощутил приход весны. В письме к Куэто от 2 февраля 1857 года он дает любопытнейшее природно-климатическое объяснение особой предрасположенности русского православного сознания именно к празднику Пасхи. По его мнению, только такая зима, как в России, позволяет в полной мере ощутить поэтическое и религиозное величие весны, знаменующей собой Воскресение Господне.

Поскольку подавляющее большинство испанцев, писавших о России, бывало лишь в Москве и Петербурге, в их записках немало места уделено сопоставлению двух городов и даже образам обеих столиц. Хуану Валере, как истинному европейцу, космополиту, либералу, получившему классическое образование, гораздо ближе был Петербург, вызывавший у него восхищение. К Москве он отнесся несколько иронически. С его точки зрения, Москва, сочетая в себе западную цивилизацию и варварство, если и напоминает Рим, как считают некоторые, то лишь тем, что построил ее Атила, возвращавшийся из Рима и намеревавшийся создать нечто, напоминающее виденное им в столице цезарей. Европоцентристский консерватизм эстетических пристрастий Валеры наиболее явственно проявился в его воинствующем неприятии архитектуры собора Василия Блаженного: «Никогда ни один китаец после опьянения опиумом, ни один араб, пропитанный гашишем, не могли увидеть в своих грезах подобное. <...> Наросты, профили арок, шипы, горбы, хоботы и когти этой химеры, этого чудовища архитектуры производят в душе тот же эффект, который произвел бы вид какого-

---

<sup>1</sup> Там же. С.110.



нибудь плезиозавра или другого допотопного животного, если бы он ожил, чтобы мы могли увидеть его во всей его возвышенной и гротескной реальности. Между тем у здания больше аналогии с растительным миром, чем с животным. Архитектура имитировала скорее деревья и растения, а не животных. Достаточно немного воображения, чтобы представить себе это здание как какое-то рагу или желе, изготовленное поваром-циклоном, или украшение стола на пире титанов»<sup>1</sup>.

От взгляда Валеры не ускользала двусмысленность положения России между Востоком и Западом, пропасть между растворенной в европейской атмосфере интеллигенцией и погруженным в национальную почву народом, раскол в национальном сознании между западниками и славянофилами. Отсюда его сомнения в том, что западноевропейская цивилизация действительно сможет пустить глубокие корни в Святой Руси.

Валера весьма сочувственно пишет о цивилизаторской миссии России на Востоке, подчеркивая, что именно ей, а не Англии уготовлена миссия сдвинуть Азию с ее фундамента и что Испании не мешало бы усвоить кое-что из этого опыта в своих африканских кампаниях.

Призма испанского «опыта» очевидна в размышлениях Валеры об осуществленном Россией синтезе двух цивилизаций, Востока и Запада: «Русские не стыдятся, а скорее гордятся тем, что в них есть что-то азиатское и что они являются соединением, синтезом двух цивилизаций, азиатской и европейской. От европейцев, как они считают, у них такие качества: любовь и понимание искусства и красоты формы итальянцев, практические способности англичан и *esprit* французов, со всей их легкостью. От азиатов, как они представляют себе, они заимствовали созерцательность, серьезность, воздержанность и религиозность»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 367-368.

<sup>2</sup> Там же. С. 217.

Большую роль в ознакомлении испанского писателя с литературной жизнью России сыграли русские друзья и собеседники Валеры – С.А. Соболевский<sup>1</sup>, М.А. Корф<sup>2</sup>, В.П. Боткин, – которых он, в свою очередь, знакомил с новинками испанской литературы; Боткин даже обещал ему перевести некоторые произведения герцога де Риваса. Русских писателей он читал в немецких (Пушкина и Лермонтова) и французских (Гоголя) переводах, сетуя при этом на то, что с утратой родного языка от писателей остаются лишь «гомеопатические шарики их добросердечности». Самым популярным писателем России 50-х годов Валера считает И.С. Тургенева.

Предвещая блестящее будущее русской культуры, плоды которой в дальнейшем могут иметь громадное влияние на развитие человечества в целом, Хуан Валера был крайне низкого мнения о литературном вкусе представителей петербургского высшего света: «Я заметил, что образованные люди здесь, то есть князья и дворяне, потому что буржуазию я не знаю, не слишком доверяют русским авторам и читают их только после того, как они пройдут через горнило французской критики, когда французы скажут, что они хороши *et vidit Deus quot esse bonum*»<sup>3</sup>. Как бы

---

<sup>1</sup> В фонде Соболевского хранится тетрадка стихов Валеры. О характере отношений между русским и испанским литераторами достаточно красноречиво говорит предпосланное стихам письмо. Х. Валера, делая некоторые пояснения по тексту, просит своего друга хранить в память о нем эти стихи, которые он записал специально для него и которые Соболевский, по его мнению, несомненно, сможет оценить (ЦГАЛИ, ф. 267, оп. I, ед. хр. 13 (2), л. 375).

<sup>2</sup> В письме к Модесту Андреевичу Корфу от 31 марта 1857 г., хранящемся в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки (ф. 380, № 456), Хуан Валера, отвечая согласием на просьбу Корфа достать ему Библию на испанском языке, выдвигает идею книжного обмена между крупнейшими библиотеками России и Испании. Замысел был грандиозным, так как имелись в виду все печатные издания, выходящие в обеих странах.

<sup>3</sup> И увидел Бог, что это хорошо (*лат.*). Валера Х. Письма из России. С. 304.

предваряя точку зрения Э. Пардо Басан, Валера пишет, что русская литература предельно точно отражает общественную обстановку в своей стране. Что именно он при этом имел в виду, когда писал, что русская литература является верным отражением русской действительности, можно частично реконструировать по его высказываниям, относящимся к значительно более позднему времени: «Невежество и варварство русского народа в контрасте с утонченностью и порочной основой олигархии <...> являются нам сейчас самый страшный и трагический спектакль за всю историю, и одному Богу известно, к каким неимоверным ужасам это приведет на горе нашим 39 нациям»<sup>1</sup>.

Прошло тридцать лет. Русская литература, которой молодой Хуан Валера предрекал великое будущее, получила мировое признание. В 1887 году в Испании вышла книга Эмилии Пардо Басан «Революция и роман в России», посвященная творчеству Толстого, Тургенева и Достоевского, увиденному сквозь призму революционного брожения<sup>2</sup>. В августе 1887 года в журнале «La Revista de España» было опубликовано открытое письмо Валеры, адресованное Пардо Басан в связи с выходом в свет ее книги<sup>3</sup>. Эту статью предварила переписка между Валерой и М. Менендесом-и-Пелайо, в ходе которой они подвергли критике сам замысел Пардо Басан и заложенные в него идеи. Горячие поклонники классической испанской литературы, традиционной манеры письма, они увидели в книге новую попытку писательницы навязать Испании еще одно экстравагантное новшество, стремление не отстать от моды, заслуживающий осуждения интерес к ценностям преходящим, в ущерб ценностям вечным.

---

<sup>1</sup> Цит. по: *De Coster C. C. Correspondencia de Juan Valera (1859–1905)*. Madrid, 1956. P. 303.

<sup>2</sup> См.: *Багно В.Е.* Эмилия Пардо Басан и русская литература в Испании. Л., 1982.

<sup>3</sup> *Valera J.* Con motivo de las novelas rusas. Carta a doña Emilia Pardo Bazán // *Valera J. Obras completas*. T. 2. P. 715–723.

В одном из своих писем Менендес-и-Пелайо остроумно, едко и несправедливо объясняет новые литературные симпатии Пардо Басан тем, что никто больше «не восторгается парижским натурализмом». И он, и Валера в своей критике не учитывали, что мода бывает явлением симптоматичным, закономерным, свидетельствующим о тех процессах, что постоянно происходят в культуре. Прежде чем приступить к критике, Валера коротко останавливается на достоинствах книги, оценивает ее в целом положительно, считая полезным и своевременным явлением в литературной жизни Испании. Что же касается художественных достоинств книги, то, по его убеждению, Эмилия Пардо Басан никогда не писала так хорошо.

После этих вводных замечаний, свидетельствующих не столько об искреннем восхищении писателя новой работой Пардо Басан и одобрении ее начинания, сколько о том, что он в совершенстве владел культурой ведения научной полемики, Валера приступает к основному тезису своей статьи. Прежде всего писатель ставит под сомнение ту высокую оценку, которую Пардо Басан дает современной русской литературе, справедливо при этом упрекая ее за умаление роли всех европейских литератур, за исключением русской и отчасти французской. Мир, утверждает он, не онемел, чтобы слушать русских. Собственно говоря, в данном случае Валера выступает лишь сторонником более умеренной точки зрения: европейцы заметили новый маяк культуры в России, однако их собственные маяки не потухли. Что касается самой русской литературы, то он не отрицает ни ее достоинств в настоящем, ни широких перспектив ее развития в будущем. Знаменательно, что уже в 50-е годы в своих «Письмах из России» он высказывал сходные мысли. «Мои новые филологические знания, — писал Валера, — мне послужат тем не менее в изучении литературы, хотя почти неизвестной во всей Западной Европе, но богатой и обещающей стать со временем великой»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Валера Х. Письма из России. С. 150.

От взгляда Валеры не ускользнуло, что Пардо Басан преследовала цели не только чисто исследовательские, но и иного свойства, более непосредственно касающиеся испанской литературы. Зная, что она является сторонницей французского натурализма, влияние которого на испанских писателей он считал крайне вредным, Валера старается на всякий случай «приглушить звучание» пропагандируемого ею нового литературного явления. Писатель считает, что популярность русской литературы во Франции зависела от внешних, внелитературных причин, видя их в величии и могуществе русской империи, в дипломатическом «заигрывании» Франции с Россией на случай немецкой опасности, в благодарности французов русским за любовь в России ко всему французскому и, наконец, в «радостном узнавании» французами своей культуры в русских книгах. Аргументы, приводимые Валерой, являются попыткой объяснить популярность в Европе русских авторов, связав ее с относительно слабой известностью испанской литературы. Истинным стимулом статьи послужила обида испанского писателя, великолепного знатока и пропагандиста родной литературы, за пренебрежение, оказываемое ей в Европе. При этом, разумеется, не отпадает вопрос о расхождении в представлениях о реализме между Валерой и Пардо Басан.

Статья не достигла своей цели из-за отсутствия в ней конкретного анализа русской литературы. Один из образованнейших людей своего времени, всегда руководившийся в своих критических работах принципами научной точности и обоснованности суждений, Валера на этот раз впадает в полемическую крайность, в то время как для серьезной критики ему не хватало знания анализируемого предмета. В письме от 26 апреля 1887 года, отвечая Менендесу-и-Пелайо на его письмо, в котором содержалась информация о только что прочитанных лекциях Пардо Басан, Валера признается, что русской литературы он не знает, однако считает необходимым пуб-

лично высказать свои возражения писательнице: «Я не беру на себя смелость говорить о современной русской литературе, поскольку я ее не знаю, но мне почему-то кажется, что ее достоинства невелики. А каким успехом она пользуется, вы сами можете видеть»<sup>1</sup>.

Тем более знаменательно, что в 1857 году Хуан Валера, молодой испанский аристократ, не имевший до своего приезда в Петербург ни малейшего представления о России, к тому же круг общения которого составлял петербургский высший свет, в большинстве своем прозападнически настроенный, дает почти славянофильские прогнозы великого предназначения русского народа: «Это культура заимствованная – верно, но крайне рафинированная и очищенная здесь, существующая в высших классах, где она сохраняется, как в свое время – деликатная учтивость, бывшая у некоторых народов один или пару веков назад; и в лоне русского народа зарождается и начинает развиваться, напористо, автономная цивилизация, плоды которой в грядущем смогут оказать бесценное влияние на общий прогресс человечества»<sup>2</sup>.

Уже спустя месяц с небольшим после приезда в Россию Валера признавался в том, что он все более привязывается к этой абсолютно чужой и чуждой для него стране: «С каждым днем, мой дорогой друг, мне все больше хочется вернуться на родину, и каждый день я нахожу отъезд отсюда все более трудным. Здешнее общество так приветливо и аристократично, а женщины так изящны и так красивы, что я постоянно очарован и поражен ими, и нет возможности оставить их, не прилагая для этого неслыханных усилий. Так случилось со мной, при том что они вовсе не любят меня и не стараются понравиться мне. Представьте себе, что было бы, если бы они любили меня. Меня задерживают здесь также и любопытство и живейший интерес, которые внушают мне здешние порядки. Не

---

<sup>1</sup> Epistolario de Valera y Menéndez y Pelayo. Madrid, 1946. P. 370.

<sup>2</sup> Валера Х. Письма из России. С. 200.

знаю, что бы я отдал за знание русского языка и возможность познакомиться с простым человеком и глубоко понять его обычаи, его верования, его мысли и чаяния»<sup>1</sup>. Надежды Валеры не оправдались: русским языком он так и не овладел. Однако благодаря шести месяцам пребывания в Петербурге скромного секретаря испанской дипломатической миссии и Россия перед Испанией, и Испания перед Россией теперь навсегда в неоплатном долгу.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 149–150.

# «УКРАШАТЬ, РАСЦВЕЧИВАТЬ, ПОЛНОСТЬЮ РАСКРЕПОЩАТЬСЯ»

(ЖОЗЕ-МАРИА ДЕ ЭРЕДИА: ПРЕИМУЩЕСТВА ДВУЯЗЫЧИЯ)



## 1

Переключение с одного языкового кода на другой заложено в самой природе языка и возможно, по словам Р. Якобсона, «именно потому, что языки изоморфны: в основе их структуры лежат одни и те же общие законы»<sup>1</sup>. Однако трудности исследования проблем многоязычия состоят в том, что оно предполагает учет самых различных аспектов и конкретных проявлений, многообразных функций, выполняемых им в человеческом обществе и в культуре.

Общелингвистические теории билингвизма построены на анализе практического бытового использования языка как средства общения и рассматривают способность человека сделать, без смысловых потерь, не нарушая языковой нормы, «сообщение» на двух или нескольких известных ему языках. При этом, даже если исследуется, помимо устной, еще и письменная литературная речь, тем

---

<sup>1</sup> См.: Якобсон Р. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание // Новое в лингвистике. Вып. III. М., 1963. С. 95.



не менее в них почти не учитываются многие моменты, вытекающие из творческого освоения языка и его использования, и прежде всего в стороне остается стилистический аспект. В общей теории многоязычия этот аспект является одним из наименее изученных. Между тем преимущественное внимание к нему может привести к интересным выводам.

В лингвистике двуязычие справедливо рассматривается не столько как результат, сколько как процесс взаимодействия языков. Нас же, с литературоведческой точки зрения, будет интересовать прежде всего результат, а также те причины, которые привели именно к этим результатам, а не к каким-либо иным. Нашей задачей, таким образом, будет изучение проблемы двуязычия на материале литературных текстов, созданных на двух языках одним писателем. Именно этот конкретный анализ и даст возможность в заключении сделать выводы о соотношении языков в творческом сознании писателя.

При этом была выявлена одна важная закономерность. «...В той или иной степени творческое овладение несколькими языками всегда является своего рода иллюзией, самообольщением»<sup>1</sup>, – к такому выводу приходит М.П. Алексеев. «При изучении билингвизма у писателей, – утверждал Г.В. Степанов, – следует иметь в виду, что знание двух (или тем более нескольких) языков не может быть абсолютно одинаковым, и всегда есть возможность установить, какой язык для писателя является основным (им может быть и „материнский“, и „чужой“ язык) и какой – вторым, дополнительным»<sup>2</sup>.

В этом смысле особый интерес представляет творчество французского поэта, Жозе-Мариа де Эредиа

---

<sup>1</sup> Алексеев М.П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия // Тр. юбил. научн. сессии. Секция. филол. Л., 1946. С. 208.

<sup>2</sup> Степанов Г.В. Типология языковых состояний и ситуаций в странах романской речи. М., 1976. С. 183.

(1842–1905), поэта, признанного выдающимся стилистом французского языка и первого иностранца, удостоенного чести быть избранным в Французскую Академию. Французский язык был для него одновременно и «материнским», и «чужим» (до девяти лет он жил на Кубе).

## 2

Хосе Мариа де Эредиа родился на Кубе 22 ноября 1842 года от второго брака Доминго де Эредиа с французской Луизой Жирар д'Увиль. Его предки со стороны отца были арагонскими грандами. Известно, например, что Хуан Фернандес де Эредиа, живший в XIV в., был соратником Педро IV Арагонского. Два века спустя в составе экспедиции брата Кристофора Колумба Бартоломео в Америку отплыл Педро де Эредиа. Дед Хосе Мариа де Эредиа переехал из Колумбии на Гаити, на ту часть острова, которая впоследствии стала французской колонией, а позднее республикой Сан-Доминго. И уже оттуда Эредиа попали на Кубу. Предок его матери, нормандский дворянин Жирар д'Увиль, в XVIII в. эмигрировал из Франции и отправился на Гаити. В результате восстания негритянского населения острова в конце XVIII в. многие французские семьи были вынуждены переселиться в испаноязычные страны, в Мексику, Уругвай, Аргентину, значительная их часть оказалась на Кубе<sup>1</sup>.

Хосе Мариа, получивший это имя в честь своего старшего кузена, замечательного кубинского поэта Хосе Мариа Эредиа (1803–1839)<sup>2</sup>, провел первые девять лет своей жизни в семейной усадьбе, расположенной к востоку от Сантьяго-де-Куба. Однако читать и писать его научила мать. По словам Миодрага Ибровца, его

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: *Viatte A. La Francophonie. Paris, 1969. P. 68.*

<sup>2</sup> См.: *Szertics S. L'héritage espagnol de José-Maria de Hérédia. Paris, 1975. P. 5.*

лучшего биографа, в детстве он «прекрасно говорил по-французски и испытывал к этому языку, к великой радости своей матери, большую привязанность, чем к испанскому, хотя последним он также владел превосходно»<sup>1</sup>. В 1851 году Хосе Мариа отправили учиться во Францию, в Санлис, где он жил у французских друзей их семьи<sup>2</sup>. Там в 1858 году он окончил католический коллеж, о котором сохранил самые светлые воспоминания. По его признанию, сделанному в 1879 году во время встречи выпускников коллежа, именно это учебное заведение сделало из него француза<sup>3</sup>.

В 1859 году Эредиа возвращается на Кубу и поступает в Гаванский университет на факультет философии и юриспруденции. Впрочем, подлинную тягу он испытывал только к занятиям испанским языком и к испанской литературе. В одном из писем с Кубы он признается, что, возможно, главной целью его поступления в университет было желание «в совершенстве овладеть испанским языком»<sup>4</sup>. Видимо, ему это удалось, так как, по свидетельству его матери, спустя полгода он говорил по-испански «не хуже отца»<sup>5</sup>. Она же в письме к санлисским знакомым сетует на то, что Жозе-Мариа, забросив занятия, с головой окунулся в чтение испанских писателей «золотого века», «которых обожает»<sup>6</sup>.

Вскоре, уже в 1861 году, он снова, на этот раз навсегда, отправляется во Францию, где поступает в Эколь де

---

<sup>1</sup> См.: *Ibrovac M. José-Maria de Hérédia. Sa vie, son oeuvre.* Paris, 1923. P. 14.

<sup>2</sup> В соответствии с французскими традициями его там стали звать Жозе-Мариа. Впредь мы будем называть его так, поскольку речь пойдет о нем как о французском поэте.

<sup>3</sup> См.: *Vincent Fr. Les Parnassiens.* Paris, 1933. P. 292.

<sup>4</sup> См.: *Szertics S. L'héritage espagnol de José-Maria de Hérédia.* P. 32.

<sup>5</sup> См.: *Ibrovac M. José-Maria de Hérédia.* P. 36.

<sup>6</sup> См.: *Ibid.*, p. 35–36. – Позднее сам Эредиа говорил об этом испанскому журналисту Луису де Мадрид (*Szertics S. L'héritage espagnol de José-Maria de Hérédia*, p. 24).

Шартр, призванную прежде всего готовить библиотекарей и работников архивов<sup>1</sup>.

Еще на Кубе начав писать французские стихи, здесь Эредиа окончательно приходит к выводу, что его призвание – поэзия. В литературных салонах<sup>2</sup> ему удастся познакомиться и подружиться с Леконтом де Лилем (кстати, сыном француза и креолки) и с группировавшимися вокруг него молодыми поэтами. Близость эстетических

---

<sup>1</sup> Видимо, обучение в Эколь де Шартр сказалось на литературной ориентации будущего парнасца. Эжен-Мелькиор де Вогюз охарактеризовал это учебное заведение как одно из самых прекрасных и полезных во Франции, «польза от которого незаметна, так как оно учит только понимать и любить прошлое» (Цит. по: *Ibrovac M. José-Maria de Hérédia*, p. 54).

<sup>2</sup> Нет ничего удивительного в том, что это были французские салоны. Эредиа не избежал того, что, имея в виду всех поэтов, художников, артистов, приезжающих во Францию, в Париж из других стран, испанский поэт поколения Федерико Гарсиа Лорки, Педро Салинас назвал «парижским комплексом». Многим обязанный Франции никарагуанский поэт Рубен Дарио с горечью писал: «Париж не признает нас... Кое-кто из нас имеет друзей-литераторов, но никто из них не знает испанского языка» (*Dario R. La Caravana pasa. – Obras completas*, t. III. Madrid, 1950. P. 766). Ему вторит гватемалец Энрике Гомес Каррильо: «...Позднее я понял, что в Париже, чтобы быть кем-то, надо быть французом. „Иностранцу никогда не написать ни одной здоровой строки“, – сказал Теодор де Банвиль. Так думают все парижане. И в этом я с ними совершенно согласен» (*Gómez Carrillo E. Sensaciones de París y de Madrid*. Paris, 1900. P. 180). В то же время, используя французский язык в качестве литературного, обзаводясь знакомыми среди французских литераторов, Ж.-М. де Эредиа поддерживал отношения с испаноязычными писателями, журналистами и художниками, живущими как в Испании и странах Латинской Америки, так и в Париже. Среди его друзей или знакомых были кубинцы Энрике Пекейро, Эмилио Бабадила, Арман Годой, аргентинец Анхель де Эстрада, испанцы Луис де Мадрид, Хуан де Бекон и многие другие. Возможно, он был знаком с известным испанским поэтом Нуньесом де Арсе и знаменитой испанской романисткой Эмилией Пардо Басан (см. об этом: *Szertics S. L'héritage espagnol de José-Maria de Hérédia*, p. 33–35).

взглядов позволила ему печататься в их журналах и сборниках. Подлинная слава пришла к нему, однако, лишь в 1893 году, после того как вышел в свет его первый сборник «Трофеи». 30 мая 1895 года Эредиа был избран во Французскую Академию. В 1901 году он был назначен библиотекарем «Арсенала». Уже после смерти Ж.-М. де Эредиа был признан одним из лучших французских поэтов XIX в. Такова вкратце его биография.

Франсуа Коппе при избрании Эредиа в Французскую Академию в своей речи о поэте, с которым он долгое время был знаком, сказал: «Между тем в вашей личности, в вашей душе были не только благородство идальго и креольский блеск; нетрудно заметить, что глубокие, исконные узы связывали вас также с той прекрасной страной, которая, приспособляясь к вам, вправляет ваш талант в свою корону»<sup>1</sup>.

### 3

Ориентация того или иного народа на культуру иноязычную, использование отдельными его писателями чужого языка вызываются, как известно, многими причинами, не последнее место среди них занимает наличие глубоких связей данного народа с народом носителем этого языка<sup>2</sup>. В странах Латинской Америки в течение долгого времени, особенно в XIX в., французский язык и французская культура пользовались привилегированным положением. Более того, французские книги служили источником информации о европейской культуре в целом, европейских событиях. Известный доминиканский ученый-филолог П. Энрикес Уренья отмечает, что для стран этого региона первостепенное значение имели три

---

<sup>1</sup> *Coppé Fr. À voix haute.* Paris, 1899. P. 91.

<sup>2</sup> См.: *Конрад Н.И.* Литература народов Востока и вопросы общего литературоведения. М., 1960. С. 5.

события в истории романских стран: 1) открытие Америки испанцами, 2) Возрождение в Испании, 3) Великая Французская революция<sup>1</sup>. Устойчивая ориентация на Францию всегда была характерной чертой культурно-исторического развития испаноязычных стран Латинской Америки вплоть до начала XX в. В XIX в. в результате освободительного движения французское влияние потеснило при этом традиционное испанское. Неудивительно, что освободительные идеи связывались в сознании латиноамериканцев с традициями Великой Французской революции. Что же касается других, не столь революционно настроенных кругов, то для них первостепенное значение имел тот факт, что Франция была самой могущественной католической страной. И наконец, весьма велика была французская эмиграция в страны Латинской Америки<sup>2</sup>.

В результате многие латиноамериканцы прекрасно знали французский язык и литературу, некоторые из них имели возможность получить образование во Франции, нередко при этом оставаясь там на всю жизнь. Так, помимо Ж.-М. де Эредиа, еще несколько крупных французских поэтов XIX–XX вв. были выходцами из Латинской Америки: Лотреамон (Изидор Дюкас, 1846–1870), Жюль Лафорг (1860–1887), Жюль Сюпервьель (1884–1960). Кроме того, французские стихи составляют часть творческого наследия многих латиноамериканских поэтов, писавших в основном на испанском языке. Так, по-французски написана значительная часть стихов замечательного чилийского поэта Висенте Уидобро (1893–1948).

---

<sup>1</sup> Автор справедливо отмечает, что латиноамериканскую культуру в значительно меньшей степени затронули движение Реформации, конституционное развитие Англии и война за независимость в США. См.: *Henríquez Ureña P. Ensayos. La Habana, 1973. P. 144–147.*

<sup>2</sup> См.: *Schoell F.-L. La langue française dans le monde. Paris, 1936. P. 295–297.*

Если к тому же учесть, что мать Жозе-Мариа де Эредиа была француженкой, что образование он получил во Франции и именно там, после знакомства со стихами Леконта де Лиля, нашел свое призвание, то само по себе обращение его к французскому стиху окажется довольно естественным. Однако, как справедливо отмечал еще А.А. Потебня, «знание двух языков в очень раннем возрасте не есть обладание двумя системами изображения и сообщения одного и того же круга мыслей, но раздвояет круг и наперед затрудняет достижение цельности миросозерцания, мешает научной абстракции»<sup>1</sup>. Поэтому в творческом сознании двуязычного писателя на первом этапе литературной деятельности между двумя языками, испанским и французским, должен был быть произведен выбор.

И.С. Поступальский предлагает следующее объяснение того, что Эредиа стал французским поэтом: «При этом он сознавал, что ему было бы неловко, не прибегая к псевдониму, выступать в испаноязычной литературе: он был полным тезкой своего старшего кузена Хосе Мариа Эредиа (1803–1839), славного кубинского поэта-романтика и одного из первых борцов против испанского гнета... Видимо, поэтому Хосе решил переселиться во Францию и там попытаться осуществить свое призвание пером поэта французского»<sup>2</sup>. Это обстоятельство, видимо, сыграло какую-то роль, но, надо полагать, не главную.

Основной причиной, как нам представляется, была потребность Эредиа в новой, по сравнению с романтизмом, эстетике, новых выразительных средствах. Все это в 60-е годы для него было неразрывно связано с французской поэзией. Особенности, привлекавшие его в поэзии Леконта де Лиля и его учеников, Эредиа, по всей вероятности, не представлял возможным передать в испанском

---

<sup>1</sup> См.: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 263.

<sup>2</sup> Жозе-Мариа де Эредиа – поэт знаменитый и неведомый // Жозе-Мариа де Эредиа. Трофеи. М., 1973. С. 192.

стихе<sup>1</sup> прежде всего потому, что испаноязычная (как испанская, так и кубинская) поэзия в этот период значительно отставала в своем развитии от французской поэзии.

Переворот, который в испаноязычной поэзии 60-х годов не сумел совершить Эредиа, вместо этого включившийся во французскую поэтическую традицию, в 80–90-е гг. совершил выдающийся никарагуанский поэт Рубен Дарио, так как к тому времени почва для такого переворота уже была подготовлена<sup>2</sup>. Ему это удалось, в частности, потому, что в раннем своем творчестве он, по словам П. Энрикеса Уренья, добился «синтеза французских идей и кастильской формы»<sup>3</sup>. Знаменательно, что, помимо творчества французских символистов, литературным образцом для него послужили произведения поэтов-парнасцев, в том числе Жозе-Мариа де Эредиа<sup>4</sup>.

#### 4

Литературное направление, к которому примкнул Ж.-М. де Эредиа, получило название «Парнас». Несомненно, что деятельность поэтов, в той или иной мере к нему примыкавших, является важным этапом в истории французской поэзии XIX в. Что касается его границ и состава, то

---

<sup>1</sup> Теснейшим образом связанное с языком, национальное поэтическое сознание имеет свои законы и свою динамику развития. Сопоставимы они лишь умозрительно, и практически творческий переход с одного языка при сохранении элементов соответствующей ему на современном этапе его развития поэтики на другой почти не осуществим.

<sup>2</sup> Переход от романтизма к новой поэзии не был, разумеется, скачкообразным. Обновление, пришедшее с Рубеном Дарио, стало возможно именно потому, что оно было подготовлено в творчестве Мануэля Гонсалеса Прады (1848–1918), Хосе Марти (1853–1895), Сальвадора Диаса Мирона (1853–1928), Мануэля Гутьереса Махеры (1859–1895), Хулиана дель Касаля (1863–1893), Хосе Асунсьона Сильвы (1865–1896) и многих других.

<sup>3</sup> См.: *Henríquez Ureña P. Op. cit., p. 56.*

<sup>4</sup> См.: *Lázaro C. Les séjours de Rubén Darío en France et ses relations avec le monde littéraire français. Paris, 1958.*



они весьма неопределенны<sup>1</sup>. Можно считать, что начало объединению молодых поэтов, связанных относительным единством взглядов на литературу, было положено в 60-е гг. собраниями у Леконта де Лиля, в салоне мадам де Рикар, затем у издателя Альфонса Леметра. Дальнейшему объединению группы способствовало издание журнала «Revue fantaisiste», редактором которого был Катюль Мендес, и журнала «La Revue de Progrès» Л. Ксавье де Рикара. Следует признать, что объединение было окончательно оформлено изданием коллективного сборника стихотворений под заглавием «Le Parnasse contemporain» в 1866 г. Споры о подлинной и единственной точке отсчета, на наш взгляд, являются малопродуктивными. Ею с равным основанием может быть признан любой из вышеперечисленных историко-литературных фактов.

То же можно сказать и о составе. Если принимать во внимание только сборники «Le Parnasse contemporain» (их вышло три, второй – в 1871 г., третий – в 1876 г.), то следует признать, что никакого единства в них не было. Помимо поэтов старшего поколения, таких как Ш. Бодлер, Т. Готье, Т. де Банвиль, Леконт де Лиль, в творчестве которых складывались некоторые из эстетических принципов «Парнаса», но которое при этом явно значительно шире парнасских рамок, в этих сборниках печатались будущие символисты П. Верлен и С. Малларме. Последний выпуск, собственно говоря, представляет собой лишь поэтическую антологию текущего года, в которой совсем отсутствует единая и цельная эстетическая программа<sup>2</sup>. Тем не менее, по этим сборникам удастся установить, что основное ядро «Парнаса» составляли: Ш.-М. Леконт де Лиль (на правах «мэтра»), Альбер Гла-

---

<sup>1</sup> Особую путаницу вносят в этом смысле мемуары поэтов-парнасцев, такие как: *Mendès C. Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Paris, 1903; Ricard L.-X. Petits mémoires d'un Parnassien. Adolphe Racot. Les Parnassiens. Paris, 1967.*

<sup>2</sup> В данном случае неважно, что большинством современников он воспринимался как нечто цельное.

тиньи (1839–1873), Франсуа Коппе (1842–1909), Леон Дьеркс (1838–1912), Катюль Мендес (1843–1909), Сюлли-Прюдом (1839–1907) и Жозе-Мария де Эредиа.

Существует другая, более крайняя точка зрения: некоторые исследователи склонны считать, что парнасским, собственно говоря, можно признать лишь творчество Леконта де Лиля и Эредиа, или даже одного Леконта де Лиля.

Видимо, вопрос несколько прояснился бы, если бы речь шла не о парнасской доктрине в целом, а о парнасских тенденциях в произведениях того или иного французского поэта второй половины XIX в.<sup>1</sup>

Выявление этих тенденций имеет непосредственное отношение к нашей теме, так как, по общему признанию, именно в творчестве Эредиа они нашли свое наиболее законченное воплощение<sup>2</sup>.

Одним из основных принципов «Парнаса» было требование соединения искусства и науки, т.е. использование в творчестве последних достижений археологии, позити-

<sup>1</sup> Знаменательно, что парнасцы предполагали сплотить вокруг себя единомышленников, понимаемых, по всей вероятности, довольно широко, во всех странах и создать в той или иной степени оформленную «Международную ассоциацию поэтов». В рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) в архиве А.Н. Майкова (Ф. 168. № 16864/С VIII б) хранится чрезвычайно интересное письмо Катюль Мендеса, выступающего в качестве «организатора международного сообщества поэтов». Французский поэт предлагает А.Н. Майкову и его друзьям составить русскую секцию этого сообщества. К. Мендес сообщает, что парижская секция, почетными председателями которой избраны Виктор Гюго, Леконт де Лиль и Теодор де Банвиль, уже сформирована. По его словам, английская, провансальская, итальянская, испанская, австрийская, немецкая, бельгийская, шведская и американская либо уже присоединились к ассоциации, либо, по крайней мере, заявили о своем желании присоединиться к ней в ближайшем будущем. Впрочем, представления К. Мендеса о русской поэзии были расплывчатыми: письмо аналогичного содержания он послал Н.А. Некрасову (см.: Научн. бюлл. ЛГУ, 1947, № 16–17, с. 81–84. Публикация Б.Г. Реизова).

<sup>2</sup> См., например: *Souriau M. Histoire du Parnasse*. Paris, 1929. P. 290; *Vincent Fr. Les Parnassiens*. Paris, 1933. P. 301, 312; *Martino P. Parnasse et Symbolisme*. P. 72.

вистской философии, естествознания и т.д. Предполагалось также стремление к непосредственному и «автономному» показу мира, что должно было достигаться за счет возможно более спокойного описания в четких образах и выверенных фразах каких угодно человеческих страстей и общественных потрясений. Непременным условием было совершенство, «скульптурность» формы.

Наибольший интерес для нас представляют требования, предъявляемые к языку. «Парнасцы, – по словам В. Брюсова, многим им обязанного, – ввели язык строгий, почти научный, в котором подбор слов был основан на объективном изучении предмета, изображенного поэтом»<sup>1</sup>. Романтической импровизации, лексической, а в какой-то мере и грамматической свободе они противопоставили другие «добродетели»: порядок и точность, четкий, ясный, «правильный» язык.

Очевидно, что все эти тенденции не только не препятствовали, но в максимальной степени помогли Жозе-Мариа де Эредиа стать французским поэтом.

## 5

Хотя печататься Эредиа начал еще в 60-е гг.,<sup>2</sup> широкая известность и всеобщее признание к нему пришли

<sup>1</sup> Брюсов В. Полн. собр. соч., т. XXI. СПб., 1913. С. 223.

<sup>2</sup> См.: *Madelaine J.* Les premiers vers de Hérédia. – *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. 20. Paris, 1913. P. 198–200; *Demeure F.* Les premiers sonnets de Hérédia. – *Romanic Review*. New York, 1931, fevr., p. 295–300. – Большинство стихотворений, включенных впоследствии в сборник «Трофеи», было ранее опубликовано в различных периодических изданиях, прежде всего в трех выпусках «*Le Parnasse contemporain*», а также в таких журналах, как «*La République des lettres*», «*Revue des deux Mondes*», «*La Revue des Lettres et des Arts*», «*La Revue Encyclopédique*», «*Mercure de France*», «*Nouvelle Revue*» и т.д. Подробнее об этом см.: *Bouvier E.* La date de composition des sonnets de Hérédia. – *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. 19. Paris, 1912. P. 108–169; *Madelaine J.* Chronologie des sonnets de Hérédia. – *Ibid.*, p. 416–421.

только после выхода в свет книги «Трофеи»<sup>1</sup>. Этот сборник стихов явился литературным событием, имевшим чрезвычайно большой резонанс. Французская Академия присудила Эредиа «Grand Prix de Poésie». Официальным откликом на сборник послужили более чем 200 восторженных статей, напечатанных в различных журналах и газетах. Именно «Трофеи» дали поэту возможность выдвинуть свою кандидатуру в Французскую Академию, и, хотя у него были такие конкуренты, как Э. Золя и П. Верлен, Эредиа получил 19 голосов из 32. Знаменательно, что французское гражданство он получил тоже только после публикации этого сборника. В это время, когда остались позади споры между парнасцами и символистами, когда границы и контуры этих течений в основном определились, стало очевидно, что Эредиа является самым типичным поэтом «Парнаса», единственным истинным и верным учеником Леконта де Лиля<sup>2</sup>.

Литературное наследие Ж.-М. де Эредиа в основном составляют сонеты, которые дают возможность говорить

---

<sup>1</sup> Тогда же появляются первые русские переводы его сонетов (см.: *Поступальский И.С.* Материалы к русской библиографии Жозе-Мариа де Эредиа. – В кн.: *Жозе-Мариа де Эредиа*. Трофеи, с. 305–310). Однако впервые русские читатели узнали о творчестве этого французского поэта значительно раньше, в 1878 г., из напечатанных в «Вестнике Европы» «Парижских писем» Э. Золя (№ 2, СПб., с. 383): «Жозе-Мариа де Эредиа писал сонеты удивительной красоты со стороны формы. Парнасцы охотно признают, что он всех их перещеголял изяществом формы. Стих его звучен, слоги звенят, точно медь. Нельзя извлечь из речи более звонкой музыки». «Однако поэт, – добавляет Э. Золя, – остается неизвестен публике, которая требует от поэзии кое-чего другого, кроме бряцания кимвал».

<sup>2</sup> См.: *Vincent Fr.* Les Parnassiens, p. 194; *Sonrian M.* Histoire du Parnasse, p. 435. – Впрочем, при всей симпатии, которую испытывали к Эредиа его друзья-парнасцы, чувствовалось, что они все же не понимали, как ему, при его кубинском происхождении, удалось создать столь прекрасные французские стихи. Высказывалось даже мнение, что все сонеты, включенные позднее в «Трофеи», были написаны опекавшим молодого кубинца Леконтом де Лилем (См.: *Sonrian M.* Histoire du Parnasse, p. 297).

о нем как об одном из самых замечательных мастеров этой стихотворной формы. Испанское имя, по мнению Теофиля Готье, не помешало Эредиа создать самые прекрасные на французском языке сонеты<sup>1</sup>. К этой высокой оценке полностью присоединяется П. Верлен: «Все писатели эпохи Возрождения до самого отдаленного потомства прибегали к сонету, который вновь восторжествовал у нас с 1830 г. и нашел в лице Жозе-Мариа де Эредиа, в этом испанце, так удивительно усвоившем себе язык и миросозерцание француза (разрядка наша. – В. Б.), своего специального великого поэта...»<sup>2</sup>.

Однако для нашей темы еще больший интерес представляет тот факт, что Эредиа, за редким исключением, писал только сонеты<sup>3</sup>. Почти половина стихотворений, написанных на Кубе (в том числе первое), представляют собой сонеты. В первое же десятилетие своей жизни во Франции, включившись в парнасское движение, Эредиа писал только сонеты. Естественно предположить, что стойкое предпочтение, отдаваемое одной, причем именно сонетной форме, не было случайностью<sup>4</sup>.

Пrestиж сонета во Франции, чрезвычайно высокий в эпоху Возрождения, после охлаждения к этой форме писателей-классицистов, в какой-то мере вновь восстановлен Сент-Бёвом. Некоторую дань сонету отдали романтики: А. де Виньи, А. де Мюссе, В. Гюго. Первая

---

<sup>1</sup> См.: *Mendès C.* Le mouvement poétique français de 1867 à 1960, p. 123.

<sup>2</sup> *Верлен П.* Хосе-Мариа де Эредиа. – Всемирная иллюстрация, СПб., 1895. № 25. С. 487.

<sup>3</sup> Показательно, что почти все произведения, созданные Эредиа в иных стихотворных формах (такие, например, как цикл «*Romancero*» или поэма «*Les Conquistadors de l'Or*»), либо тематически, либо формально восходят к испаноязычной поэзии и испанской или латиноамериканской истории.

<sup>4</sup> В этом состоит принципиальное отличие Эредиа как от Леконта де Лиля, так и от других поэтов-парнасцев, любивших сонетную форму. «Парнас» в целом отличался значительно большим тяготением к разнообразию форм.

попытка в новое время написать цикл сонетов принадлежала О. Барбье. Однако прежде всего Ж.-М. де Эредиа опирался на античные сонеты Т. де Банвиля и на сонеты Леконта де Лиля<sup>1</sup>.

Эредиа не просто воспользовался разработанной традицией французского сонета, именно он, по справедливому замечанию Леонида Гроссмана, окончательно утвердил сонетный канон<sup>2</sup>. Поэтому имеются основания считать, что поэту кубинского происхождения войти в французскую стихотворную традицию и утвердиться в ней было проще при помощи этой жесткой формы, обладающей «сводом» заранее заданных правил.

Все сонеты Эредиа написаны александрийским стихом. Единственный сонет, написанный восемнадцатисложником, более свойственным испаноязычной поэзии, относится к самому началу его литературной деятельности.

Опираясь на традиции, Эредиа вместе с тем, по наблюдению Ф. Брюнетьера, «отвергает традиционное представление о замкнутости и ограниченности сонетной формы. Он умеет завершить каждую маленькую поэму такой выразительной и живописной картиной, что грани видимого мира как бы раздвигаются образами исключительной силы»<sup>3</sup>. Поэта, по собственному признанию, в сонетах привлекала «красота, одновременно мистическая и математическая»<sup>4</sup>. Каждый из них представляет собой картину, вдохновленную тем или иным историческим или историко-культурным событием. «Выдержанная повсюду строгая форма сонета, необычайная концентрированность словесного материала, богатая инструментовка и поразительная точность и вместе с тем красочность

---

<sup>1</sup> Разумеется, Эредиа были известны многочисленные сонеты Шарля Бодлера, однако их экспериментальный характер, видимо, шел вразрез с его устремлениями и поэтому никакого отражения в его собственной сонетной практике не получил.

<sup>2</sup> См.: Гроссман Л. Борьба за стиль. М., 1926. С. 127–128.

<sup>3</sup> Цит. по: Гроссман Л. Борьба за стиль. С. 127.

<sup>4</sup> См. в кн.: Ibrovac M. José-Maria de Hérédia. P. 488.

эпитетов наряду с многочисленными неологизмами делают его почти непереводаемым»,<sup>1</sup> – так характеризует сонет Эредиа С.А. Макашин.

Одной из удивительных особенностей «Трофеев» Эредиа, выявленной Р. Тозье и М. Ибровацем<sup>2</sup>, является редкая насыщенность стихотворений реминисценциями. Ученые последовательно, хотя и не всегда убедительно, возводят многие образы и целые строчки буквально всех сонетов Эредиа к тем или иным произведениям Леконта де Лиля, Т. де Банвиля, Л. Менара, А. Шенье, Т. Готье, В. Гюго и т.д. Столь интенсивное использование творчества своих предшественников может показаться странным, однако не случайно подобный анализ всего состава сборника дает возможность провести параллели между поэтическими образами и устойчивыми словосочетаниями в сонетах Эредиа и в стихах других французских поэтов. Процесс усвоения языка, по-видимому, непременно сопровождается параллельным усвоением устойчивых элементов поэтики, поэтической речи и образности. Кроме авторов первой половины XIX века, Ж.-М. де Эредиа прошел также «школу» поэтов «Плеяды», творчество которых привлекало его внимание на протяжении всей жизни. Кое-что он почерпнул также и у своих собратьев по «Парнасу» – у Сюлли-Прюдона, Катюля Мендеса, Леона Дьеркса и некоторых других.

6

Ф. Коппе в речи об Эредиа, произнесенной в 1895 году, сказал: «...Ваши друзья-поэты никогда не забывали, что Вашими предками были испанские гранды, что Вы проис-

---

<sup>1</sup> Макашин С. А. Эредиа. – Печать и революция. 1926. Кн. 2. С. 125–126.

<sup>2</sup> *Tauziès R. Étude sur les sources de J.-M. de Hérédia. – Revue des langues romanes. Montpellier, 1910. vol. 53, p. 461–512, vol. 54, p. 37–66. Ibrovac M. José-Maria de Hérédia. Les sources des «Trophées». Paris, 1923.*

ходите из древнего рода, одна ветвь которого пустила корни и расцвела под палящим кубинским солнцем»<sup>1</sup>. П. Верлен как-то отозвался об испанском языке как о «языке Сида и Эредиа»<sup>2</sup>. Своей кровной связью с Испанией, с Кубой никогда не забывал и сам Жозе-Мария де Эредиа. Он переводил на французский язык стихи своего кузена, Х.М. Эредиа, произведения классической и современной испанской литературы; по образу испанских «Романсеро» он написал несколько своих, включенных в «Трофеи»; латиноамериканская тематика — одна из устойчивых особенностей его творчества; его прозаическое наследие полностью связано с Испанией и Латинской Америкой. Кроме того, испано-кубинская основа мировосприятия и поэтической культуры Эредиа нередко проступает сквозь филигранное владение французским стихом, и, наконец, его перу принадлежат три сонета, написанных на испанском языке. Все это свидетельствует о тесных и глубоких связях поэта с культурой испаноязычных стран<sup>3</sup>.

Ж.-М. де Эредиа с детства испытывал глубокое уважение к личности и неослабевший на протяжении всей его жизни интерес к творчеству своего знаменитого родственника, кубинского поэта-романтика и революционера, Хосе Мариа Эредиа. Знаменательно, что первым литературным опытом молодого поэта, пробовавшего свои силы в французском стихе, был перевод стихотворения Х. М. Эредиа «A mi padre encanecido en la fuerza de su edad» (A mon père dont les cheveux blanchis avant l'âge, 1859), ошибочно принятый М. Ибровцем за его первое оригинальное стихотворение<sup>4</sup>. Затем Ж.-М. де Эредиа перевел также «Himno al Sol» и начало поэмы «Placeres de la Melancolía».

<sup>1</sup> Цит по кн.: *Souriait M. Histoire du Parnasse*. Paris, 1929. P. 296.

<sup>2</sup> См.: *Szertics F. Op. cit.*, p. 37.

<sup>3</sup> См.: *Delcambre R. L'hispanisme de deux Parnassiens. Leconte de Lisle et J.-M. de Hérédia*. — *Hispania*. Polo Alto, 1922, № 3, p. 238–278; № 4, p. 292–341; *Szertics S. L'Héritage espagnol de José-Maria de Hérédia*.

<sup>4</sup> Об этом см.: *Bédarida H. Sur la fortune de J.-M. de Hérédia en Espagne et dans l'Amérique Latine*, p. 62–63.



Хотя, казалось бы, ничего общего между рано определившимися литературными симпатиями Жозе-Мариа де Эредиа и романтически-страстной, гражданской поэзией его родственника, одного из основоположников кубинской национальной поэзии, не должно было быть, тем не менее не только в ранних стихах Ж.-М. де Эредиа, написанных на Кубе, но даже в «Трофеях» заметно влияние кубинского поэта<sup>1</sup>. Причем выражается оно не только в тематике, ярких, живописных, восторженных описаниях латиноамериканской природы<sup>2</sup> (соответственно, и в словаре), но также и в той приподнятой, героической интонации, которая иногда придает стихам французского поэта столь несвойственное «Парнасу» звучание. Видимо, объясняется это как его кубинским происхождением, так и воздействием творчества Х.М. Эредиа.

В 1876 году поэт взялся за перевод капитального труда Берналя Диаса дель Кастильо (1492–1581?)<sup>3</sup>. Когда эта работа была завершена, французская литература, по единодушному мнению, обогатилась произведением, написанным редким по красоте, лексическому богатству и разнообразию оттенков языком. Что же касается качества перевода, то те неточности, которые допустил Эредиа, порой обнаруживают в переводчике, наряду с бле-

---

<sup>1</sup> В этом смысле удивительным образом «сходятся» первое оригинальное стихотворение Ж.-М. де Эредиа «A la fontaine de la India», непосредственно примыкающее к циклу его переводов, и последнее опубликованное стихотворение «La mort du taureau» (1903). С. Зертик проводит убедительную параллель между стихотворением Хосе Мариа Эредиа «Muerte de Toro» и одноименным произведением французского поэта (op. cit., p. 192–193).

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: Goldgar M. H. Three Spanish Sonnets of José-Maria de Hérédia. – Comparative Literature, Eugene, Oregon, 1963. T. XV, № 1. P. 23–32.

<sup>3</sup> Véridique histoire de la conquête de la Nouvelle Espagne, par le capitaine Bernal Díaz del Castillo l'un des conquérants avec une introduction et les notes par José-Maria de Hérédia. 4 vols. Paris, 1877–1887.

стоящим знанием, собственно говоря, родного языка, уже некоторую по отношению к нему отстраненность<sup>1</sup>.

Перу Ж.-М. де Эредиа принадлежит также перевод испанской книги XVII в. «Vida y sucesos de la Monja Alferes doña Catalina de Araujo (Erauso), doncella natural de San Sebastian, escrita por ella misma» (Madrid, 1625)<sup>2</sup> и рассказа Фернан Кабальеро (1796–1877) «Juan Soldado»<sup>3</sup>.

Особое место в творчестве Эредиа занимает его проза, написанная либо непосредственно по испанским и латиноамериканским впечатлениям, либо в связи с событиями, имеющими отношение к испаноязычным странам. В 1885 году, во время своего путешествия по Испании<sup>4</sup>, он посылал корреспонденции в «Journal des Débats», посвященные в основном современной испанской жизни и испанским обычаям<sup>5</sup>.

В 1901 году Ж.-М. де Эредиа принимает предложение сотрудничать в аргентинском журнале «El País». Из шести писем, посвященных в основном событиям во Франции, наибольший интерес для нас представляет первое письмо, в котором он с большой симпатией пишет о современных аргентинских писателях и с теплотой вспоминает о годах детства, проведенных на Кубе. Впрочем, те подробности, которые он приводит, не всегда, видимо, были впечатле-

---

<sup>1</sup> В качестве примера можно привести калькирование испанского выражения: «para les hacer volver las espaldas» – «pour leur faire tourner les épaulettes». Причиной этого могла послужить либо невнимательность переводчика, либо (что вероятнее) сознательное или бессознательное (в данном случае это неважно) стремление передать о б р а з н о с т ь. Но тогда придется признать, что для Эредиа образность испанского устойчивого словосочетания была очевидна, в то время как испанцами она не ощущается.

<sup>2</sup> La Nonne Alférez. Paris, 1894.

<sup>3</sup> Feuilleton du «Journal des Débats». Paris, 1-er janvier 1885.

<sup>4</sup> Ранее, в 1879 г., он был избран членом-корреспондентом Real Academia de Historia de Madrid, по всей вероятности, в связи с началом работы над переводом Диаса дель Кастильо.

<sup>5</sup> См. русский перевод: Эредиа Х. М. де. Сцены из испанской жизни. – Русское обозрение. М., 1895, февраль. С. 784–802.

ниями в полном смысле этого слова. Кое-что, по всей вероятности, было стерто временем и восполнено чтением. В частности, это относится к чересчур традиционным названиям растений и птиц: олеандры, лимонные и апельсиновые деревья, колибри и т.д. При этом географические названия он иногда путает. Место горной гряды Сьерра Маэстра занимает находящаяся на территории Мексики Сьерра Мадре. Характерно, однако, что они имеют одинаковое смысловое – латиноамериканское – звучание<sup>1</sup>.

Этот интерес к испанской и латиноамериканской истории, природе и культуре не мог не отразиться и в «Трофеях». В этой столь французской книге «в качестве первой ипостаси, – как справедливо отмечает И.С. Поступальский, – существуют еще и латиноамериканский и даже испанский поэт, для выражения своих настроений и своей особой тематики прибегающий к изумительно им усвоенной французской речи»<sup>2</sup>. Упоминание родины поэта появляется на всем протяжении «Трофеев» только один раз, и то лишь ассоциативно, навеянное родным запахом далеких растений в терцетах сонета «Brise Marine»:

Ah! Je le reconnais. C'est de trois mille lieues  
Qu'il vient, de l'Ouest, là-bas où les Antilles bleues  
Se pâment sous l'ardeur de l'astre occidental;

Et j'ai, de ce récif battu du flot, kymrique,  
Respiré dans le vent qu'embauma l'air natal  
La fleur jadis éclore au jardin d'Amérique<sup>3</sup>.

Одним из центральных мотивов сборника является героика открытия Америки испанцами. Знаменательно при этом, что подлинными героями являются морепла-

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Szertics S. Op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> См.: *Поступальский И.С.* Жозе-Мария де Эредиа – поэт знаменитый и неведомый. С. 237.

<sup>3</sup> *Hérédia J.-M. de. Les Trophées.* P. 148.

ватели и землепроходцы: предок поэта, основатель города Cartagena de Indias, Педро де Эредиа, Хуан Понсе де Леон, Эрнандо Сото, Бартоломео де Эстрада<sup>1</sup>. Интерес Ж.-М. де Эредиа к этой теме был несомненен. В его личной библиотеке находилось 185 книг, относящихся к истории и культуре Америки, в том числе и испанские<sup>2</sup>.

Глубокие познания Эредиа в испанской культуре<sup>3</sup> нашли отражение в цикле «Romancero», который включает «Le Serment de mains», «La Revanche de Diego Lainez», «Le Triomphe du Cid». Появление «испанских стихов» (выражение самого Ж.-М. де Эредиа) в составе сборника не было случайностью. На протяжении трех десятилетий, отделяющих выход в свет «Трофеев» от первых литературных опытов, поэт неоднократно обращался к испанским романсам. В 1860 году Эредиа привез с собой в Париж рукопись романа «Le Défi», имевшего подзаголовок «Imité du Romancero espagnol», написанного в том же 1860 году. Однако текст его не был опубликован и до сих пор не обнаружен. Неопубликованным остался и сонет, озаглавленный «Romancero», предназначавшийся для «Трофеев». Известно четыре редакции этого сонета, первый набросок которого был сделан на Кубе в том же 1860 году. Впрочем, тогда это был не сонет, а стихотворение, состоящее

---

<sup>1</sup> Это цикл сонетов «Конкистадоры»: «Les Conquistadors», «Jouissance», «Le Tombeau du Conquérant», «Carolo Quinto imperante», «L'Ancêtre», «À un Fondateur de ville», «Au Même», «À une Ville morte», а также важнейший структурообразующий элемент сборника, завершающая его поэма «Les Conquistadors de l'Or».

<sup>2</sup> Об испанских источниках, в большинстве своем не учтенных в работах: Р. Тозье (*Étude sur les sources de J.-M. de Heredia*) и М. Ибровца (*José-Maria de Heredia. Les sources des «Trophées»*), см. в кн.: *Scertics S. Op. cit.*, p. 182–191.

<sup>3</sup> Вероятно, в какой-то мере ему была известна не только классическая испанская поэзия, с которой он познакомился еще на Кубе, но и современная. Например, Эредиа имел представление о творчестве испанского романтика второй половины XIX в. Рамона де Кампоамора (1817–1901). См. об этом: *Szertics S. Op. cit.*, p. 148).

из 32 строк<sup>1</sup>. В период между 1861 и 1871 годами им был также осуществлен прозаический перевод 10 романсов о Сиде, скорее всего по изданию «*Romancero del Cid*» (Francoforto, 1828), которое отмечено в каталоге распродажи библиотеки Ж.-М. де Эредиа. (Кроме этой книги в его библиотеке был также экземпляр «*Romancero general*», изданного Л. Дураном.) Этот перевод является большой переводческой удачей Эредиа, в немалой степени обусловленной его двуязычием. В качестве примера можно привести поиск наиболее точного лексического эквивалента для слова «*barraganes*». «*Non los fuertes barraganes del vuesto ardid tan feroz*» Эредиа переводит как «*Non, les braves garçons (ribands, bragnards) d'une intrépodité aussi farouche*». С. Зертик, специально занимавшийся испанской тематикой в творчестве Эредиа, утверждает, что ни один из двуязычных словарей, которыми мог пользоваться поэт, не помог бы ему в этом выборе. Кроме того, два последних синонима показывают, что Эредиа прекрасно ориентировался в том слое лексики (как испанского, так и французского языка), в котором он, в соответствии с подлинной стихией «Романсеро», производил отбор.

## 7

В цикле «Романсеро» наиболее отчетливо проступают тестилистические и языковые особенности франкоязычной поэзии Жозе-Мариа де Эредиа, которые выдают в нем двуязычного поэта. Леконт де Лиль утверждал, что французский язык никогда не достигал такого совершенства, какого он достиг в стихах Эредиа<sup>2</sup>. Тем более показательны те «уроки» французского языка и поэтики французского стиха, которые он давал своему ученику и другу в связи с этим циклом, заботясь, в частности, о «благозвучии» его стихов. Особого внимания заслуживают два факта. Эредиа сам просил Леконта де Лиля произвести редак-

<sup>1</sup> См.: Szertics S. Op. cit., p. 62–66.

<sup>2</sup> См.: Ibrovac M. José-Maria de Hérédia. Sa vie, son oeuvre. P. 150.

торскую правку, посылая на его суд первый вариант романсов «Le Serment de mains» и «Le Triomphe de Cid»<sup>1</sup>. С другой стороны, не случайно, видимо, столь ценные советы мэтра его не менее знаменитому ученику в единственном известном письме такого рода<sup>2</sup> касаются не сонетов, а менее привычной для Эредиа формы.

Леконт де Лиль, с середины 1870-х гг. рассматривавший Эредиа как своего преемника, обращает внимание на недочеты самого разного рода – в эвфонии, ритме, лексике. Вот некоторые из них. Относительно строки «Diego Laynez ne peut plus toucher aux viandes» Леконт де Лиль заметил, что она «немыслима» по фонетическим соображениям. «Между Di-ego и vi-andes возникает колебание. Вы, очевидно, – продолжает Леконт де Лиль, – произносите (разрядка наша. – В.Б.) vi-andes<sup>3</sup>, а мне представляется, что в этом заключается серьезная формальная ошибка»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Я вынужден послать вам то, что у меня получилось, и просить вас высказать мнение, без которого мне с каждым днем кажется все более невозможным ставить свое имя под александрийским стихом» (см.: *Ibrovac M. José-Maria de Hérédia. Sa vie, son oeuvre.* P. 140).

<sup>2</sup> Письмо от 23 сентября 1871 г., Там же. С. 287–289.

<sup>3</sup> Знаменательно, что, по свидетельству современников, Эредиа действительно говорил несколько странно: «Эредиа пользовался мостиками. Он произносил слова с интервалом, и когда он говорил или читал, эта простая уловка (sic!) создавала у слушателей ощущение амплитуды речи» (См.: *Albalat A. Souvenirs de la vie littéraire.* Paris. P. 61).

<sup>4</sup> Объяснение, даваемое Леконтом де Лилем, по всей вероятности, можно распространить и на крайне редкие, но ввиду этого тем более удивительные промахи Эредиа в области рифмы, которая в целом была у него безукоризненной. При этом ценители поэзии с недоумением встречали такие казусы, как *frâiches-flèche* (долгий слог рифмуется с полудолгим), *mêle- femelle* (долгий – с кратким), *lasse-glâce* (долгий и закрытый – с кратким и открытым), встречающаяся два раза, в сонете «Plus ultra» и в «Les Conquistadors de l'Or», – особенно грубая ошибка с точки зрения канонов, которым неукоснительно следовал Ж.-М. де Эредиа. Вслед за Леконтом де Лилем можно предположить, что для Эредиа эти рифмы в звуковом отношении были полноценными.

В следующую строку: «Il ne dort plus depuis que son chef blanc branla» Леконт де Лиль снова вносит свои коррективы: 1) плохо фонетически; 2) branla не передает потрясения, получаемого живым человеком. Что касается строки «Il pleure, il ne sort plus, tous ses amis l'ont fui», поэт находит выражение «Il ne sort plus» слишком разговорным, обыденным, разрывающим общую тональность романса стилистическим диссонансом. Нет необходимости приводить остальные замечания, достаточно сказать, что все они без исключения были учтены Эредиа при подготовке окончательного варианта к печати. Между тем мало кому было известно, какой ценой Эредиа завоевал право считаться одним из лучших стилистов французского языка.

Эредиа был чрезвычайно требовательным к себе поэтом. Ближайшие друзья вспоминали, что отдельные сонеты он писал в течение нескольких месяцев; приходя к ним, он часто читал только одно четверостишие или даже одну строчку и просил их высказать свое мнение<sup>1</sup>. Этим же частично могли быть вызваны те два ограничения: форма сонета и (что касается метрического репертуара) александрийский стих<sup>2</sup>, – которые столь заметны при анализе его творчества.

«Стилистическим ядром индивидуального поэтического стиля Ж.-М. де Эредиа являются сила и контрастность в описании изображаемых исторических событий,

---

<sup>1</sup> См.: Брандес Г. Главные течения в литературе XIX в. Французская литература. Киев, 1903. С. 325.

<sup>2</sup> Ср.: «Чтобы быть более уверенным в форме, он всецело отдает предпочтение александрийскому стиху и почти исключительно сонету...» (*Bordeaux И. Âmes modernes*. Paris, 1895. P. 140). Стихи, написанные другими размерами, в наследии Эредиа занимают ничтожное место. Его перу принадлежит одно стихотворение («Chanson»), написанное десятисложным, и четыре («Redondillas», «Malagueña», «La Mort de Taureau», «Ballade sentimentale») – восьмисложным стихом. Наибольшего внимания заслуживают два обстоятельства: почти все они связаны с испанской тематикой; почти все они созданы либо в самом начале творческого пути, либо в самом конце.

чувств, форм. Эти качества, с одной стороны, восходящие к его «испано-кубинскому» происхождению, а с другой – связанные с поэтическими идеалами парнасцев, проявлялись в четких очертаниях семантических контуров, в выборе «сильных» эпитетов, ярких, противопоставленных друг другу цветов. Предпочтение, отдаваемое поэтом, условно говоря, «героической» тематике, позволяло особенностям его стиля проявляться с наибольшей полнотой. Знаменательно, что Леконт де Лиль в уже цитированном письме к Эредиа советовал ему «не насиловать свою природу (sic!), украшать, расцвечивать, полностью раскрепощаться»<sup>1</sup>. Анатолий Франс, товарищ Эредиа по изданиям «Le Parnasse Contemporain», писал о нем: «Его прекрасные стихи несут в себе жар и благоухание тех мест, где прошло его детство, его родины, душу конкистадоров, потомком которых он является...»<sup>2</sup>. Ф. Брюнетьер считал цвет главным оружием Эредиа и характернейшей чертой его стиля<sup>3</sup>.

Что касается вопросов собственно языка, то, разумеется, ни о какой широкой интерференции не может быть и речи. Нормативным французским языком Ж.-М. Эредиа владел блестяще. Редчайшие случаи промахов поэта, объясняемых влиянием латыни, приводит М. Ибровац: вместо «il dort au lit» Эредиа пишет «il dort dans le lit»;

<sup>1</sup> См.: *Ibrovac M. José-Maria de Hérédia. Sa vie, son oeuvre.* P. 289. – Однако, по всей вероятности, следовать этому совету неукоснительно ввиду смены языка было довольно затруднительно. Ср.: «Его вкус к пышности и великолепию должен был очень страдать от отсутствия блеска в нашем французском языке» (*Bordeaux H. Âmes modernes.* P. 143).

<sup>2</sup> См.: *Mendès C. Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900.* P. 124.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 124. Для сравнения можно привести характеристику национального своеобразия творчества друга Эредиа, испанского художника Даниэля Уррабьерты и Вьерге, данную самим поэтом: «Ему были в высшей степени присущи черты его родины: величие, чувство трагического, равно как и комического, поистине свирепая наблюдательность и подлинное ощущение цвета и жизни» (см.: *Szertics S. L'héritage espagnol de José-Maria de Hérédia.* P. 147).



вместо «au ciel hellène» – «sous le ciel hellène». Однако испанский язык Эредиа знал, видимо, все-таки лучше, чем латынь. Странно, что исследователь не проверил, как будут звучать соответствующие фразы по-испански. Предлоги, неверно употребленные поэтом, являются буквальным переводом с испанского: «en la сама», «bajo el cielo»<sup>1</sup>. Таким образом, как отмечал М.П. Алексеев, «даже тогда, когда писатель, творчески выраставший в иноязычной среде, пользовался неродным для него языком в литературных целях, следы прежнего, покинутого языкового опыта оставались нестертыми, не утрачивались вовсе»<sup>2</sup>.

Как показал стилистический анализ<sup>3</sup>, лексический состав поэзии Ж.-М. де Эредиа во многом существенно отличается от лексики других французских поэтов XIX в., в том числе и парнасцев. Справочник, составленный Н.И. Абрамовой, в котором отмечается относительная частота употребления слов (из расчета на текст длиной 10 000 слов), дает возможность определить, что ключевыми словами<sup>4</sup> в поэзии Ж.-М. де Эредиа являются в основном слова, условно говоря, героической семантики: conquérant, cavalier, dompter, crin, dresser, étalon, triomphant, abreuvoir,

<sup>1</sup> Любопытно, что известны и ошибки противоположного характера, в понимании испанского текста. При черновом, предварительном переводе испанских романсов (возможно, в дальнейшем он бы откорректировал текст) Эредиа, например, испанский предлог por (à cause de) перевел как par («espada mohosa por la muerte de su amo» – «...par la mort de son maître»). В результате изменился смысл. Испанское устойчивое выражение «hijo de mi alma» он переводит дословно как «fils de l'âme», что создает трудности для понимания. Подробнее см.: Szertics S. Op. cit., p. 73.

<sup>2</sup> См.: Алексеев М.П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия. С. 208.

<sup>3</sup> См.: Абрамова Н.И. Поэтическая лексика французского языка (на материале французской поэзии XIX в.). М., 1974. Наблюдения над языком Эредиа см. также в кн.: Fromm H. «Les Trophées» von José-Maria de Hérédia. Untersuchungen über den Aufbau. Reim und Stil. Greifswald, 1913.

<sup>4</sup> Методика определения ключевых слов в поэзии разработана П. Гиро (Guiraud P. Problèmes et méthodes de la statistique linguistique. Dordrecht, 1959).

vaillant, éblouissant, héros, barbe, ébloui, étincelant, hennir, marquis, marin, comte, éclatant, aïeul, sang, chef, prince, île, ivoire, guerrier, monstrueux, nef, or, rougir, splendide и т.д.

Не меньший интерес представляют слова, употребление которых у Эредиа превышает общий уровень. Такие слова, как *cavalier, fer, joyeux, long, mer, or, rouge, sang*, в стихах Эредиа встречаются чаще, чем в произведениях всех других французских поэтов XIX в. Значительно полнее, чем в поэзии других парнасцев, у Эредиа, латиноамериканца по происхождению, представлен растительный мир; шире, чем в творчестве всех французских поэтов XIX в., – животный мир; лексика, связанная с водой, землей, бытом; полнее, в целом, представлена лексика, отражающая общественную жизнь (особенно в таких разделах, как власть, элита, крестьяне, охота, война). В то же время Эредиа уступает всем поэтам-парнасцам в употреблении слов, связанных с временем, смертью, женщиной; всем французским поэтам XIX века – в лексике, имеющей отношение к категориям мысли, причины, истины, правды, общения. Таким образом, выявляется удивительная закономерность: Эредиа уступает другим французским поэтам в употреблении лексики, связанной с абстрактными категориями, и значительно превосходит их в использовании слов, выражающих конкретные явления. Думается, не в последней степени это объясняется его испано-кубинским происхождением. Что же касается отчетливого пристрастия к словам редким, полузабытым, экзотическим и специальным<sup>1</sup>, то это также в какой-то мере могло быть вызвано его двуязычием.

<sup>1</sup> См.: *Bordeaux H. Âmes Modernes*. P. 142. – Ф. Кальмет (*Calmettes F. Un demi-siècle littéraire. Leconte de Lisle et ses amis*. Paris, s. d. P. 187) едко пишет о «номенклатурной магии» в поэзии Ж.-М. де Эредиа. Поэт, действительно, был большим любителем словарей, энциклопедий, справочников, каталогов и т.д. Его филологическая подготовка, по всей вероятности, была весьма основательной. Однажды, например, он внес исправления в словарь в связи с ошибками в лексике креольского происхождения (см.: *Ibrovac M. Op. cit.*, p. 410).

Как показывает лингвистический анализ, во французских стихах Ж.-М. де Эредиа, поэта двуязычного, нашли отражение отдельные особенности испаноязычной литературы, культуры, «картины мира». Более того, даже некоторые психологические и стилистические особенности испанского языка. Например, при создании цикла романсов Эредиа постарался использовать такое же разнообразие временных форм, какое свойственно испанским романсам. На столь смелый эксперимент не решился даже Леконт де Лиль в своем цикле «Romances»<sup>1</sup>. Интересное наблюдение делает М.Р. Делькомбр в статье «„Испанизм“ двух парнасцев: Леконта де Лиля и Жозе-Мариа де Эредиа». По его мнению, перевод романа «La Nonne Alferez», осуществленный Эредиа, столь скрупулезен, что передает не только идеи и слова, но даже само течение испанской фразы<sup>2</sup>.

8

В 1903 году по случаю столетней годовщины со дня рождения кубинского поэта Хосе Мариа Эредиа и в связи с предполагавшимися юбилейными торжествами мэра Сантьяго-де-Куба обратился к Ж.-М. де Эредиа с просьбой как-то откликнуться на это событие. Так были написаны единственные известные произведения поэта на испанском языке под общим названием «A José María de Heredia, en su centenario». Автограф этих сонетов бережно хранится в Сантьяго-де-Куба в мемориальном музее Хосе Мариа Эредиа.

В этих сонетах, важных во многих отношениях, особенно ярко проявляется интерес Эредиа к испанскому языку и испаноязычной культуре. В них француз-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Szertics S. Op. cit., p. 92–96.

<sup>2</sup> См.: Delcombre M.R. L'hispanisme de deux Parnassiens: Leconte de Lisle et José-María de Heredia. – Hispania, vol. V, Supplément au N. d'oct., nov., Paris, 1922. P. 56–60.

ский поэт, проживший большую часть своей жизни во Франции, демонстрирует знание языка своего детства и испанской версификации. Эредиа раскрывает свое отношение к двум странам, Кубе и Франции. Кроме того, эти сонеты выявляют то, что было дорого поэту-парнасцу в творчестве его родственника, поэта романтической эпохи. И, наконец, их стилистика и поэтика, их связь с традициями испаноязычной поэзии, дают возможность поставить вопрос о сопоставительной стилистике и поэтике франко- и испаноязычных стихов Жозе-Мариа де Эредиа.

Преемственности («grande Heredia, otro Heredia aquí te canta») поэт придает особое значение. Он настаивает на том, что по наследству ему досталось не только имя, но и лира («Yo que cogí de tu heredad la lira»). Эредиа приветствует в знаменитом кубинце певца латиноамериканской природы («pintor de la natura hermosa de la espléndida America Latina») и великого мастера оды («gran rey de la oda, peregrina por la gallarda fuerza melodiosa»), прославляет его не только как поэта, но и как гражданина («guerrero, de coraza unida por la virtud, que el combatir no mella»).

Однако сознательная ориентация Ж.-М. де Эредиа на поэтическую индивидуальность кубинского поэта для нас в данном случае имеет гораздо меньшее значение, чем внутренняя и неизбежная переориентация французского поэта-парнасца при переходе на другой язык<sup>1</sup>. Прежде всего следует отметить, что эти сонеты вписываются в кубинскую поэтическую традицию эпохи романтизма, их стилистика во многом соотносится с ранними, напи-

---

<sup>1</sup> «Человек, говорящий на двух языках, – утверждал А.А. Потебня, – переходя от одного языка к другому, изменяет вместе с тем характер и направление течения своей мысли, притом так, что усилие его воли лишь изменяет колею его мысли, а на дальнейшее течение ее влияет лишь посредственно. Это усилие может быть сравнено с тем, что делает стрелочник, переводящий поезд на другие рельсы» (Потебня А.А. Язык и народность. – В кн.: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 260).

санными еще на Кубе (правда, на французском языке), до знакомства с принципами «Парнаса» стихами самого Ж.-М. де Эредиа. Что же касается версификации, то, как справедливо отметил Педро Энрикес Уренья<sup>1</sup>, в этих сонетах встречаются некоторые особенности, которые были свойственны испанским поэтам «золотого века».

Нет ничего удивительного в том, что творчество Жозе Мариа де Эредиа заинтересовало испаноязычных читателей. В своем интересном предисловии к собранию собственных переводов на испанский язык произведений Эредиа Антонио де Сайас<sup>2</sup> сравнивал его с испанскими авторами «золотого века». При этом особое внимание он уделил выявлению «иберийских» корней (эта черта присуща почти всем работам испаноязычных исследователей). Переводчик видел в Эредиа «великого испанского поэта не только из-за его родословной и имени, но и по всем проявлениям его средиземноморского стиля, по поразительному чувству созвучий, по искренним переживаниям, которыми проникнуты все те испанские эпизоды, которые были выбраны замечательным поэтом для его безупречных стрóf»<sup>3</sup>. Сходным образом его творчество оценивают Франсиско Контрерас: «Американский испанец, Эредиа был одним из величайших поэтов Франции; француз, он был одним из величайших певцов испанской славы: Ронсар в доспехах прославленного рыцаря

---

<sup>1</sup> См.: *Henríquez-Ureña P.* Estudios de versificación española. Buenos Aires, 1961. P. 332.

<sup>2</sup> José María de Hérédia. Los Trofeos. Romancero y los Conquistadores de oro. Poesías. Traducción en verso castellano y Prólogo de Antonio de Zayas. Madrid [s. d.]. – Можно упомянуть также заметку, появившуюся задолго до этого в журнале «La España Moderna» (№ 8, Madrid, 1889. P. 61), и статью Кларина, посвященную выходу в свет «Трофеев» (*Clarín*. «Los Trofeos» por José María de Hérédia. – Palique. Madrid, 1893. P. 109–123).

<sup>3</sup> Цит. по ст.: *Bédarida H.* Sur la fortune de J.-M. de Hérédia en Espagne et dans l'Amérique Latine. – *Revue de littérature comparée*, 11-e année. Paris, 1931. P. 56.

из Ламанчи; Лопе, заносчивый, как Сирано»<sup>1</sup>, и Асорин: «Эредиа – испанский поэт, по ошибке писавший по-французски»<sup>2</sup>.

Задолго до того, как в 1905 году А. Гонсалес организовал в гавайском «Атене» чествование Ж.-М. де Эредиа, кубинцы проявляли интерес к литературной карьере своего знаменитого соотечественника, который был еще кубинским подданным, не был избран во Французскую Академию и стихи которого еще не были собраны в «Трофеи». Из наиболее интересных отзывов можно упомянуть работы Мануэля де ла Крус<sup>3</sup>, в которых доказывается, что Эредиа сформировался как поэт в Гаванском университете и в своих французских стихах оставался латиноамериканцем.

Наконец, нельзя не упомянуть о том, что многие испанские и латиноамериканские поэты испытали воздействие творчества Ж.-М. де Эредиа. Среди них выдающийся реформатор испаноязычной поэзии никарагуанец Рубен Дарио, кубинец Хулиан дель Касаль, каталонец Жеронимо Санне.

## 9

На чужом языке легче думать и описывать, чем чувствовать. Не случайно в Средние века побуждение отказаться от латыни и воспользоваться народными языками возникло прежде всего в поэзии, в то время как языком философии, теологии и науки еще долгое время оставалась латынь. Этим же объясняется тот факт, что в науке

---

<sup>1</sup> Contreras Fr. Los Modernos: Eugenio Carrière, Pablo Verlaine, Enrique Ibsen, Joris Karl Huysmans, Augusto Rodin, J. M. de Hérédia, Juan Lorrain, Mauricio Barres, los pintores de hoy. Paris, 1909. Цит. по ст.: *Bédarida H.* Op. cit., p. 56.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: *Szertics S.* Op. cit., p. 49.

<sup>3</sup> *Manuel de la Cruz.* Cromitos cubanos. La Habana, 1892; *José María de Hérédia.* La prosa de José María de Hérédia. – Obras, t. 1. Santander, 1924. P. 131–148; 149–159.

и литературе известно немало крупных ученых и писателей, бывших либо двуязычными, либо писавшими свои сочинения на «чужом» для них языке, заменившем родной, в то время как сколько-нибудь примечательных поэтов, ставших классиками иноязычной литературы, считанное количество. Одним из них был Жозе-Мария де Эредиа. Однако он парадоксальным образом не нарушает этого правила. Не умаляя достоинств «Парнаса», можно сказать, что как литературное направление в интересующем нас плане он был наиболее «прозаичен». Следование общепризнанным образцам стиля – неперемное условие для творческого усвоения поэтом иноязычной поэтической культуры и особенно для творческого включения в нее. Выбрав «Парнас»<sup>1</sup>, Эредиа выбрал литературную группировку, в которой слой традиций имеет гораздо большее значение, чем слой индивидуальный.

Для любого двуязычного писателя ориентация на статику метрических, интонационных и образных элементов имеет и свою оборотную сторону. Следствием является замкнутость стиля в некие условные рамки. Однако поскольку «замкнутость» как таковая входила в парнасский эстетический комплекс, эта объективная особенность творчества Ж.-М. де Эредиа не только не умаляла достоинств его поэзии, но и оказывалась литературным достижением. Другими словами, требования нормы

---

<sup>1</sup> Среди литературных пристрастий и привязанностей Эредиа, которые оказались почти не реализованными в его творчестве, были Ламартин и Гюго. С другой стороны, он явно симпатизировал символистам. Даже о С. Малларме, творческая индивидуальность которого разительно отличалась от его собственной, Эредиа говорил с сочувствием: «Его не нужно понимать. Это прекрасные стихи, в которых нет никакого смысла» (см. об этом подробнее в кн.: *Albalat A. Souvenirs de la vie littéraire*. P. 84–86). В то же время сам он вряд ли решился бы написать подобные стихи, в том числе и из-за опасения быть обвиненным в незнании французского языка. Языковой интуиции, как у поэта иноязычного, у него не могло быть.

и литературно-языковой традиции наложили существенный отпечаток на творческую индивидуальность поэта. Однако именно концентрированность этих требований к кубинцу Эредиа, препятствовавшая особенно ярким проявлениям индивидуального стиля, является одной из причин оригинальности его как писателя. Думается, не случайно из всех парнасцев Эредиа оказался наиболее верным канонам школы, наиболее консервативным в обращении со стихотворным материалом<sup>1</sup>.

Сопоставление ранних и последующих, вплоть до напечатанных в «Трофеях», вариантов стихов<sup>2</sup> выявляет еще одну важную особенность творчества Ж.-М. де Эредиа – к а н о н и з а ц и ю системы, черту крайне редкую, если не уникальную. Как известно, творческий путь крупных писателей проходит, как правило, по линии деканонизации. Языкового барьера Эредиа, разумеется, не ощущал, однако чрезмерная традиционность его поэзии, сказавшаяся в первую очередь в максимальной продуманности изобразительных средств и частичной предсказуемости, выдает в нем поэта, в сознании которого французский язык был явлением вторичным. Современниками его язык, вероятно, воспринимался как очень правильный и слегка архаичный<sup>3</sup>. Для Эредиа французский язык на той стадии развития, какой он достиг в XIX в. в своем по-

---

<sup>1</sup> «В версификации он консерватор; ему кажутся невозможными какие бы то ни было обновления стиха после Леконта де Лиля. Он защищает стих в том виде, в каком он сформировался усилиями романтиков и парнасцев» (*Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris, 1901. P. 305–306*). Те незначительные новации, которые Эредиа себе все же позволял, касались только мелочей. См.: *Souriau M. Histoire rln Parnasse, p. 440*.

<sup>2</sup> См.: *Bouvier E. Op. cit., p. 168–169; Madelaine J. Op. cit., p. 416–421*.

<sup>3</sup> «У него вместе с увлечением звуками и красками есть чутье формы; краткость, точность и содержательность его стиха напоминает наших классических писателей» (*Robert de Gorisy. Письма из Парижа. Литературные новинки. – Северный вестник. СПб., 1893. № 4. С. 73*).



этическом выражении, был в значительной мере все же набором средств (хотя и чрезвычайно разнообразных). Поэт, в той или иной степени осваивающий или освоивший неродной для себя язык, в лучшем случае будет доводить до предела тенденции, уже существующие в системе стилей эпохи, подчас – до совершенства, и не может быть родоначальником новых. Это и служит доказательством несвободного обращения с этой системой. Хорошим свидетельством этого является творчество Жозе-Мариа де Эредиа.

Индивидуальные особенности стиля того или иного из поэтов-парнасцев в значительной степени стусевывались жесткими канонами жанровой композиции<sup>1</sup>. Это особенно заметно при анализе творчества Эредиа. Его литературное наследие состоит в основном из сонетов<sup>2</sup>. Именно в этой форме он чувствовал себя наиболее спокойно, наиболее уверенно<sup>3</sup>. Знаменательно, что сохранившаяся критика Леконта де Лиля относится к форме романса, столь редкой у Эредиа, а не сонета. «Форма сонета, – по словам Л. Гроссмана, – при сложности, строгости и сжатости, обладает способностью замечательно выявлять все богатство данного поэтического языка»<sup>4</sup>.

Наконец, в «Трофеях» не случайно такое обилие, граничащее с монтажностью, литературных реминисценций (одна из форм использования нормализованной литературной речи).

---

<sup>1</sup> См.: Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 195.

<sup>2</sup> Своеобразной параллелью ему в XX в. является творчество крупнейшего португальского поэта Фернандо Пессоа (1888–1935), перу которого принадлежит большой цикл сонетов на английском языке.

<sup>3</sup> Разумеется, были и другие причины обращения поэта к форме сонета. О некоторых из них см. в кн.: Harms A. José-María de Hérédia. Boston, 1975. P. 114–115.

<sup>4</sup> Гроссман Л. Борьба за стиль. С. 117.

С теоретической и практической точки зрения абсолютно одинакового знания двух языков не бывает<sup>1</sup>. Каким же было соотношение испанского и французского языков в творческом сознании Ж.-М. де Эредиа? Владение им обоими языками (как литературными, так, по-видимому, и разговорными) приближается к типу билингвизма, при несомненной подчиненности в его литературной практике испанского языка французскому. Поэтому, когда в конце творческого пути Эредиа обратился к испанскому языку, выяснилось, что в сознании поэта между языком и литературной традицией наметился разрыв, в то время как французский язык постоянно служил для него живым средством опоры на традицию жанра, выбора выразительных средств, построения образа, особенностей строфики, рифмовки, эвфонии, средством опоры на всю французскую поэтическую традицию.

---

<sup>1</sup> См., например: *Дешериев Ю.Д., Протченко И.Ф.* Основные аспекты исследования двуязычия и многоязычия. – В кн.: *Проблемы двуязычия и многоязычия*. М., 1972. С. 34.

I

Расплата за своеволие, или Воля к жизни // Миф о Дон Жуане. СПб., 2000. С. 5–22.

Языки мувашшаха (Диалог культур в Аль-Андалус) // Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981. С. 316–327.

Трубадур Христа // Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. Книга о рыцарском ордене. Книга о животных. Песнь Рамона. СПб., 1997. С. 191–249.

Глупец народных сказок как архетип образа Дон (К постановке проблемы) // Изв. АН СССР. Серия языка и лит. Т. 50. №. 2, М. 1991. С. 163–166.

«Ручательство за вещи невидимые» (Сервантес – «Дон Кихот» – Рыцарь Печального Образа) // Багно В. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 5–164.

Миф об отвоеванном королевстве // Лопе де Вега. Великий Князь Московский. СПб., 1999. С. 5–30. (Прил. к альманаху «Канун». Серия «Библиотека испанской литературы»).

Размышления над влюбленным прахом Франсиско де Кеведо // Кеведо Ф. де. Стихотворения. СПб., 2001. С. 5–16. (Прил. к альманаху «Канун». Серия «Библиотека испанской литературы»).

---

<sup>1</sup> Тексты печатаются в редакции 2020 г.

- Песнь Андалусии // Паласио Вальдес А. Сестра Сан-Сульписио. Л., 1984. С. 5–20.
- Мысли о культуре и культура мысли Хосе Ортеги-и-Гассета // Вопросы литературы. 1991, № 2. С. 82–95.
- Хосе Ортега-и-Гассет: Философия как наука о любви // Ортега-и-Гассет. Х. Этюды о любви. СПб., 2003. С. 5–22.
- Массовый исход из безысходного одиночества (Испанская поэзия конца XX столетия) // Современная испанская поэзия. СПб., 1998. С. 5–8. (Прил. к альманаху «Канун». Серия «Библиотека испанской литературы»).

## II

- Ясновидение былого и чудесного (Фантастическая проза Латинской Америки) // Книга песчинок. Фантастическая проза Латинской Америки. Л., 1990. С. 5–16.
- Вымыслы и домыслы Хорхе Луиса Борхеса // Борхес Х.Л. Избранные сочинения: В 2-х т. Т. 1. Вымыслы. СПб. 2001. С. 5–24.
- Хулио Кортасар, или Правила игры с классиком // Кортасар Х. Собр. соч.: В 4-х т. Т.1. СПб., 1992. С. 5–20.
- Круиз на дрейфующем потоке // Кортасар Х. Выигрыши. СПб.; 1999. С. 5–8.
- Книга о том, чем мы были раньше, до того, как стали тем, чем, неизвестно еще, стали ли // Кортасар Х. Игра в классики. СПб., 2000. С. 5–10.
- Место под названием Кортасар // Кортасар Х. Истории хронопов и фамов. СПб., 1999. С. 5–10.
- Кукла с сюрпризом, или Искусство разбирать модели // Кортасар Х. 62. Модель для сборки. СПб., 1999. С. 5–13.
- Маленькие радости Большой Бучи // Кортасар Х. Книга Мануэля. СПб., 1999. С. 5–10.
- Островки свободы Хулио Кортасара // Кортасар Х. Вне времени: Рассказы. СПб., 1999. С. 5–9.

Об одиночестве, смерти, любви и о прочей жизни (Габриэль Гарсиа Маркес) // Гарсиа Маркес Г. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1. СПб., 1997. С. 5–31.

### III

Сервантесовский код Средиземноморья // Испания и Россия: исторические судьбы и современная эпоха. М., 2017. С. 355–360.

Хосе де Рибас – Иосиф Дерибас // *Jews and Slavs*. 2004. V. 14. Festschrift Professor Ilya Serman. P. 103–112.

Испанский дипломат, ставший писателем в России // Валера Х. Письма из России. СПб., 2001. С. 5–26. (Прил. к альманаху «Канун». Серия «Библиотека испанской литературы»).

«Украшать, расцвечивать, полностью раскрепощаться» (Ж.-М. де Эредиа: преимущества двуязычия) // Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981. С. 124–148.

## СОДЕРЖАНИЕ

*Вместо предисловия* 5

### *I*

РАСПЛАТА ЗА СВОЕВОЛИЕ, ИЛИ ВОЛЯ К ЖИЗНИ 9

ЯЗЫКИ МУВАШШАХА

(Диалог культур в Аль-Андалус) 31

ТРУБАДУР ХРИСТА 48

ГЛУПЕЦ НАРОДНЫХ СКАЗОК КАК АРХЕТИП

ОБРАЗА ДОН КИХОТА 93

«РУЧАТЕЛЬСТВО ЗА ВЕЩИ НЕВИДИМЫЕ»

(Сервантес – «Дон Кихот» – Рыцарь

Печального Образа) 101

МИФ ОБ ОТВОЕВАННОМ КОРОЛЕВСТВЕ

(Пьеса Лопе де Веги «Великий князь Московский») 239

РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ВЛЮБЛЕННЫМ ПРАХОМ

ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО 264

«БОЖИЙ БИЧ, ПРИВЕТСТВУЮ ТЕБЯ»

(Стихотворение Хосе де Эспронседы

«Песнь казака») 274

СГУЩЕНИЕ СВЕТЛЫХ СТОРОН ЖИЗНИ

(Роман Армандо Паласио Вальдеса

«Сестра Сан-Сильписио») 280

МЫСЛИ О КУЛЬТУРЕ И КУЛЬТУРА МЫСЛИ

ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА 300

ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТ: ФИЛОСОФИЯ

КАК НАУКА О ЛЮБВИ 317

МАССОВЫЙ ИСХОД ИЗ БЕЗЫСХОДНОГО

ОДИНОЧЕСТВА

(Испанская поэзия конца XX столетия) 326

## *II*

ЯСНОВИДЕНИЕ БЫЛОГО И ЧУДЕСНОГО

(Фантастическая проза Латинской Америки) 331

ВЫМЫСЛЫ И ДОМЫСЛЫ ХОРХЕ

ЛУИСА БОРХЕСА 355

ХУЛИО КОРТАСАР, ИЛИ ПРАВИЛА ИГРЫ

С КЛАССИКОМ 379

КРУИЗ НА ДРЕЙФУЮЩЕМ ПОТОПЕ 410

КНИГА О ТОМ, ЧЕМ МЫ БЫЛИ РАНЬШЕ,

ДО ТОГО, КАК СТАЛИ ТЕМ, ЧЕМ,

НЕИЗВЕСТНО ЕЩЕ, СТАЛИ ЛИ 415

МЕСТО ПОД НАЗВАНИЕМ КОРТАСАР 424

КУКЛА С СЮРПРИЗОМ,

ИЛИ ИСКУССТВО РАЗБИРАТЬ МОДЕЛИ 432

МАЛЕНЬКИЕ РАДОСТИ БОЛЬШОЙ БУЧИ 442

ОСТРОВКИ СВОБОДЫ ХУЛИО КОРТАСАРА 449

ОБ ОДИНОЧЕСТВЕ, СМЕРТИ, ЛЮБВИ

И О ПРОЧЕЙ ЖИЗНИ

(Габриэль Гарсиа Маркес) 457

### *III*

|   |     |
|---|-----|
| СЕРВАНТЕСОВСКИЙ КОД СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ   | 495 |
| ХОСЕ ДЕ РИБАС – ИОСИФ ДЕРИБАС   | 501 |
| ИСПАНСКИЙ ДИПЛОМАТ,<br>СТАВШИЙ ПИСАТЕЛЕМ В РОССИИ   | 516 |
| «УКРАШАТЬ, РАСЦВЕЧИВАТЬ,<br>ПОЛНОСТЬЮ РАСКРЕПОЩАТЬСЯ»<br>(Жозе-Мариа де Эредиа: преимущества двуязычия) | 535 |
| <i>Библиографическая справка</i>  | 570 |



**Багно Всеволод Евгеньевич**

# *испаницы трех миров*

ПОСВЯЩАЕТСЯ  
ХУАНУ РАМОНУ ХИМЕНЕСУ

Художественный редактор Т. Н. Костерина  
Оператор компьютерной верстки текста Л. Г. Иванова  
Оператор компьютерной верстки переплета  
и иллюстраций В. М. Драновский  
Технолог М. С. Кырбаш

Подписано в печать 30.11.2020

Формат 60×100/16

Тираж 500 экз.

Заказ № 10795

АНО «Институт перевода»

Николоямская ул., д. 1, Москва, Россия, 109240

тел. (495) 915-33-05

e-mail: [info@institutperevoda.ru](mailto:info@institutperevoda.ru)

ООО «Центр книги Рудомино»

Николоямская ул., д. 1, Москва, Россия, 109240

Отдел реализации издательства: (495) 915-31-00

e-mail: [rudomino@libfl.ru](mailto:rudomino@libfl.ru)

<http://www.facebook.com/CentreBook>

Технологическое сопровождение

и допечатная подготовка ООО «Бослен»

<http://www.boslen.ru>; e-mail: [info@boslen.ru](mailto:info@boslen.ru)

Отпечатано с готовых файлов заказчика

в АО «Первая Образцовая типография»,

филиал «Ульяновский Дом печати»

ул. Гончарова, д. 14, г. Ульяновск, Россия, 432980

