

В. Е. Багно



Дон Кихот
в России и русское
ДОНКИХОТСТВО

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(Пушкинский Дом)

В. Е. БАГНО

«Дон Кихот» в России
и русское донкихотство



Санкт-Петербург
«НАУКА»
2009

УДК 82.1.134.2.0

ББК 83.3(4Исп)

Б14

Багно В. Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство /
Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. — СПб.: Наука, 2009. — 228 с.

ISBN 978-5-02-027020-6 (в пер.)

Монография посвящена судьбе романа Сервантеса «Дон Кихот» в России как одному из редких в истории культуры примеров превращения литературного явления одной страны в доминанту культурной и общественной жизни другой. Автор показывает, что в России в «Дон Кихоте» увидели не просто гениальную книгу, но притчу о человеческом предназначении, а в Рыцаре Печального Образа — пророка или лжепророка, миф о котором может служить ключом к событиям русской интеллектуальной и общественной жизни. Бесчисленные русские интерпретации романа Сервантеса и образа его главного героя были нацелены на современника, выполняли в русской культуре XVIII—XIX вв. прежде всего нравственные задачи. Некоторым граням этого все еще продолжающегося процесса посвящена книга.

Для филологов, широкого круга читателей.

*Работа выполнена при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 02-04-0008а*

*Книга издана при финансовой поддержке
Посольства Испании в РФ*

© В. Е. Багно, 2009

© Редакционно-издательское оформление. Издательство «Наука», 2009

ISBN 978-5-02-027020-6

«Ну, так я вас, господа, нарочно поймаю и уличу, что и вы такие же Дон-Кихоты, что у вас самих есть такая же идея, которой вы верите и через которую хотите обновить человечество!»

Ф. М. Достоевский

Как Дон Кихоту Дульсинея,
Была Россия нам мила.

Ф. Сологуб

ПРЕДИСЛОВИЕ

История русского донкихотства неразрывно связана с историей идей в России, историей русской интеллигенции, русской общественной жизнью.

Огромная роль, которую сыграл в русской культуре образ Дон Кихота, объясняется тем местом, которое занимала в России этой поры проблема самоидентификации. Споры о судьбах России, столь волновавшие всю русскую интеллигенцию, концепции особого ее предназначения ассоциировались с донкихотовской «идеей», со знаменитым девизом Дон Кихотов всех времен и народов: «Я знаю, кто я».

Русские в «Дон Кихоте» увидели не просто гениальную книгу, но притчу о человеческом предназначении, а в герое романа — пророка или лжепророка, миф о котором может служить ключом к событиям русской интеллектуальной и общественной жизни. Поэтому в равной степени нас должны интересовать как переводы, инсценировки и критические отклики, другими словами, реальная история восприятия романа Сервантеса в России,¹ соот-

¹ См.: Шенелевич Л. Ю. Русская литература о «Дон Кихоте» // ЖМНП. 1902. июль. Ч. 332. С. 200—213; Buketoff-Turkovich L. Cervantes in Russia. Princeton. 1950; Ивашкин З. И. Сервантес в России // Мигель де Сервантес Сааведра: Библиогр. рус. пер. и критич. лит. на рус. языке. 1763—1957. М., 1959. С. 9—37; Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. New York, 1982. Т. 1; 1984. Т. 2; Bagno V. El Quijote vivido por los rusos. Madrid, 1995; Hacker G. Rocinantes Wege nach Russland. Münster. 1995; Он въезжает из другого века... Дон Кихот в России. М., 2006.

носимая с бытованием любого иного иноязычного произведения, так и история русского донкихотства как культурного явления, философско-психологические интерпретации сервантесовского образа, творческое усвоение писателями мифа о Дон Кихоте, использование имени сервантесовского героя в общественной борьбе. Первостепенное внимание в работе уделено русским интерпретациям «Дон Кихота» и русскому донкихотству как феномену культуры.²

Отрыв героя от романа, а романа от автора, неизбежный при включении их в инонациональный историко-культурный и общественно-политический контекст, несколько не умалял достоинств ни романа, ни писателя, а лишь расширял спектр толкований. Собственно говоря, основой донкихотства и явился отрыв героя от романа, тот факт, что имя сервантесовского героя стало, по свидетельству И. С. Тургенева, «смешным прозвищем даже в устах русских мужиков»,³ не имевших о романе никакого представления. Замечательным свидетельством большей роли для истории русского донкихотства именно интерпретаций, т. е. мифа о Дон Кихоте, как это ни парадоксально, по сравнению с романом самого Сервантеса, является письмо А. П. Чехова к младшему брату Михаилу, рекомендовавшего прочесть не самого «Дон Кихота» («ты, брате, не поймешь»), а речь Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот».⁴

Донкихотовская идея — возродить преданную забвению рыцарскую цивилизацию — оказалась чрезвычайно актуальной в России XIX столетия, когда русская интеллигенция формулировала «русскую идею» — представление об особом предназна-

² Несомненный интерес представляет цикл работ С. И. Пискуновой, посвященных главным образом другой стороне вопроса — типологии романа и в этой связи сопоставлению «Дон Кихота» с произведениями Пушкина, Гоголя, Платонова, Булгакова, а также значению сервантесовского романа для русской прозы. См.: Y dentro... El Quijote // *Ínsula*, 1992, junio. N. 546. P. 1—2; Булгаков и Сервантес // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология*. № 5. 1996, сент.—окт. С. 60—71; «Дон Кихот» и «Евгений Онегин»: Опыт типологического сопоставления // *Московский пушкинист*. VII. М., 2000. С. 346—358; «Мертвые души» и «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»: (К новой постановке проблемы) // *Язык и культура. Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова*, 2001. С. 555—564.

³ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч. М., 1980. Т. 5. С. 334.

⁴ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма. М., 1974. Т. 1. С. 24.

чении России, призванной спасти европейскую христианскую цивилизацию, растоптанную Великой французской революцией, протянуть руку охваченному кризисом, утратившему духовные ориентиры Западу.

В тот период самоидентификации России, который опосредованно связан с Великой французской революцией и наполеоновскими войнами, донкихотовский субстрат занимает не последнее место. Не будет преувеличением сказать, что «идея» Рыцаря Печального Образа — спасти гибнущее человечество, утратившее моральные ценности, опутанное меркантильными заботами, — претворилась на русской почве в одну из составляющих «русской идеи». Донкихотовский утопизм, донкихотовский нонконформизм, донкихотовское стремление повернуть историю вспять, мессианский элемент донкихотства оказались в XIX столетии востребованы именно в России, и эта востребованность донкихотства русской культурой не осталась незамеченной Западом.

«ЧУЖОЕ ИМЯ» КАК НАСЛЕДУЕМАЯ МОДЕЛЬ ЖИЗНИ

Можно вообразить себе русскую семью в Москве, Петербурге или Нижнем Новгороде, представитель которой в эпоху Екатерины II прослыл вольтерьянцем, его сын в самом начале XIX столетия считал себя горацианцем, внук в пушкинскую эпоху слыл байронистом, правнук в середине XIX века — гегельянцем, праправнука в 60—70-е гг. столетия называли Дон Кихотом, а на рубеже XIX и XX вв. его потомок слыл ницшеанцем. Тем самым представитель одной и той же семьи при смене поколений, философских и политических пристрастий и культурных ориентиров, понимая, что «*nomen est omen*», что имя характеризует своего носителя, что оно что-то предвещает, облачался бы во все новое «чужое имя», являющееся неотъемлемой частью национальной, в данном случае русской культуры.

Речь идет прежде всего о таких понятиях, как вольтерьянство, ницшеанство, гегельянство, гамлетизм, донжуанство, донкихотство и пр., т. е. о таких языковых единицах, которые, являясь производными от имен собственных, обладающих конкретной предметной соотносительностью, представляют собою абстрактные понятия, сохраняющие тем не менее внутреннюю семантическую связь с «производящей основой».

В основе подобного рода культурных движений лежит ориентация на некие жизненные модели, ассоциирующиеся в одних случаях с реальным историческим лицом (Сафо, Гегель, Жорж Санд), а в других — с мировым образом (Дон Жуан, Гамлет, Вертер). Перефразировав знаменитую пушкинскую формулу — «умов и моды вождь», относящуюся к Вольтеру, и подчеркнув при этом ее универсальность, — можно сказать, что речь всегда при подобного рода бытовании «чужого имени» в мировой культуре шла о «вождях умов и моды». Стилизация становилась стилем. Не только переживание чужого имени, но и вживание в чужое

имя стало одним из важнейших мировоззренческих и психологических явлений мировой культуры последних столетий. При этом неизбежно происходила и вульгаризация великих идей и поведенческих моделей, завещанных творцом и пародируемых в порыве мифотворчества, и попытка «переоценки жизненных ценностей» его почитателями и последователями.

В то же время инвариантным в подобных случаях являлось представление современников об объективно наследуемой модели поведения «моральной» (или «аморальной» — Дон Жуан, Сад, в известной мере даже Вольтер, Жорж Санд, Ницше) личности в житейском и культурном обиходе. Неизвестный автор XVIII в., издеваясь над российскими поэтессами, в «Оде в день рождения отставного штаба Серопеголоубова» писал: «Запой своим, Сафошка, тоном, / Сюда канашку нам с рожком!». ¹ В письме Белинского Боткину пронической русификации была подвергнута уже не фамилия, а имя, в данном случае — Гегеля, фигуры для этой эпохи культовой: «Благодарю покорно, Егор Федорович, кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением...» (XII, 23—24). ²

При этом сам «наследник», объект прономинации, мог и не признавать «наследства», не подражать сознательно, по разным причинам отмежевываясь от нежелательного «родства» (например, из соображений карьеры, как в случае с русскими вольтерианцами) или просто не осознавать его. Действительно, улавливаемая и фиксируемая в культуре ориентация на жизненную позицию той или иной «моральной личности» нередко воспринималась как, по меньшей мере, неоднозначная (Дон Жуан, Сад, Жорж Санд, Ницше), и «аморальная» составляющая играла чрезвычайно важную роль в истории ее бытования в культуре.

Знаменательно, что имя собственное функционирует в культуре как имя нарицательное вне зависимости от того, принадлежит ли оно реальному историческому лицу (Гораций, Сафо), более того, — современнику (Вольтер, Гегель), или вымышленному литературному персонажу (Гамлет, Вертер).

Возможно, последним в ряду европейских властителей дум, имя которого стало нарицательным уже в XX столетии, был Ницше. «Ницшеанец» вошел в культурный обиход в конце XIX в. и, как в случае с, казалось бы, близким ему по типу гегельянцем

¹ Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959. С. 78 (Б-ка поэта. Б. сер.).

² Здесь и далее полное описание изданий см. на с. 219—220.

или более далеким донкихотом, не имел, в сущности, почти никакого отношения к идеям немецкого философа.

Глубокий след, оставленный в русской культуре чужим именем как наследуемой моделью жизни, обусловлен тем, что многие русские интеллигенты соотносили его с собой, со своими представлениями об истине и добре, приноравливали к своим философским и общественным взглядам. «Стараюсь делать дело, — читаем, например, в одном из писем Аполлона Григорьева 1850-х гг., — по обыкновению Дон-кихотствую (играю с огнем и порохом)... ну, да что об этом!.. Иногда я уличаю себя в Дон-кихотстве и злобно смеюсь над самим собой, а на утро принимаюсь за новые Дон-кихотские подвиги».³

Мифотворящее сознание современников и последующих поколений подчас меняло до неузнаваемости «производящую основу». Чрезвычайно показательной в этом смысле оказывается русская судьба мифа о Дон Кихоте, которая представляет собой не просто национальную версию общекультурного процесса, но один из редких в истории культуры примеров превращения частного литературного явления в доминанту общественной и культурной жизни другой страны с неизбежной утратой многих конкретных историко-литературных особенностей.

По замечательному наблюдению Сальвадора Мадариаги: «Мы понимаем, что нам не известна ни тайна Гамлета, ни тайна Дон Кихота, но нам известно, что это разные тайны, и у нас есть определенное и ясное ощущение формы и очертания каждой из них, краев и углов, которыми они касаются нас и влияют на тайну внутри нас самих. Получается, что заслуга их творцов состоит в умении создавать вполне конкретные и определенные загадки, которые мы с ходу распознаем, о которых знаем, чем они отличаются друг от друга, но не знаем ничего о том, что внутри них».⁴ Универсальность и бессмертие мировых образов — в неразрешимости вечного спора, в них заложенного. Вечные загадки человеческой природы, тайна человеческого предназначения — и попытки разгадать их сквозь призму этих не поддающихся однозначной оценке образов. Дон Кихот хочет помогать людям, не нуждающимся в его помощи. Фауст стремится к недостижимому — любой ценой. Одновременно притягательно и ужасно долголетие Каина и Агасфера. Скрытую пружину преступления Каина истолкователи библейской легенды увидели не только

³ Григорьев А. Материалы для биографии. Пг.. 1917. С. 170.

⁴ Мадариага С. Дон Жуан как европеец // Вожди умов и моды: Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.. 2003. С. 314.

в зависти (в эфиопской «Книге Адама» имя Каина связывается со словом *qīne* — «завидовать», «ревновать»), но и в совершенной по отношению к нему несправедливости. Согласно В. Я. Проппу, «в облике Эдипа ясно чувствуется двойственность. Он — величайший герой и благодетель своего города и царства и вместе с тем он величайший злодей».⁵ «Если отвлечься от конкретной фабулы пьесы, — пишет о гамлетовской ситуации Ю. Д. Левин, — основная трагическая коллизия ее состоит в том, что герой, осознавший бесчеловечность и враждебность окружающей его действительности, понимает, что его долг бороться с ней и — одновременно — что он бессилён это сделать».⁶ Тем самым бессмертие образа коренится в живом отклике в душах все новых поколений читателей и зрителей на неразрешимые противоречия, терзающие душу Гамлета. В миф о Дон Жуане заложен вечный спор между коллективной моралью — основой общечеловеческой нравственности и сокровищницей общечеловеческих ценностей, с одной стороны, и личной моралью — стремлением человека к неизвестному, основой, источником развития человека, его истории и культуры, главным гарантом персмен и обновления — с другой.

По-видимому, определима и общая для всех мировых образов доминанта. Каждый из них затрагивает некие тайные пружины, скрытые импульсы или даже подавленные в человеке страсти и влечения, в которых тот не всегда склонен признаваться. В целом же речь идет о потребности в бунте, потребности жить своим умом в нарушение общепринятых норм и установлений, нравственных или идейных. Данному тезису не противоречат и два самых поздних по происхождению образа — Гамлет и Дон Кихот. Каждый из них апеллирует к нашей потребности в поступке, благородном порыве. Причем отрицательный опыт обоих — и изначально и безоговорочно готового к подвигу Дон Кихота и рефлектирующего Гамлета — не приглушает этой нашей потребности, а, наоборот, поддерживает ее.

Л. Е. Пинский предложил следующую классификацию мировых образов: те, которые, сохраняя в целом пространственно-временные координаты мифа, его «реквизит», дают возможность построить на их основе «сюжет-фабулу», и те, которые в каждом случае оформляются по более зыбким законам «сюжетаситуации». К первым относятся образы Фауста и Дон Жуана, ко

⁵ Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 294.

⁶ Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 158.

вторым — Гамлета и Дон Кихота.⁷ 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». Например, как показала история творческого усвоения романа Сервантеса, в чем заключается донкихотовская ситуация — вопрос, на который однозначно ответить невозможно. Под донкихотством понималось и глупое сумасбродство, и опасное для общества стремление повернуть историю вспять, и героический энтузиазм одиночки, и высокие порывы духа, способные спасти людей, погрязших в прагматизме, и многое другое. В то же время разговор о единой донжуановской фабуле сомнителен не только в связи с «Сонатами» Р. М. дель Валье-Инклана, но и в случае с «Саламанкским студентом» Эспронседы, «Дон Жуаном» Байрона или Б. Зайцева.

В целом же история мировых образов шла по линии отказа от имени героя в случае с «сюжетами-ситуациями» (Дон Кихот, Гамлет) и размывания пространственно-временных границ мифа в случае с «сюжетами-фабулами» (Фауст, Дон Жуан). Истолковывая эпиграф Байрона к «Дон Жуану» — «*Difficile est propter communiā dicere*», — Пушкин писал: «Communia значит не обыкновенные предметы, но общие всем (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным)» (XI, 176). Воспользовавшись метким определением Пушкина, можно сказать, что в XIX и XX вв. происходил постепенный переход мировых образов из «общеизвестной вещи» в «обыкновенный предмет».

Другой закономерностью является стирание границ между образами. Тяготение литературных мифов одного к другому как при их зарождении, так и в дальнейшей истории их бытования в мировой культуре подтверждается постоянной контаминацией мотивов, переключками и даже тем обстоятельством, что на какое-то время один из них выполняет функции другого. В литературе нового времени нередки случаи пересечения в одном образе линий Дон Жуана и Фауста, Гамлета и Дон Кихота. Одним из случаев контаминации мифов о Севильском Насмешнике и Рыцаре Печального Образа является одновременная соотнесенность с ними Райского, героя романа Гончарова «Обрыв». Наиболее характерным в этом отношении является разговор между Райским и Аяновым в начале романа: «А ты был и Дон-Жуан и Дон-Кихот вместе. Вот умудрился! Я не удивлюсь, если ты надеешься рясу

⁷ Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 322–328.

и начнешь вдруг проповедовать (...) И я не удивлюсь, — сказал Райский, — хоть рясы и не падену, а проповедовать могу — и искренне, всюду, где замечу ложь, притворство, злость — словом, отсутствие красоты, нужды нет, что сам бываю безобразен...».⁸

Можно предположить, что постоянная востребованность в культуре на протяжении многих столетий таких мировых образов, как Дон Жуан и Дон Кихот (но не всех — вспомним бессмертие и смерть маркиза Позы как мирового образа), их способность, не переставая быть именами собственными, продолжать оставаться именами нарицательными, коренится в изначальной двойственности, лежащей в основе жизненной программы этих героев.

Между тем причина относительно короткой жизни горацянства, вольтерьянства, байронизма, гегельянства, жоржсандизма или ницшеанства заключается в том, что со временем имя недавнего «вождя умов и моды» перестает волновать новые поколения, неизбежно приглушается и притупляется острота звучания того вполне конкретного «бунта» и той вполне злободневной «персоеценки жизненных ценностей», которой они как культурные явления были обязаны своей жизнью. Так, в «Словаре современного русского литературного языка» вторым значением слова «вольтерьянец» является «последователь Вольтера, свободомыслящий человек, вольнодумец». В то же время ясно, что по прошествии времени под свободомыслящими людьми никто уже не подразумевал «последователей Вольтера».⁹ «Таким образом, — согласно И. Р. Заборову, — в русской беллетристике XIX в. вольтерьянство служило своего рода опознавательным знаком века предшествующего, мало чем отличаясь в этом отношении от бытового реквизита той поры, вроде раззолоченных карет, фижм, робронов, стразовых пуговиц и пудренных париков».¹⁰ Если среди литературных героев, которые для пушкинской Татьяны слились в единый образ Онегина, был и «Вертер, мученик мятежный», то уже спустя одно поколение было бы не просто догадаться, почему на роль «мученика мятежного» попадает именно Вертер, а не какой-то иной герой; почему именно с ним какое-то время могла ассоциироваться не только обостренная чувствительность и меланхоличность, но и глубокая неудовлетворенность социальной

⁸ Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1953. Т. 5. С. 49.

⁹ Словарь современного русского литературного языка. М.: Л., 1951. Т. 2. Стб. 640.

¹⁰ См.: Заборов И. Р. Вольтерьянство: К истории слова и понятия // Вождя умов и моды. С. 27.

жизнью и трагическое отчаяние, порожденное неразделенной любовью. Как это было убедительно доказано Р. Ю. Данилевским,¹¹ если современникам Державина, Сперанского и Герцена было ясно, что для воспроизведения трагической ситуации маркиза Позы достаточно, чтобы имелись авторитарный правитель и человек, который захотел бы стать связующим звеном между правителем и его народом и просветить правителя относительно его подданных, то та же ситуация спустя каких-нибудь двадцать лет уже никак не воспринималась как «ситуация» именно маркиза Позы.

Имеет смысл попытаться определить *коэффициент узнавания* мировых литературных образов, ответить на два взаимосвязанных вопроса, относящихся, с одной стороны, к генезису литературных мифов, закономерностям их происхождения, а с другой — к их дальнейшему бытованию в мировой литературе.¹²

При отсутствии терминологической ясности тем не менее очевидна разница между великими образами, раз и навсегда запечатленными тем или иным художником и сопровождающими нас в одном, начертанном им, обличье, — и образами мировыми. Что общего между Прометеем, Медсей, Эдипом, Каином, Иудой, Агасфером, Дон Жуаном, Фаустом, Дон Кихотом и Гамлетом? Почему именно они приковывали и приковывают к себе внимание все новых поколений, пытающихся создать все новые версии мифов и легенд, с ними связанных, а не другие гениальные персонажи великих книг?

По-видимому, бессмертие мировых образов в том, что они одновременно вызывают симпатию и внутренний протест, в том, что в них заложено некое неразрешимое противоречие. Заложены вечные загадки человеческой природы, тайна человеческого предназначения — и попытки разгадать их сквозь призму этих не поддающихся однозначной оценке образов.

Контуры мифов сотрутся, если все произведения на тему предателя будут рассматриваться как новые версии истории Иуды, на тему распутника — в связи с легендой о Дон Жуане. В то же время, причисляя к мифу о Прометее произведения нового времени о человеке, приносящем себя в жертву людям, нельзя забывать о богоборце, а видя прообраз героев, посвятивших себя рыцарскому служению женщине в Дон Кихоте, мы за-

¹¹ Данилевский Р. Ю. Бессмертие маркиза Позы // Вожди умов и моды. С. 49—79.

¹² См.: Багно В. Е. «Коэффициент узнавания» мировых литературных образов // ТОДРЛ. СПб., 1997. Т. L. С. 234—241.

бываем о его верности идеалам прошлого и о его сумасбродстве. Бесспорным критерием, конечно, является авторская отсылка в заголовке или в самом тексте произведения, даже в тех случаях, если герой развивает какую-либо грань многогранного мирового образа. Таковы, например, многочисленные произведения XVIII—XIX вв., призванные покончить с той или иной разновидностью донкихотства: «Духовный Дон Кихот», «Адский Дон Кихот», «Дон Кихот театров», «Наполеон, или Истинный Дон Кихот Европы», «Романтические Дон Кихоты», Дон Кихоты женские, масонские, деревенские и мн. др.

В иных же случаях критерием, по-видимому, должно быть сочетание мотивов, их система, позволяющая усматривать соотнесенность образов, развитие в новом произведении тех общественных умонастроений, стиля жизни и поведенческих моделей, которые при своем зарождении представляли собой подражание властителям умов и чувств или литературным героям, имена которых стали нарицательными. Так, возможно, одним из самых глубоких во всей русской литературе воплощений идеи донкихотства является образ Савелия Туберозова из «Соборян» Лескова, хотя сам автор в тексте героя Дон Кихотом не называет.

ГЛАВА I

РЫЦАРЬ ГОРЕСТНОЙ ФИГУРЫ И ШЕВАЛЬЕРЫ ЭРРАНТЫ

В том, что до России «Дон Кихот» добрался с некоторым опозданием, удивляться не приходится. И дорога была дальняя, и в развлекательной литературе (а именно в этом качестве роман и воспринимался в XVII в.) древнерусские книжники особой надобности не испытывали. И все же уже в XVII столетии роман попадал в Москву, правда оседая в библиотеках иностранцев. Так, «Дон Кихота» в английском переводе выписал себе через купцов Патрик Гордон, шотландец, облеченный доверием Петра I, умерший в Москве в 1699 г.¹ Да и русские люди в петровскую эпоху имели некоторое представление о романе Сервантеса. Среди «Рассказов Нартова о Петре Великом» находим следующий: «Государь, отъезжая к Дюнкирхену и увидя великое множество ветряных мельниц, рассмеявшись, Павлу Ивановичу Ягужинскому сказал: „То-то бы для Дон-Кишотов было здесь работы!“».²

Одно из первых печатных упоминаний «Дон Кихота» содержится в переводном сочинении «Рассуждения о оказательствах к миру», изданном в 1720 г. Фраза: «Я бы в отчаянии был видеть между моими одноземцами воскресенных известных кавалеров круглого стола, и оное дон-кихотизмо, по которому люди побуждаемы были, дабы по всему свету ездить...» — снабжена следующим любопытным примечанием русского переводчика, не слишком уверенного в эрудиции своих читателей: «В книге, называемой Донкисхот, описано фабульное житие гишпанского кавалера, Донкисхот называемого, который будто, езда по всему свету, многие смеху достойные и фантастические дела делал

¹ См.: *Алексеев М. П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век—первая половина XIX века). М., 1982. С. 66 (ЛП. Т. 91).

² *Майков Л. Н.* Рассказы Нартова о Петре Великом. СПб., 1891. С. 87.

и за всякого человека, которого он обижен быть почитал, вступался и один воевал. О нем же в той же книге описано, что он с ветряными мельницами, почитая оные за великих богатырей, дрался. И кавалеры круглого стола называются те, которые тому Донкисхоту подобные безумные дела делают». Далее поясняется, кто такие «заблудящие кавалеры»: «...шевальеры эрранты, или заблудящие кавалеры, называются все те, которые, езда по всему свету, без всякого рассуждения в чужие дела вмешиваются и храбрость свою показывают».³

«Дон Кихот» был в библиотеке Ломоносова.⁴ Сведения о романе использовали в литературной полемике В. К. Тредиаковский и А. П. Сумароков. Тредиаковский в «Разговоре между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи» (1747) устами «россиянина» проповедует: «...разговору должно быть натуральну, а именно такому, какой был при всех удивительных похождениях, между скитающимся рыцарем Донкишотом и стремянным его Саншею Пансою. И потому неприятно им (читателям, — В. Б.) будет, что нет в нашем разговоре ни единые епистолии, сочиненныя прекрасным слогом и к отданию надлежащая Дулцинее дю Тобосо».⁵

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

Всем памятна та сцена в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, в которой одно из дорожных происшествий сравнивается со сражением ламанчского рыцаря со стадом баранов, принятым им за вражескую армию: «Колесница его превосходительства закрыта была непроницаемым облаком от взоров ожидающих его, аки громовой тучи, ямщиков. Дон Кишот, конечно, нечто чудесное тут бы увидел: ибо несущееся пыльное облако

³ *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 2. С. 488—489.

⁴ См.: *Коровин Г. М.* Библиотека Ломоносова: Материалы для характеристики литературы, использованной Ломоносовым в его трудах, и каталог его личной библиотеки. М.; Л., 1961. С. 323.

⁵ *Тредиаковский В. К.* Соч. СПб., 1849. Т. 3. С. 301.

под знатию его превосходительства особою, вдруг остановясь, разверзлося, и он предстал нам от пыли серовиден, отродию черных подобным» (гл. «Завидово»). Впрочем, из этого сугубо живописного описания остается неясным, чем был «Дон Кихот» для русского писателя. Однако в других радищевских произведениях — «Житии Федора Васильевича Ушакова», «Бове» — просветительский пафос его трактовки романа вполне очевиден. В первом из них Радищев следующим образом характеризует грубого надзирателя российских юношей, учившихся в Лейпциге: «До того времени не ведали мы, что гофмейстер наш за похвалу себе вменял прослыть богатырем, и если ему не было случая на подвиги, с Бовою равные, то были удалства другого рода, достойные помещения в Дон Кишотовых странствованиях».⁶ Строки из поэмы «Бова» также не оставляют сомнения в том, что и в образе ламанчского рыцаря, и в романе в целом Радищев прежде всего отметил его развенчивающую, антифеодальную грань:

Были рыцари не хуже
Славна в свете Дон Кишота.
В рог охотничей, в валторну
Всем трубили громко в уши:
«Дульщиная Тобознійска
Всех прекраснее на свете».⁷

В целом отрицательным героем Дон Кихот был, по-видимому, и для И. А. Крылова, хотя тот и отметил благородство его идеалов. В письме XVI «Почты духов» он уподобляет ламанчскому рыцарю героя трагедии Я. Б. Княжнина «Росслав»: «Главный герой сей трагедии был некоторой Островский Дон Кишот (это один роман гишпанский, стоящий любопытства; я тебе его пришлю. Впрочем, ты, путешествуя по разным странам, может быть, видел многих и знатных Дон Кишотов). Он был вдруг: философ, гордец и плакса...».⁸ В другом письме, XXXII, упомянут «ново-выезжий Дон Кишот», который «воспевал себе сам похвалы с таким восхитительным красноречием, что все удивлялись его бесстыдству».⁹

«Пасторальное» звучание басни И. И. Дмитриева «Дон Кишот» не имеет ничего общего с сентименталистским переосмыслением докихотства, речь о котором пойдет ниже. Следуя под-

⁶ Радищев А. И. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 175.

⁷ Там же. С. 43.

⁸ Крылов И. А. Полн. собр. соч. М., 1944. Т. 1. С. 101–102.

⁹ Там же. С. 177.

сказке Сервантеса, Дмитриев перевел Дон Кихота из рыцарей в пастуха, заставил его рассыпать свое стадо на поля по первому морозу, воспевать зимой «весеннюю розу» и петь эклогу перед коровницей Аглаей, за что и был бит ее мужем. После этого герой

Чрез поле рысаком во весь пустился дух,
И с этой стал поры ни выпязь, ни пастух;
Но просто дворянин без глаза.
Мораль басни:
Ах, часто и в себе я это замечал,
Что глупости бежа, в другую понадал.¹⁰

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

Русская проза конца XVIII в., по-видимому, не менее активно, чем проза середины XIX, осваивала сервантесовский опыт, хотя и в иных формах и на ином уровне собственных возможностей. Санчо Панса послужил одним из прототипов оруженосца Простая в «Вечерних часах, или Древних сказках славян древлянских» В. А. Левшина. Сочетание трусости, чревоугодия, хитрости и остроумия в образе Простая со всей определенностью показывает, что оруженосец Рыцаря Печального Образа привлёк внимание русского писателя. Более того, к «Дон Кихоту» восходят отдельные сцены «сказок», такие, например, как сцена «звериной охоты» или сцена в «замке», напоминающие, соответственно, сцену охоты во время пребывания Дон Кихота и Санчо во дворце герцога и свадьбу Камачо.

Непосредственно к речи Дон Кихота перед козопасами о Золотом веке восходит следующий пассаж в книге Левшина: «Чем далее восходим мы рассуждениями в древность, тем чаще находим нравы и беспорочные чувствования страстей, возбуждаемых природою; она не была еще развращена: обманы и притворство не вошли тогда в обыкновение. Любовники обоих полов открывали свои склонности при всяком способном случае; ибо мушкетеры не умели издеваться, а женщины были чистосердечны; уверяли и верили, и данное слово никогда не нарушалось».¹¹ Сам факт знакомства Левшина с сервантесовским романом не может вызывать сомнений. Им был осуществлен перевод либретто комической оперы А.-А.-А. Пуансине на музыку Ф.-А.-Д. Филидора

¹⁰ Пантеон русской поэзии. 1814. Ч. 1, кн. 2. С. 257.

¹¹ Левшин В. А. Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских. М., 1787. Ч. 1. С. 18.

«Санхо Панса губернатором в острове Баратарии», которая в 1785 г. была представлена в Москве.¹²

Не без воздействия «Дон Кихота» у Екатерины II возникла идея «Сказки о горе-богатыре Косометовиче» (и написанной на ее основе комической оперы), призванной ославить шведского короля Густава III, замышлявшего войну с Россией. Подобно вехам, ассоциации с «Дон Кихотом» закладываются в текст методично и последовательно. Горе-богатырь Косометович решает стать странствующим рыцарем, исходя из следующих умозаключений: «Молчите, братцы, я ныне много наслышался от сказальщиков о рыцарских и богатырских делах, я сам хочу таковые же принять».

(Поет.)

Геройством надуваясь,
И славаю прельщаясь,
Лоб спрячу под шишак,
Надену рыцарски доспехи,
И сильной мой кулак
В бою доставит мне успехи.
Для богатырских дел
Я много думал и потел;
Хотя же стал я храбр недавно,
Но будет имя славно.
Пойду я бодр теперь и горд
На вост; на зюйд, на ост и норд.¹³

Выбор героем коня и доспехов при всем своеобразии деталей представляет собой лишь вариацию дон-кихотовских хлопот: «...наконец выбрал себе какую-то Мезенскую клячку не пригожую с худою и сказал, что ему иной не нужно, а сия будет его конь богатырский»;¹⁴ «Кривомозг, видя, что горе-богатырь переломал всю сбрую богатырскую и что со всем тем она ему еще не по силе и по нраву, отвел его в сторону и сказал ему: „О чем, сударь, ты так много заботишься, вить дело твое в том, чтобы доспехи казисты были; послушай мой совет, дай нам волю, мы сделаем тебе для легкости латы из картузной бумаги и выкрасим железным цветом, а вместо шишака со ржавчинами сошьем тебе косую пушистую шапочку на хлопчатой бумаге с журавлиными перьями разных

¹² См.: Державин К. Н. «Дон Кихот» в русской драматургии // Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948. С. 125.

¹³ Екатерина II. Соч. СПб., 1901. Т. 2. С. 486.

¹⁴ Там же. С. 475.

цветов, и ты будешь и казист и великолепен“». ¹⁵ Единственный «подвиг» горе-богатыря состоял в том, что однорукий старик, «имея только в руках ухват», поколотил Косометовича и двух его слуг, копящего Кривонозга и цитоносца Торопа.

Характер усвоения Левшиным и Екатериной II «Дон Кихота» весьма различен. Если Простой Левшина наделен привлекательными чертами, делающими близость с сервантесовским образом весьма ощутимой при всех фабульных отличиях, то карикатурность героя сказки Екатерины II, начисто лишенного благородных устремлений Рыцаря Печального Образа, при всем формальном и схематичном сходстве, скорее, напоминает фарсовость «Интермедии о романсах», одного из источников сервантесовского романа.

Концом XVIII в. датируется любопытное произведение, до недавнего времени остававшееся неопубликованным, — «Анисимыч, Нового рода Дон-Кишот. Истинная быль с прибавочкою и с прикрасочкою, или Превращение раскольника в романического любовника, выдавшего на яву чертей. Росическое сочинение 1793 года». На первый взгляд, соотносимость Анисимыча с сервантесовским героем представляется неоправданной и необъяснимой. Между тем для нее имеются все основания. Надо лишь не упускать из виду, что образ Дон Кихота в отличие от других образов, вошедших в золотой фонд мировой литературы, таких как Фауст или Дон Жуан, значительно реже воссоздавался во всей полноте реалий, со всеми своими сюжетными, пространственно-временными, а не только мировоззренческими атрибутами. С другой стороны, не стоит забывать, что для XVIII в. Дон Кихот — прежде всего отрицательный герой. Нетрудно заметить, что в таком случае выполняет функцию увлечения рыцарскими бреднями. Анисимыч, превращающийся из раскольника в «романического любовника», почитается Дон Кихотом по причине своего «глупого суеверия и дурачества». Пронзаясь с читателями, автор пишет: «Вот тебе, любезный читатель, изображения глупого суеверия и злобного лицемерия, употребляющего наисветейшия вещи к закрытию своих злостей, и корыстолюбия, и сластолюбия, и также пример безъсовесных шелунов, разоривших человека и доведших до безумия и до нищеты».¹⁶ С ламанчским рыцарем героя роднят также доверчивость («Всеми верующий мой Анисимыч»), склон-

¹⁵ Там же. С. 476.

¹⁶ Степанов В. П. К агнографии Чупятова: (Неизвестная повесть о раскаявшемся старообрядце) // Древнерусская книжность: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1985. С. 173.

ность к авантюрам и чрезвычайная подвижность. Эти качества приводят героя русской повести ко все новым дурачествам и сумасбродствам (так и называются отдельные главы), к тому, что он был всеми одурачен и осмеян. Впрочем, в отличие от Рыцаря Печального Образа, «новый Дон-Кишот» в конце концов не только излечивается от дурачеств и заблуждений, но и выгодно женится: «На денги купил он лавки и постоялой двор и с них получал наем, и умер, надурачась довольно на свете, в глубокой старости».¹⁷ Подобный рачительно-благодушный финал вполне соответствует концовке «Дон Кихота» в переводе Н. Осипова, изданном за два года до создания «Анисимыча».

Не только в XVIII, но и XIX в. многие русские литераторы познакомились с «Дон Кихотом» в переводах на западноевропейские языки, главным образом французский, а кое-кто и в оригинале. Самым выдающимся деятелем русской культуры XVIII столетия, знавшим испанский язык и переводившим с оригинала роман Сервантеса, был, несомненно, Н. А. Львов.¹⁸

Нет ничего удивительного в том, что нередко предпочтение давалось французским переводам-посредникам перед теми русскими версиями, которые с этих переводов-посредников были сделаны. Так, А. Н. Муравьев в письме к брату от 21 марта 1817 г. (когда существовало уже три перевода «Дон Кихота» на русский язык), советуя читать античных авторов, уподобляет это чтение всем памятным чудодейственным бальзаму Фьерабраса, оставляя при нем его «французский» ярлык: «Я желал бы тебе заняться чтением жизни славных мужей, ты не согласишься, какое волшебное они над страждущими производят волшебство. — Книгу сию уподобить можно: *beaute de fier-à-bras* Рыцаря Донкишота, излечающему все возможные болезни...».¹⁹

И все же на рубеже XVIII—XIX вв. «Дон Кихот» был одной из тех книг, которые в библиотеке каждой дворянской усадьбы уже имелись, причем как по-французски, так и в русских переводах.²⁰ В XVIII столетии роман Сервантеса, хотя в очень несовершенных и «куцых» по количеству глав переводах, выходил дважды. Первое издание «История о славном Ла-Манхском рыцаре Дон-Кишоте» относится к 1769 г. Ее автором был Игнатий Антонович

¹⁷ Степанов В. П. Там же. С. 173.

¹⁸ См.: Львов Н. А. Комментарии к I кн. од // АВПР. Ф. ВКД. Оп. 2/6, № 4463. Л. 1 об. Сообщ. К. Ю. Лаппо-Данилевским.

¹⁹ См.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 256.

²⁰ Дмитриев М. А. Мелочи из запасов моей памяти. М., 1854. С. 26.

Тейльс, преподаватель немецкого языка, а позднее секретарь совета Сухопутного шляхетного корпуса, литератор и переводчик из круга Н. И. Новикова. Перевод сделан с переработки, принадлежащей перу Фийо де Сен-Мартена, и отличается, естественно, всеми ее особенностями. При этом доведен он лишь до главы XXVII. Как и в другой русской версии, выполненной в XVIII в., в переводе Тейльса очевидна тенденция к снижению и образа Дон Кихота, и образа Санчо. Рыцарь Печального Образа, не поддающийся очарованию Мариторнес, именуется «подлипалой»; все новые идеи ему подсказывает «плодовитая его глупость». Снижение образа Санчо осуществляется в значительной мере за счет огрубления языка героя: «Поэтому, — сказал Санхо, — если бы я был король по какому-нибудь чуду из тех, которые вы производить умеете, то и Анна толстомясая, наша скотница, была бы, по крайней мере, королева, а дети наши королевичи? <...> Признаться по истине, барин, я таки в том несколько сомневаюсь, — подхватил Санхо, — и то скажу, что короны, хотя бы с неба валились, то бы ни одна не пришла хозяйке моей по голове: правду матку сказать, она трех денег не стоит, как же ей быть королевой?». ²¹

И все же в переводе Тейльса немало языковых и стилистических «попаданий». Подчас это адекватно переданный высокий слой лексики, свойственный речам Дон Кихота («Чуть только пресветлый Аполлон начинал позлащенные локоны белых волос своих распускать по поверхности земного круга и птички приятным своим согласием стали вещать приход прекрасной и сияющей Авроры, которая, оставляя ложе ревнивого своего супруга, показывалась смертным на своде ла-Манхского горизонта, как славный Дон Кишот, враг непристойного покоя и неги, садится на беспримерного коня своего, Рыжака, и вступает в древнее и славное поле Монтельское...»), ²² либо эквивалентно переданный комизм описаний, пронизанных естественной, разговорной интонацией («Мариторне доставалось от того очень ловко, и она, лишись наконец терпенья и не помышляя уже более, в каком состоянии находилась, положила ему за то отплатить; начала его по брюху и по роже так взваривать, что он совсем проснулся, и, видя такую почоску, не зная притом, за какую благодать, пооправился и поймал Мариторну по-свойски так, что между

²¹ *Сервантес Сааведра М. де. История о славном Ла-Манхском рыцаре Дон Кишоте.* СПб., 1769. Т. 1. С. 75.

²² Там же. С. 12.

ними сделалась самая забавная сшибочка, каковой еще нигде не бывало».²³

Следующий перевод осуществлен в 1791 г. Николаем Осиповым. Назывался он «Неслыханный чудодей, или Необычайные и удивительнейшие подвиги и приключения храброго и знаменитого рыцаря Дон Кишота». Он выполнен на основе французского перевода-переделки 1746 г. Принципиальное отличие последнего от перевода Флориана, к которому чуть позже обратился Жуковский, состояло в том, что если во втором довольно много сокращений и пропусков, то в первом еще более существенную роль играют произвольные вставки. В версии Осипова оказался возможным следующий пассаж — немыслимое в романе Сервантеса поругание Дульсинеи, оставленное Дон Кихотом безнаказанным: «Тьфу пропасть! — вскричал Санхо; дело видно не на шутку. Вот то-то настоящая принцесса, а не прежняя ваша Тобосская мерзавка, для которой хотели вы принудить меня дать себе вклепить три тысячи шестьсот ударов плетью. Вот за такую принцессу не жаль хоть и удавиться. — Оставим теперь прежние наши дурачества, — сказал Дон Кишот, — и станем их вспоминать единственно для нашего обличения».²⁴

Перевод Осипова «обогащен» не только введением грубо-фарсовых сцен с Санчо Пансой (чего стоит, например, эпизод, в котором пьяный Санчо за несколько «алтын денег» подставляет обычное для подобных сцен место под выстрел бекасиной дробью), но, что особенно важно, Дон Кихота в нем вылечивают от сумасшествия с помощью некоего «потребного для излечения от сумасбродства лекарства». Роман у Осипова кончается так, как он должен был бы кончиться, если бы замысел его действительно состоял лишь в осмеянии рыцарских романов (с присовокуплением стремления покончить с современными авантюриными романами). Оскудение замысла приводит к тому, что выздоровевший Дон Кихот, объясняя свое стремление вернуться домой, обещает, что будет «пещись» об умножении и сохранении своего имения, которое за время его отсутствия «довольно поистощилось». В целом же перевод Осипова вполне отвечал просветительской традиции интерпретации романа и свою роль в какой-то мере, видимо, выполнил. Однако в это же время складывалось новое представление о «Дон Кихоте».

²³ Там же. С. 28.

²⁴ *Сервантес Сааведра М. де. Неслыханный чудодей, или Необычайные и удивительнейшие подвиги и приключения храброго и знаменитого странствующего рыцаря Дон Кишота.* СПб., 1791. Т. 2. С. 263.

Рубеж XVIII—XIX вв. отмечен первыми попытками философско-психологического истолкования романа Сервантеса.

Из постоянного ощущения разрыва идеала и реальности в собственной жизни возникает тема мечтателя Дон Кихота у М. Н. Муравьева, который отождествлял себя с сервантесовским героем. Сам факт отождествления в высшей степени симптоматичен. Он показывает, что пародийный, сатирический аспект отступает на второй план.

С предельной ясностью новое прочтение выразил Карамзин в письме 1793 г. к И. И. Дмитриеву: «Назови меня Дон-Кишотом; но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинею так страстно, как я люблю — человечество!». ²⁵ А «бедному поэту» Карамзин советует:

Или, подобно Дон-Кишоту,
Имея к рыцарству охоту,
В шишак и панцырь нарядись,
На борзого коня садись,
Ищи опасных приключений,
Волшебных замков и сражений,
Чтоб добрым принцам помогать,
Принцесс от уз освобождать.²⁶

В «Рыцаре нашего времени», написанном в 1803 г., мы находим более развернутое и глубокое истолкование сервантесовского образа. Герой Карамзина соотносится с Дон Кихотом на том основании, что любовь к чтению при впечатлительности натуры породила в нем «донкишотство воображения»: «Леон на десятом году от рождения мог уже часа по два играть воображением и строить замки на воздухе. Опасности и героическая дружба были любимую его мечтою. Достоинно примечания то, что он в опасности всегда воображал себя избавителем, а не избавленным: знак гордого, славлюбивого сердца! Герой наш мысленно летел во мраке ночи на крик путешественника, умерщвляемого разбойниками; или брал штурмом высокую башню, где страдал в цепях друг его. Такое донкишотство воображения заранее определяло нравственный характер Леоновой жизни. Вы, без сомнения, не мечтали так в своем детстве, спокойные флегматики, которые не живете, а дремлете в свете и плачете от одной зевоты! И вы, благоразумные эгоисты, которые не привязываетесь к людям, а только с осторожностью за них держитесь, пока связь

²⁵ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 42.

²⁶ Карамзин Н. М. Избр. соч.: В. 2-х т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 64—65.

для вас полезна, и свободно отводите руку, как скоро они могут чем-нибудь вас потревожить!». ²⁷

С новым, сентименталистским, Дон Кихотом мы встречаемся в стихотворении К. Н. Батюшкова «Ответ Тургеневу» (1812):

Под знаменем Киприды
Сей новый Дон-Кихот
Проводит век с мечтами:
С химерами живет,
Беседует с духами,
С задумчивой луной,
И мир смешит собой! ²⁸

Весьма показательными для эпохи сентиментализма являются признания князя П. И. Шаликова, настаивающего на своем донкихотстве: «Сколько вижу Дон-Кихотов на самом не большом пространстве, людьми занимаемом; вижу, начиная с себя. Как часто слабость ума или сердца представляла мне самого меня героем Сервантовым! Один ли раз любовь и дружба или лучше сказать то, что я почитал дружбою и любовью, выводили меня на сцену смешную или жалкую — по слабости души моей!». ²⁹

Немаловажно, что с Дон Кихотом сравнивал себя М. М. Сперанский: «Дело другое поправить несправедливость, вступить за слабого против сильного. Тут я поспорю с самим Дон-Кихотом...». ³⁰

²⁷ Карамзин Н. М. Соч. Л., 1984. Т. 1. С. 599.

²⁸ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 278.

²⁹ Сочинения князя Шаликова. М., 1819. Ч. 1. С. 211—212.

³⁰ См.: РА. М., 1868. № 9. Стб. 1803—1804.

ГЛАВА II

«ДОН КИХОТ» В ПЕРЕВОДЕ ЖУКОВСКОГО

Когда в 1860 г. И. С. Тургенев утверждал, что в распоряжении русского читателя нет хорошего перевода «Дон Кихота», он был одновременно и прав и не прав. Приходится сожалеть, что эту миссию не взяли на себя сам Тургенев, неоднократно намеревавшийся приняться за перевод «Дон Кихота»,¹ Островский, прекрасно воссоздавший на русской почве интермедии Сервантеса² и мечтавший перевести некоторые главы из «Дон Кихота»,³ или Достоевский, перу которого принадлежит «Сцена из „Дон Кихота“», блестяще воспроизводящая писательскую манеру Сервантеса.⁴ Это мнение могло быть оспорено только версией Жуковского, однако Тургенев, по-видимому, попросту не принимал ее во внимание как не отвечающую понятию «перевод» и не сохраняющую как раз те особенности романа Сервантеса, которые были необходимы русской прозе середины XIX в. Между тем перевод Жуковского несомненно имел громадное значение для русской прозы первой четверти века, и именно с этой точки зрения важна тема «В. А. Жуковский — переводчик „Дон Кихота“».

Жуковский принимается за перевод в 1803 г. Уже в 1804 г. выходит первый том, а в 1806 г. были изданы все шесть томов этого перевода. Что же заставило писателя взяться за эту работу?

¹ Об этом он писал в 1853 г. П. В. Анненкову, а также в 1877 г. Я. П. Полонскому (см.: Письма, II, 172; XII, 101).

² Об этом см.: *Плавский З. И.* А. П. Островский — переводчик Сервантеса // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 197—213.

³ Об этом он говорил Н. П. Луженовскому. См.: Библиотека А. Н. Островского. (Описание). Л., 1963. С. 15.

⁴ См.: *Багно В. Е.* Достоевский о «Дон Кихоте» Сервантеса // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. Вып. 3. С. 126—135.

Вряд ли полностью соответствует действительности объяснение, предлагаемое П. Загариным. По его мнению, Жуковский взялся за перевод по заказу Платона Петровича Бекетова, имевшего свою превосходную типографию.⁵ А в примечании к статье, напечатанной в 1821 г. в «Сыне отечества», автор которой упрекал Жуковского за то, что тот не переводил с испанского, переводчик статьи в оправдание русского писателя пишет: «Жуковский переводил Дон-Кихота в молодости своей единственно для приятного препровождения времени».⁶ Этих объяснений, по-видимому, недостаточно. Наверное, решающее значение имело новое представление о романе Сервантеса и особенно о его главном герое, которое в это время только начинало складываться и которое было созвучно идеалам молодого Жуковского. Оно сменило просветительский взгляд на роман Сервантеса как на смешную книгу о некоем сумасброде, взгляд, согласно которому Дон Кихот — антигерой. Вот что писал о «Дон Кихоте» Флориан в предисловии к роману, переведенном Жуковским: «Все читают Дон Кишота, как роман забавный и приятный; не все находят в нем сию натуральную философию, которая смеется над пред-рассудками, свято храня чистоту морали. Все, что герой говорит не о рыцарстве, как будто внушено мудростью и дышет любовью к добродетели; самое безумство его есть, в испорченном смысле, сия же любовь к добродетели. Дон Кишот — сумасшедший делами, мудрый мыслями. Он добр; его любят; смеются ему и всюду охотно за ним следуют».⁷

Эпиграфом к переводу Жуковского могла бы послужить фраза: «Если любить добродетель есть безумство, то, признаюсь, я безумец» (Д. К. IV, 21), переведенная им из Флориана и отсутствующая у Сервантеса. Начиналась эпоха философско-психологического истолкования «Дон Кихота». И Жуковский в своем переводе несомненно стоит у ее истоков.

Очевидно, что в понимании Жуковского Дон Кихот — это личность добродетельная и героическая. Понятие же «истинного

⁵ Загарин П. В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883. С. 51.

⁶ См.: Кокрель К. Русская антология: (Из *Revue Encyclopédique*) // СО. 1821. Ч. 73. С. 62—63.

⁷ Дон Кишот Ла Манхский. Сочинение Серванта / Переведено с французского Флорианова перевода В. Жуковским. 2-е изд. М., 1815. Т. I. С. 2. Цитаты приводятся по второму изданию, поскольку оно в какой-то мере было исправлено самим писателем. Далее ссылки на это издание даются сокращенно: Д. К., том — римской цифрой, страница — арабской.

героя» для него в начале века было одной из самых волнующих проблем. Он дает ему определение в статье «Истинный герой», а также в стихотворении «Герой»:

Героем тот лишь назовется,
Кто добродетель красну чтит,
Кто сирым нежный покровитель;
Кто слез поток спешит отерть
Благодеяния струями;
Кто ближних любит, как себя;
Кто благ в деяньях, непорочен,
Кого и враг во злобе чтит —
Единым словом: кто душою
Так чист и светл, как божество.

(I, 23–24)

Поэтому роман Сервантеса мог и должен был заинтересовать Жуковского и в оригинале, особенно же в версии Флориана, в которой роман и образ главного героя были несколько переосмыслены именно в этом ключе. Жуковский обнаружил в «Дон Кихоте» многое из того, что отвечало его литературным пристрастиям и устремлениям и что привлекало внимание его современников. Все те элементы, которые были либо недавно введены в русскую литературу, либо только в нее входили, однако в разрозненном виде, в романе Сервантеса присутствовали в сочетании, синтезе и единстве: 1) нередко идиллическая атмосфера, мастерски обрисованная Флорианом и им значительно усиленная; 2) герой, воодушевленный высокими идеалами и вместе с тем живой и реальный; человеческий тип, в обрисовке которого в русской литературе еще не было достаточного опыта, но была насущная потребность; 3) гениальный образ человека из народа, «поселянина», отличный от нередко блеклых, одномерных изображений его в русской оригинальной и переводной литературе второй половины XVIII в.; 4) яркие сатирические зарисовки. «Дон Кихот» демонстрировал возможность разработать различные языковые и стилистические пласты в одном произведении одновременно, без разделения на жанры, наряду с возможностью пропаганды высоких идеалов добродетельной жизни.

Неудивительно поэтому, что у Жуковского вполне могло возникнуть желание перевести роман Сервантеса. Не зная испанского языка, Жуковский естественным образом должен был обратиться именно к переводу Флориана. Знаменательно, что одновременно с версией Флориана в том же 1799 г. был издан

знаменитый перевод Л. Тика, открывающий новую, по сравнению с флориановским, романтическую эпоху в пересозвучивании шедевра Сервантеса на инонациональной почве. Вполне естественно, что в библиотеке Жуковского сохранился «Дон Кихот» в переводе Тика,⁸ однако не случайно это оказалось издание 1810–1816 гг. В 1802 г., когда Жуковский принимался за перевод, авторитет такой европейской знаменитости, как Жан Пьер Кларн де Флориан, значил для него несравненно больше, чем не вполне пока ясные новые идеи немецкого романтизма.

В конце XVIII—начале XIX столетия Флориан был очень популярен, и не только в России. В России Флориана много переводили, в том числе и сам Жуковский («Вильгельм Телль», 1802; «Розальба», 1802; басни, 1806),⁹ к его авторитету прибегали в литературной полемике. Его литературные и переводческие взгляды были близки в это время Жуковскому, а своему отношению к переводческой деятельности французского писателя он остался верен в известной мере и в дальнейшем. Особое значение во всей Европе в самом конце XVIII—первой четверти XIX в. имел флориановский перевод «Дон Кихота»; поэтому необоснованны упреки Жуковскому в том, что он, имея возможность обратиться к более точным немецким переводам,¹⁰ выбрал перевод Флориана. В самой Германии, при всей добротности уже существовавших переводов, в 1800 г. был издан в оригинале перевод Флориана. Эта яркая версия открыла новую эпоху в попытках воссоздать роман Сервантеса на инонациональной почве. Именно к переводу Флориана, его тональности, его купюрам, восходят все детские версии «Дон Кихота». Свое понимание романа и свои переводческие принципы Флориан со всей определенностью изложил в предисловии, переведенном Жуковским. Согласно Флориану, «есть недостатки в Серванте:

⁸ *Leben und Thaten des scharfsinnigen edler Don Quixote von la Mancha von Miguel de Cervantes Saavedra / Übersetzt vom Ludvig Tieck. Berlin, 1810–1816. Bd 1–4 // Библиотека В. А. Жуковского. (Описание) / Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. С. 119 (№ 790).*

⁹ См.: *Разумова Н. Е.* Переводы из Флориана в творчестве Жуковского // *Проблемы литературных жанров.* Томск, 1983. С. 160–162.

¹⁰ В оценке любого перевода значение всегда имела точка отсчета. Например, тот же перевод Тика, столь отчетливо противопоставлявшийся «переработке» Флориана, впоследствии нередко воспринимался не только как вольный и неточный, но и как «гротескная пародия» на роман Сервантеса. См., напр.: *Rius L. Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, 1895. T. 1. P. 291.*

некоторые шутки часто повторяются, иные слишком растянуты; есть неприятные картины. Сервантес не везде имел очищенный вкус, он платил дань своему веку! Сверх того всякая нация имеет свой особенный вкус (...) Я ослабил некоторые слишком сильные выражения, переделал многие стихи; выбросил повторения; наконец, быстротою слога заменил красоты, которых не мог найти в своем языке (...) Люди, не слишком строгие, которые не липают переводчиков смысла и вкуса, могут поверить моей любви к Серванту, что я выбросил из него только то, что не могло быть его достойно в переводе. Знатоки в испанском языке не будут винить меня за то, что я осмелился сократить свою книгу, превосходную, несравненно приятную, в своем роде единственную. Они столько же знают, как и я, что мне иначе поступить было не можно. Красоты одного языка нередко исчезают в другом. Что же делать в таком случае переводчику? Пропускать или писать свое» (Д. К., I, 5—9).

Таким образом, Жуковский имел достаточно четкое представление об отличиях французской версии от испанского оригинала. Между тем некоторые тезисы этого предисловия, некоторые важные сведения о стиле Сервантеса и его поэтике, которые он отсюда почерпнул, давали ему возможность (которой он воспользовался) передать отдельные особенности «Дон Кихота» точнее, ярче и глубже, чем Флориан. Не без пользы для себя, например, он прочел следующее рассуждение: «Одну из главных красот сего оригинала составляет приятность, разнообразие слога. Сервант, заставляя говорить Дон Кишота, нередко возвышает свой тон, становится ритором. В разговорах Санхи всегда комическая простота и колкость. Совсем другой язык для пастухов, натуральный, веселый и всегда приятный. Слог историка чист, легок, в иных местах несколько пышен, но везде гладок и непринужден. Остается желать, что все это нашли в моем переводе» (Д. К., I, 9—10). Уже от себя Жуковский добавил: «И мне тоже». Некоторые из этих языковых и стилистических пластов, суть которых была усвоена им именно из предисловия Флориана, Жуковский усилил (или ослабил) иногда наперекор французскому тексту, более или менее нейтральному. В целом же Жуковский достаточно точно следовал тому ключу, который был предложен Флорианом, и тем особенностям, которыми отличается перевод Флориана. Прежде всего, в нем пропущены целиком некоторые главы. При этом выброшены в основном рассуждения и диалоги, но знаменательно, что среди этих «снятых» глав — глава, вызывавшая тягостные чувства у читателей Рыцаря Печального Образа, а именно та, в которой его топчут

свиньи. Переводческие принципы Флориана вызывали позднее резкую критику. «К несчастью, — писал, например, его современник М. Ж. Шенье, — он желает сокращать и все другие (кроме стихотворных пьес) части произведения; но он часто сокращает красоты, уничтожает гениальное, а не в этом состоит верность перевода. Он охлаждает пламень Сервантеса; комик обильный и искренний везде является скудным и сдержанным».¹¹

На протяжении долгой истории переводов «Дон Кихота» сокращению или полному изъятию подвергались разные пласты романа, разные элементы его структуры. Сокращались то диалоги и пространные рассуждения самого Дон Кихота на темы ратного дела, нравственности, литературы, политики, человеческой природы как наносящие урон занимательности, то вставные новеллы как рассредотачивающие внимание, то «натуралистические» эпизоды как не отвечающие требованиям, предъявляемым к изящной литературе, то сцены, в которых Дон Кихот выступал в невыгодном для него свете.

В переводе Флориана, а следовательно и Жуковского, полностью отсутствует 51-я глава и большая часть предыдущей в первой части «Дон Кихота», а также главы 6, 9, 51, 54, 56, 68-я и 70-я второй части. Кроме того, особенно часто во второй части в одну главу соединены две или даже три главы оригинала. При этом непереуведенными оказались, с одной стороны, разговор Дон Кихота с племянницей и ключницей, в ходе которого он развивает свои идеи о различии между странствующими и придворными рыцарями и о различных «видах» родословных (ч. 2, гл. 6), а с другой — глава, в которой Дон Кихота топчут свиньи (ч. 2, гл. 68). Однако если первая из них могла восприниматься Флорианом как «излишек», а вторая — как «черта худого вкуса»,¹² то глава, где приводятся чрезвычайно важные письма, которыми обменились Санчо и Дон Кихот, содержащая в финале «Законоположения великого губернатора Санчо Пансы» (ч. 2, гл. 51), могла оттолкнуть Флориана своим откровенным демократическим звучанием.

Перевод Жуковского выдержан в целом в близком к версии Флориана стилистическом регистре карамзинского сентимента-

¹¹ Chénier M.J. Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789. Paris, 1835. P. 212. Цит. по: Туховраов И. С. Соч. М., 1998. Т. 3, ч. 1. С. 442.

¹² «В Дон Кихоте встречаются излишки, черты худого вкуса — для чего их не выбросить?» (Флориан. Жизнь и сочинения Серванта // Дон Кихот Ла Манхский... 2-е изд. Т. 1. С. 38).

лизм. Слог Жуковского-переводчика в «Дон Кихоте» во многом условен, насыщен привычными словосочетаниями, «обыкновенностями», по его собственным словам.¹³ Прежде всего это сказывается во вставных новеллах. В конце XVIII—нач. XIX в. они настолько были в духе времени, что их не только не сокращали и не опускали, но даже издавали в качестве отдельных произведений.¹⁴ Вставные новеллы легче поддавались подобной трансформации, особенно новеллы «пасторального» типа, такие как эпизод о пастушке Марселе из первой книги и чрезвычайно популярный эпизод со свадьбой Камачо. Достаточно сказать, что если во второй из них герой, бедный влюбленный пастух, охарактеризован как «ловкий» («*ágil*»), то у Флориана он становится «*aimable*», а у Жуковского «любезный». Поскольку в этой же фразе далее раскрывается и доказывается «ловкость» героя: «Никто не умеет так метко бросать копье, так искусно бороться, так хорошо играть в мяч» (Д. К., II, 205), то Флориан вынужден был после «*aimable*» поставить точку с запятой, а Жуковский счел еще более естественным о проявлениях «ловкости» говорить в новом предложении. В целом же вставные новеллы и многие из монологов Дон Кихота в стилистическом отношении переведены достаточно адекватно. В передаче Жуковского следующим образом звучит, например, знаменитая речь о Золотом веке: «Блаженный век! отцы наши называли тебя златым не для того, чтобы злато, божество нашего железного века, избыльнее для них рождалось, но для того, что бедственные слова твой и мой не были никому известны. В сие время невинности и мира люди рождались с одинаковым правом на блага земные. Сочный плод сенистого дуба доставлял им пищу приятную, простую; чистые потоки, шумящие ручьи катили к ногам их

¹³ См., напр., письмо Жуковского к П. А. Вяземскому от 23 июля (5 августа) 1848 г. (*Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 12-ти т. СПб., 1902. Т. 10. С. 121), в котором он признается, что «обыкновенности», т. е. общие места карамзинского сентиментализма, он ставит выше всего.

¹⁴ См., напр.: Повесть о едином невольнике, выбранная из похождений Дон Кихота и сказуемая им самим // Пер. с франц. Е(встигнея) Х(арламова) // Новая сельская библиотека, или Отборные повести, важные и любопытные, выбранные из наилучших древних и нынешних писателей, переведенные с французского в оставшееся от трудов по должности время в Нове-Городе Е. Х. [СПб.], 1781. Т. 2. С. 70—99; Безрассудное любопытство: Повесть / Пер. с франц. Федора Кабрита // *Сервантес*. Повести. М., 1805. Ч. 1. С. 1—95.

светлые волны, утоляли жажду их благотворными струями: прилежные пчелы в пустоте скал и древ дуплистых копили для них золотой мед, из соку цветов составленный. Кора могучих деревьев покрывала их мирные кущи, для бурь и непогод сооруженные. Тишина и согласие царствовали в мире. Жадный, неблагодарный земледелец не смел острым железом раздирать земли, приносящей ему плоды свои. Тогда нежные, милые пастушки, в одежде невинности, гуляли по полям и рощам, пленяли сердца красотой, не знали других украшений, кроме природы» (Д. К., I, 173—174).

Что же касается основного текста романа, то здесь Жуковский, как справедливо отмечает Юлиан Малишевский, нередко проникается буколически-идиллическим настроением, не замечая вслед за Флорианом сарказма Сервантеса.¹⁵

Уже Флориан подвергал роман известной перестройке с точки зрения «благопристойности». Позиция Жуковского в этом смысле была близка флориановской. «Благопристойность» в литературе, с его точки зрения, высказанной примерно в те же годы, когда он работал над переводом «Дон Кихота», «не есть изменение натуры, но ее очищенность. Натура может сохранить всю силу свою, и не быть отвратительной. Простота не есть грубость». ¹⁶ Подобная трансформация помимо устранения «черт худого вкуса» наносила ущерб комизму. Так, во 2-й главе первой части сначала сервантесовские бабенки «из числа тех, которые, как говорится, ходят по рукам» («*destas, que llaman del partido*»), превращаются у Флориана «в девиц не слишком строгого поведения» («*de celles qui ne sont pas sévères*»), а у Жуковского — в «молодых девушек»; затем эти «молодые девушки» у Жуковского (следующего на этот раз за Флорианом) смеются не от того, что Дон Кихот называет их «девицами» (как в оригинале), а от того, что он называет их «почтенными». И мотивировка и комизм, таким образом, оказываются в значительной мере утраченными. Подчас Жуковский на свой страх и риск «снял» двусмысленность комизма Сервантеса, сохраненную Флорианом. Например, в 9-й главе первой части у Флориана мы читаем: «...un héros dont la vie fut consacrée au sublime emploi de défendre l'honneur des belles, de ses belles qui, toujours sages, couraient les champs sur leurs palefrois, et mouraient á quatre-vingts ans tout

¹⁵ См.: *Maliszewski J.* Wasilija Zukovskiego przeklad «Don Kichota» Cervantesa // *Filologia rosyjska*. Opole, 1983. T. XXIII. S. 21—32.

¹⁶ См.: *Жуковский В. А.* Конспекты, выписки из различных книг и статей с примеч. Жуковского // ГПБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 46. Л. 53.

aussi vierges que leurs mères». ¹⁷ Жуковский заменяет «матерей» на «бабушек»: «...герой, который во всю жизнь был защитником чести красавиц — красавиц, которые большие глаза берегли свою невинность, разъезжали по полям на убранных конях и в девяносто лет были так же чисты и непорочны, как их бабушки» (Д. К., I, 155).

Рекомендации Флориана: «...пуще всего писать плавным и чистым языком» (Д. К., I, 38) — Жуковский следовал неукоснительно. Как отмечал Александр Веселовский, ¹⁸ именно благодаря Флориану Жуковский усвоил в юности следующий взгляд (повторив его в статье «О переводах вообще и о переводах стихов в особенности», 1810): в переводах можно иногда «жертвовать и точностью и силою ради гармонии, как в музыке верность звуков должна уступать их приятности». ¹⁹ В то же время Жуковский писал, что «переводчик остается творцом выражения, ибо для выражения имеет он уже собственные материалы, которыми пользоваться должен сам, без всякого руководства и без всякого пособия постороннего. — „А выражения автора оригинального?“ — Их не найдет он в собственном своем языке; их должен он сотворить. А сотворить их может только тогда, когда, наполнившись идеалом (...) преобразит его, так сказать, в создание собственного воображения». ²⁰ Не удовлетворяясь «арабесками» Флориана, вызванными попытками передать словесную игру Сервантеса и некоторые барочные особенности его стиля, в чем Флориан подчас терпел неудачу, Жуковский прояснил стиль, облегчил его. Язык русского «Дон Кихота» чище, яснее, фразы нередко короче.

В соответствии со своей идеей о принципиальном отличии переводческого метода при переходе от одного стилистического пласта к другому ²¹ Жуковский позволил себе наибольшую свободу в обращении с французским текстом при передаче языка Санчо

¹⁷ Цит. по: Don Quichotte de la Manche, traduit de l'espagnol par Florian. Paris, 1820. V. 1. P. 76. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: F., том — римской цифрой, страница — арабской.

¹⁸ См.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 492.

¹⁹ ВЕ. 1810. № 1. С. 196.

²⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 123.

²¹ «Все языки имеют между собою некоторое сходство в высоком и совершенно отличны один от другого в простом или, лучше сказать, в простонародном» (Д. К., IV, 411).

Пансы. Особую сложность для переводчиков «Дон Кихота» всегда представляли пословицы Санчо Пансы. В переводе Осипова, наиболее близкой по времени к «Дон Кишоту» Жуковского русской версии романа Сервантеса, делается попытка давать русские эквиваленты пословицам и поговоркам Санчо, однако за редким исключением предложенные Осиповым варианты либо маловыразительны, либо не подходят по смыслу, либо имеют слишком отчетливую национальную окраску. Жуковскому пришлось иметь дело с испанскими пословицами во французском переложении Флориана, именно в этом отношении на удивление буквалистичного. Жуковский сознавал, что при передаче монологов Санчо главное — сохранить «свободное дыхание». Поэтому он легко шел на отступления от буквы перевода Флориана, понимая, по-видимому, что за некоторыми образными рассуждениями Санчо могут стоять устойчивые испанские фразеологизмы. В этих случаях Жуковский смело перестраивал весь монолог, не особенно усердствуя даже в подборе этих эквивалентов, и создавал некий органично звучащий в устах Санчо монолог, функционально в целом соответствующий переводу Флориана и обладающий благодаря своей «подлинности» подчас большей художественной убедительностью, чем последний.

Жуковский в целом весьма удачно взамен испанских пословиц, дословно переведенных Флорианом, или пословиц французских приводит русские пословицы и поговорки, при этом достаточно нейтральные по звучанию, такие как «береги монету про черный день», «у кого свербит, тот и чешется», «слухом земля полна», «еду, не свищу, а наеду, не спущу», «иной в чужом глазу видит соломинку, а в своем бревна не замечает», «будет и на нашей улице праздник», «писаного пером не вырубншь топором», «дай синицу в руки, а не сули ястреба в небе», «смелость города берет», «век живи и век учись», «я знаю, где раки зимуют» и т. д.

Заметная особенность перевода Жуковского по сравнению с флориановской версией — усиленная фольклорность. Это позволяет Жуковскому вопреки нейтрализующей манере французского писателя приблизиться к «Дон Кихоту» Сервантеса «через голову» Флориана. В целом эта особенность переводческого метода Жуковского не вызывает возражений, несмотря на то что отдельные решения зачастую оказываются малоубедительными. Любопытный пример усиления фольклорности с опорой на русское народное творчество приводит Александр Веселовский. Речь в данном случае идет не о переводе пословиц, а о воссоздании многочисленных в «Дон Кихоте» вкрапленных в прозаический текст стихов.

Так, при переводе стихотворения, которое Дон Кихот адресует вышеупомянутым бабенкам на постоялом дворе, Жуковский воспользовался русским «складом» (четырёхстопным хореем с дактилическим окончанием), к которому в попытках овладения народным тактовиком до него прибегали Державин, Херасков, Карамзин, Воейков и который имел отчетливые былинные ассоциации:²²

Кто счастливее в подсолнечной
Дон Кишота и коня его!
Позавидуйте мне, рыцари!
Здесь прелестным я красавицам
Отдаю свое оружие!
Здесь прелестные красавицы
О коне моем заботятся!

(Д. К., I, 80)

Ср. у Флориана:

Onc il ne fut de chevalier
Plus en faveur auprès des belles:
Don Quichotte est servi par elles;
Princesses pansent son coursier.

(F. I, 28),

у Сервантеса:

Nunca fuera caballero
De armas tan bien servido,
Como fuera don Quijote
Quando de su aldea vino:
Doncellas curaban dél,
Princesas de su rocino.²³

Существенной трансформации уже в переводе Флорнана подвергнут образ Дон Кихота. Усилена лирическая стихия, «сняты»

²² Это, однако, не значит, как полагает Ю. Малишевский (*Mali-szewski J. Wasilija Zukowskiego przeklad «Don Kichota» Cervantesa. P. 24–25*), что в результате «конгенитальной транспозиции», осуществленной Жуковским, сервантесовский герой превращается в некое подобие Ильи Муромца или Садко.

²³ *Cervantes Saavedra M. de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Barcelona, 1978. P. 52.*

или сглажены снижающие героя эпизоды и ситуации. В переводе Жуковского образ Дон Кихота претерпел еще большую трансформацию. «Серьезные» монологи Дон Кихота, отношение к которым у Сервантеса далеко не однозначно, переданы абсолютно серьезно, без малейшего оттенка иронии (ощутимой у Флориана). Новый этап в отношении к роману Сервантеса, характерный для эпохи, в которую Жуковский взялся за перевод, его собственные творческие интересы и тенденции национального литературного развития — все это привело к тому, что «Дон Кихот» не был им воспринят как пародия. Во всяком случае, полемичность замысла Сервантеса, по-видимому, не ощущалась как автором перевода, так и его читателями в области языка, стиля, речевых (а следовательно, и мировоззренческих) характеристик. Пафос монологов Дон Кихота, одновременно мудрых и смешных, в утрированном виде и комическом освещении передающих типичные рассуждения героев рыцарских романов и тем самым развеивающих их, воспринимается Жуковским не только серьезно, но и с восторгом и воодушевлением. Исчезают многомерность романа Сервантеса, многоплановость оценок, заключающаяся в том числе в разрыве между добрыми началами, проповедуемыми рыцарскими романами, и нелепостью в самих «проповедей».

Знаменательно, что даже некоторые ошибки Жуковского в понимании французского текста проникнуты той же тенденцией. Например, французское «*magnanime*» — буквально «великодушный» (у Сервантеса «*magnánimo*») — было истолковано им как «великое сердце». И эта ошибка, имеющая прямое отношение к идеализирующей образ Дон Кихота тенденции, наполнила новым смыслом фразу: «Один, пеший, без всякой подпоры, кроме своего сердца, сего великого сердца, незнакомого с робостью...» (Д. К., III, 177). Подчас эта тенденция дает о себе знать в тех случаях, когда Жуковский затрудняется в выборе русского эквивалента отдельных слов или словосочетаний флориановской версии. Так, явные затруднения вызвал перевод средневековых юридических терминов «*la justice distributive et commutative*» (у Сервантеса — «*la justicia distributiva y conmutativa*»), имеющих вполне определенное значение. Дистрибутивное (распределительное) право — это распределение благ и наказаний, причитающихся данному лицу сообразно его поступкам; коммутативное (замещающее) право — замена одного наказания другим обычно в сторону его смягчения. В русском переводе Дон Кихот рассуждает о правах гражданских и правах естественных. Трансформация при этом коснулась всей фразы в целом, самой сути одного из монологов героя Сервантеса, где он утверждает, что странствующий

рыцарь обязан знать очень многое, в том числе и основы права дистрибутивного и коммутативного, дабы каждый получил, что ему следует и полагается. В интерпретации Жуковского («права гражданские и права естественные, чтобы не делать ничего противного законам и натуре» — Д. К., IV, 192) слова Дон Кихота звучат как теоретическое обоснование своего права освободить каторжников, которых «Господь и природа создали свободными». Знаменательно при этом, что трудности чисто переводческого характера позволяли Жуковскому подчас вплотную приблизиться к недоступному для него оригиналу вопреки уводящему в сторону переводу-посреднику. Например, речь Дон Кихота о Золотом веке перед козопасами предваряет его обращение к Санчо с приглашением сесть рядом с ним как равный с равным, поскольку «о странствующем рыцарстве можно сказать то же, что говорят о любви, что оно все на свете уравнивает» («(...) de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice, que todas las cosas iguala»). Флориан передает эту фразу несколько более абстрактно и витиевато: «La chevalerie est comme l'amour elle est la mère de l'égalité» («Рыцарство подобно любви, ибо оно — мать равенства» — Ф., I, 87). Не имея возможности перевести слово в слово («la chevalerie» — по-французски женского рода), Жуковский был вынужден отступить от французского текста, выказав при этом чрезвычайно глубокое понимание образа, созданного фантазией испанского писателя: «Рыцарство, как и любовь, равняет состояния, сближает людей между собой» (Д. К., I, 171).

Там, где Осипов называет Дон Кихота «набитым дураком», Жуковский назовет его «помешанным». И стоит за этим, конечно же, не случайный и произвольный выбор того или иного слова в синонимическом ряду, а новый взгляд на роман Сервантеса и на образ главного его героя. Само сумасшествие Дон Кихота у Жуковского если не снимается, то во всяком случае отходит на второй план. Дон Кихот для него несомненно не совсем сумасшедший. Любопытное рассуждение на тему «О характере сумасшедших в трагедии» мы находим среди его записей, сделанных примерно в те же годы. Жуковский пишет о допустимости характера сумасшедшего в трагедии, однако делает существенную поправку (надо полагать, не без оглядки на «Дон Кихота») относительно романов: «Трагический характер есть сила и слабость, характер сумасшедшего есть одна слабость, ибо он есть одно страдание (...) Сумасшедший может быть трогателен в романе, а не в трагедии; я думаю, больше потому, что роман оставляет больше

действовать воображению».²⁴ Однако поскольку сумасшествие он все же определяет как болезнь, которая «отнимает у человека свободу действовать», как «бесчувствие», а характер сумасшедшего как «нечто неопределенное, неясственное, непостоянное», очевидно, что Дон Кихот, с точки зрения Жуковского, в полном смысле сумасшедшим не был.

В переводе Жуковского заметна тенденция, которая в современной теории перевода называется «принципом сдвинутого эквивалента». Именно об этом идет речь в статье, переведенной Жуковским с французского: «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов». Жуковский переводил «Дон Кихота» в полном соответствии с этой программой. В качестве иллюстрации можно привести фрагмент из 21-й главы первой части.

Сервантес:

«Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: Donde una puerta se cierra otra se abre. Dígolo, porque si anoche nos cerró la ventura la puerta de la que buscábamos engañándonos con los batanes, ahora nos abre de par en par para otra mejor y más cierta aventura...».

Флориан:

«Sancho, s'écria-t-il plein de joie, tous les proverbes sont vrais, principalement celui qui dit que lorsqu'une porte se ferme une autre s'ouvre bientôt. Cette nuit, la volage fortune a semblé se jouer de mes espérances; mais ce matin elle vient m'offrir un beau dédommagement...» (F, I, 177).

Жуковский:

«Санко! — воскликнул он в восхищении, — все пословицы справедливы, но эта всех справедливее: одна дверь на замок, а другая настежь. Прошедшим вечером плутовка фортуна изрядно подшутила над нами, но утро вечера мудренее» (Д. К., II, 52—53).

Осуществив фольклорную основу скалькированной Флорианом испанской пословицы («donde una puerta se cierra otra se abre») и не подобрав ей прямого русского эквивалента, Жуковский решил компенсировать утрату чуть ниже в этой же фразе подлинной русской пословицей, между тем как французский текст оснований для этого не давал. С другой стороны, благодаря обыгрыванию слова «вечер» оказался восстановленным столь важный для Сервантеса принцип словесной игры (в оригинале обыгрывается

²⁴ Конспекты, выписки из различных книг и статей с примечаниями Жуковского // РНБ. Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 46. Л. 49.

слово «la puerta» — «дверь»), утраченный у Флориана. Жуковский несомненно понимал значение данного элемента поэтики в структуре романа, вполне ощутимого в целом в версии Флориана, со-знавал, что не везде ему удастся сохранить словесную игру без ущерба для смысла и, следуя «системе строгого вознаграждения», мог пытаться компенсировать утраты в других местах текста. Наконец, в той же фразе Жуковский интуитивно почувствовал некоторую нелогичность появления единственного числа (*mes esperances*) в разговоре о ситуации, в которой участвовали двое, и заменил его на множественное, удивительным образом восстановив логику и грамматику оригинала.

Разумеется, далеко не всегда Жуковский был столь удачлив. В переводе заметны следы недостаточной опытности, не всегда безукоризненного знания французского языка. Например, в 13-й главе первой части Жуковский не заметил отрицательную частицу и соответственно неверно истолковал фразу «*Je vous avoue qu'à mes yeux un but aussi peu chrétien diminue beaucoup leur mérite*» (F, I, 103). В итоге добропорядочный католик произносит у него более чем странную фразу прямо противоположного смысла: «Признаюсь, в моих глазах такая христианская цель убавляет их цену!» (Д. К., I, 195). Фраза «*Tel se couche en bonne santé qui le lendemain se relève mort*» (F, III, 133) переводится им буквально: «Иной ляжет здоров, а встанет мертвый» (Д. К., IV, 209). Однако подобные казусы крайне редки.

Современниками Жуковского его инициатива была встречена в высшей степени благожелательно. С точки зрения рецензента «Вестника Европы», автор перевода «оказал приятнейшее одолжение любителям отечественной словесности», предоставив в их распоряжение роман «приятный и занимательный».²⁵

«Дон Кихот» Жуковского не потерял своей актуальности и через четверть века, о чем свидетельствует рецензия на перевод С. С. де Шамлета, осуществленный с той же флориановской версии (речь о нем пойдет ниже). «В слабом и отчасти переиначенном „Дон Кихоте“ Флорианова перевода, — по верному в целом замечанию рецензента «Литературной газеты», — В. А. Жуковский весьма счастливо угадал дух подлинного произведения Сервантеса и передал его живым, прекрасным слогом».²⁶

И даже рецензент «Московского телеграфа», ополчившийся на перевод Флориана и Шамлета и противопоставивший им романтическую версию Тика, сделав скидку на «юный возраст»

²⁵ См.: ВЕ. 1806. № 21. С. 286—292.

²⁶ ЛГ. 1830. № 71. «Смесь». С. 286.

Жуковского, обратившегося к «Дон Кихоту», отметил его значение в борьбе с засильем французской словесности.²⁷

В 1815 г. «Дон Кихот» в переводе Жуковского вышел вторым изданием.²⁸ В письме от 15 сентября 1809 г. к А. И. Тургеневу Жуковский характеризовал второе издание как «кое-как поправленное».²⁹ Насколько можно судить, эти исправления оказались минимальными и свелись почти исключительно к устранению опечаток, а также к некоторому обновлению орфографии («идти» вместо «итти»; слитное, вместо раздельного, написание некоторых слов, прежде всего с отрицанием; частичная замена заглавных букв в середине предложения на строчные и т. д.). Уточнения коснулись также системы знаков препинания, что оказалось весьма действенным в художественном отношении (например, в издании 1804—1806 гг. было: «Заря занялась, нет красавицы»; в издании 1815 г. читаем: «Заря занялась, — нет красавицы»).

Стилистическое решение, предложенное Жуковским в переводе флориановской версии «Дон Кихота», казалось настолько убедительным, а с другой стороны, настолько высок был авторитет его автора, что, когда С. С. де Шаплет, весьма плодовитый и известный в свое время переводчик, решил осуществить новый русский перевод, основываясь на версии Флориана, он вынужден был иногда почти дословно следовать прочтению своего предшественника. Шаплет откровенно воспользовался находками Жуковского, не стесняясь черпал из его перевода, причем делал это, по всей вероятности, умышленно, не опасаясь быть уличенным, исходя, возможно, из соображения, что достойное воссоздание на русской почве шедевра Сервантеса — дело общее, и бессмысленно искать новых решений там, где предшественник их уже нашел. Так, Шаплет охотно заимствовал все русские варианты и эквиваленты пословиц Санчо Пансы, у Жуковского нередко значительно более фольклорно окрашенные, чем у Флориана. Например, один из знаменитых каскадов пословиц и поговорок Санчо у Жуковского передан следующим образом: «У кого свербит, тот и чешется! Купил дорого, говорил дешево, а в кошельке пусто! Голым родился, гол и живу: ни прибыли, ни убыли! Какая мне нужда: видел не видал, слышал не слыхал! На всех

²⁷ МТ. 1831. Ч. 41. № 19. С. 391.

²⁸ Дж. Фицморис-Келли ошибочно указывает также на третье издание 1820 г. (*Fitzmaurice-Kelly J. The life of Miguel de Cervantes Saavedra. London, 1892. P. 351*).

²⁹ См.: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 52.

не угодишь! Слухом земля полна» (Д. К., II, 123). Шаплет, не опасаясь быть уличенным в плагиате, пишет: «У кого свербит, тот и чешется. Купил дорого, сказал, что дешево, а в кошельке пусто. Гол родился, голым и живу. Нет мне тут ни прибыли, ни убытка. Что мне за нужда! Часто врут пустое: кого не бесславили? Слухом земля полна».³⁰

Обаяние образцового, по словам Пушкина, переводного слога Жуковского³¹ было настолько велико, что опытный и в целом буквалистичный Шаплет заимствовал у Жуковского некоторые из откровенных добавлений, внесенных последним в текст перевода (например, пословицу «Береги монету про черный день» из 23-й главы первой части, заменив, впрочем, предлог «про» на предлог «на»), или, наоборот, следовал за Жуковским, сокращающим либо упрощающим те или иные высказывания и характеристики (например, характеристику духовника герцогской четы во второй части романа).

К чести Шаплета надо сказать, что он не только несколько более доверчиво, чем это принято, относился к работе предшественника, но и достаточно внимательно следовал за французской версией. Большинство из вышеупомянутых ошибок Жуковского им было исправлено.

Перевод Шаплета был подвергнут единодушной критике. И если возмущение Н. М. Языкова вызвал выбор французского, а не более точного немецкого перевода-посредника,³² а рецензент «Московского телеграфа», резко осудив попытку передавать «в другой раз русским читателям водяную переделку Флориана», отметил, что в своем переводе «Дон Кихота» Шаплет «беспрестанно грешит против чистоты русского языка»,³³ то рецензент «Литературной газеты» справедливо сетовал на то, что «при нынешнем распространении у нас языков чужеземных» русский читатель вынужден довольствоваться переложением с перевода-посредника, а не с испанского подлинника.³⁴ Именно версию Шаплета мог иметь в виду в 1836 г. Пушкин, когда писал в статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“»,

³⁰ Дон Кихот Ла Манхский: Сочинение Сервантеса / Пер. с франц. С. де Шаплет. СПб., 1831. Ч. II. С. 134.

³¹ См. письмо Пушкина к К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г. (XIII, 135).

³² См. письмо Н. М. Языкова к В. Д. Комовскому от 5 января 1932 г. (ЛП. М., 1935. Т. 19—21. С. 62).

³³ См.: МТ. 1831. Ч. 41. № 19. С. 390—393.

³⁴ См.: ЛГ. 1830. № 71. С. 286.

что его современники от переводчиков стали требовать «более верности и менее щекотливости и усердия к публике — пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 137). Перевод Жуковского к этому времени свою миссию и в ознакомлении нескольких поколений русских читателей с романом Сервантеса, и в развитии русской прозы выполнил. Поэтому вряд ли обоснованна резко критическая оценка работы Жуковского, содержащаяся в монографии американской исследовательницы Л. Букетовой-Туркевич: «В неудавшейся попытке придать в соответствии с рекомендациями Флориана своему русскому языку легкость и изящество Жуковский совершил ошибку, заменив отчетливо-разговорным стилем классическую величавость стиля Сервантеса. Очень мало от духа сервантесовского произведения сохранилось в переводе Флориана, — совсем ничего не осталось в версии Жуковского».³⁵ В подтверждение этого мнения она приводит фрагмент письма Жуковского к А. И. Тургеневу, свидетельствующий, с ее точки зрения, о том, что Жуковский сам стыдился своего перевода: «Ты хочешь, чтобы я прислал тебе полную роспись моих произведений (!!) в стихах и прозе и переводов для помещения обо мне известия в вашем обозрении. *Helas! Pauvre Jacque! Je sens trop fort ma misère.* Пусть скажут: он перевел Дон-Кишота, но, как перевел — ни слова, ибо... и что сего творения будет скоро напечатано второе издание, кое-как поправленное...».³⁶ На мой взгляд, данное высказывание не поддается столь однозначному толкованию. Во всяком случае понятно: если бы Жуковский, уже достаточно известный в ту пору, действительно считал, что «Дон Кишот» наносит ущерб его писательской репутации, он вряд ли согласился бы на его переиздание или по крайней мере существенно его переделал.

«Дон Кишот» Жуковского сыграл немаловажную роль и в творческой биографии писателя, и в русском литературном процессе. Знаменательно при этом, что не только личность Жуковского и его эстетические взгляды наложили отпечаток на перевод, но и сам писатель в дальнейшем в какой-то мере ассоциировался с Рыцарем Печального Образа. Так, Александр Веселовский привел слова Вяземского из письма к А. И. Тургеневу от 12 декабря 1820 г. и следующим образом откомментировал их: «„Жуковский тоже Дон-Кихот в своем роде. Он помешался на

³⁵ См.: *Buketoff-Turkevich L. Cervantes in Russia*. Princeton, 1950. P. 13—14.

³⁶ См.: Письма В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу. С. 52.

душевное и говорит с душами в Аничковом дворце, где души никогда не водились". — Он „набил руку на душу, чертей и луну“, но „ему нужно непременно бы иметь при себе Санхо, например меня, который ворочал бы его иногда на землю и носом при-тыкал его к житейскому“ (...) Санчо-Вяземского не случилось при Жуковском, и опасения относительно Дон-Кихота были в известной мере справедливы». ³⁷

В становлении творческого метода Жуковского опыт перевода романа Сервантеса не прошел бесследно. Как справедливо пишет Н. Е. Разумова, «школа „Дон Кишота“ способствовала выработке у Жуковского опыта объективного и психологизированного повествования». ³⁸ Отголоски увлечения романом Сервантеса можно обнаружить много позже, в 1840-е годы. Образ Дон Кихота, например, вне всякого сомнения, сыграл не последнюю роль в выработке концепции энтузиазма, которая содержится в статье «Энтузиазм и энтузиасты»: «В такое время энтузиасту, то есть человеку сильного, страстного характера, самоотверженно предающемуся своим любимым идеям, легко отделить себя от общего; он творит для себя свою особенную совесть и, не видя добра существенного, создает для себя добро химерическое и действует по произволу, а не по долгу, руководствуясь одним собственным убеждением, и все остальное ему подчиняет». ³⁹

Живым явлением русской прозы «Дон Кишоту» Жуковского позволила стать та «переакцентуация» (М. М. Бахтин), которой роман Сервантеса был подвергнут в версии Флориана и которая применительно ко вкусам русских писателей, потребностям русской литературы и особенностям русского языка была еще более усилена Жуковским. Каждая эпоха имела свою концепцию «Дон Кихота», иногда это находило подтверждение в переводах или переводе, который способствовал ее углублению. Мировая литература знает версии «Дон Кихота», соответствующие точке зрения на роман Сервантеса просветителей, сентименталистов,

³⁷ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 309–310.

³⁸ См.: Разумова Н. Е. Переводы из Флориана в творчестве Жуковского // Проблемы литературных жанров. Томск, 1983. С. 160–162. Вопрос о значении перевода «Дон Кихота» для творческой биографии Жуковского и в какой-то мере для развития русской прозы Н. Е. Разумова ставит также в статье «„Дон Кихот“ в переводе Жуковского» (Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10. С. 14–28).

³⁹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 138.

романтиков, реалистов. В России не было перевода, отвечавшего интерпретациям романтиков (подобного версии Л. Тика), и это, по-видимому, отразилось на развитии русской романтической прозы. В эпоху реализма переводы К. П. Масальского и В. А. Карелина свою миссию в целом выполнили, хотя они и не идут ни в какое сравнение с возникшими в то же время интерпретациями Белинского, Тургенева и Достоевского, а также с творческим освоением сервантесовского романа русскими писателями, особенно Гоголем, Тургеневым, Достоевским и Лесковым. И в этом смысле талантливый перевод Жуковского, полностью отвечавший насущным потребностям эпохи, заложивший основы нового понимания романа в России и способов воссоздания его на русской почве, выгодно отличается и от предшествующих ему, и от современных и последующих русских версий.

ГЛАВА III

«МЫ, РУССКИЕ, НЕ ИМЕЕМ ХОРОШЕГО ПЕРЕВОДА „ДОН КИХОТА“...»

Перевод Шаплета был встречен с нескрываемым раздражением прежде всего потому, что современники Пушкина «пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде». ¹ Пришла пора переводить с испанского.

Первым из русских литераторов к испанскому оригиналу обратился Константин Петрович Масальский, прозаик, поэт и переводчик, весьма заметная фигура в русской литературе 1830—1840-х гг. Овладев испанским языком, он уже в 1820-е гг., одним из первых в России, переводил испанскую лирику. В 1838 г. вышел из печати его перевод первых 27-ми глав «Дон Кихота», о котором Белинский, не слишком жаловавший Масальского как писателя, отозвался весьма благосклонно. Утверждая, что перевод Масальского в качестве перевода буквального противопоставлен вольным пересказам, существовавшим до 1838 г., и сочувственно его оценивая, «Отечественные записки» ратовали за третий тип перевода, сочетающий точность передачи с «гибким и богатым русским языком», за переводческие принципы, следование которым даст возможность передать «и верность, и плавность подлинника». ² Рецензия Ф. В. Булгарина любопытна тем, что выявляет точку зрения писателя на «Дон Кихота» как на плутовской роман. Булгарин слегка упрекает переводчика (впрочем, не без оснований) в том, что в русской версии нет «благородной простоты тона, той легкости и той иронии, которая даже обыкновенное приветствие превращают в эпиграмму в устах Сервантеса». ³ Что касается остальных рецензий, то они также в целом приветствуют появление перевода. ⁴

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1959. Т. XII. С. 137.

² ОЗ. 1839. Т. 2. Отд. 4. С. 69.

³ СП. 1839. Ч. 248. С. 990—991.

⁴ См.: Будагов Р. А. О первом русском переводе «Дон Кихота» с испанского языка // Сервантес: Статьи и материалы. Л., 1948. С. 201—204.

Антидемократическая установка (в том числе и в переводческой деятельности) послужила причиной достаточно внимательного отношения к оригиналу (при невнимании к потребностям и возможностям читателей). Следствием ориентации переводчика на «объективное», формальное воспроизведение текста явилось довольно холодное отношение к его работе читательской публики. После появления в 1866 г. версии, выполненной В. Карелиным, перевод Масальского больше не переиздавался. Прекращение переизданий, конечно, в немалой степени было вызвано тем, что перевод Масальского был неполным. Немаловажно также, что Карелин в отличие от Масальского откровенно следовал принципам приспособления перевода потребностям текущего дня. Наиболее отчетливо все сильные и слабые стороны перевода Масальского выступают при сопоставлении его с переводом Карелина, выполненным в новую литературную эпоху и отразившим иные представления об этой специфической отрасли литературного труда.

Перевод В. А. Карелина, сотрудника «Русского инвалида», выдержал шесть изданий (1866, 1873, 1881, 1892, 1901, 1910 гг.), причем последние вышли после появления нескольких новых русских версий «Дон Кихота» — А. Г. Кольчугина (1895), Н. М. Тимофеева (1895), Л. А. Мурахиной (1899), М. Басанина (1903), под ред. Н. В. Тулупова (1904) и М. В. Ватсон (1907). На первое издание откликнулся только «Голос» редкой по откровенной тенденциозности рецензией. Охарактеризовав вскользь перевод Масальского, тяготевший к буквализму, как неудовлетворительный «по тяжелому складу языка», рецензент «Голоса» рассматривает перевод Карелина как в высшей степени своевременный. Доказательству этого тезиса и посвящена, собственно говоря, вся рецензия. По мнению ее автора, такие «капитальные» произведения, как «Дон Кихот», которые «вечно-живыми и неувядаемо-прекрасными идеалами действуют обличительно против всего ложного, фальшивого, эксцентричного», особенно необходимы в эпохи, когда оригинальная литература того или иного народа падает или принимает ложное направление. Под «ложным направлением» понималась деятельность революционных демократов, «партия, проповедующая под видом либеральных и туманных доктрин самый узкий материализм, самое тупое отречение от всего прекрасного и от его лучших представителей». Далее следует прямое уподобление их Дон Кихоту и опасение, что они сойдут с толку слишком много «неразвитой молодежи»: «Отуманенные поверхностным чтением Прудона и Фурье, при полном незнании русской действительности и современных потребностей обще-

ства, они пустились на своем Росинанте в бестолковую защиту женщин и всех притесненных и гонимых...».⁵

Обстоятельной критике перевод был подвергнут много лет спустя в статье Л. Ю. Шепелевича «Русская литература о „Дон Кихоте“».⁶ Автором было выявлено большое число разного рода неточностей и ошибок в понимании испанского текста. Однако не в них главный интерес, а в тех отступлениях от подлинника, которые были осознанными и принципиальными. В «Дон Кихоте», с точки зрения Карелина, немало грубых промахов, и он, как переводчик, считал своим долгом «несколько сгладить их».⁷ Прежде всего, «за ненадобностью», был опущен пролог, в котором Сервантес излагает свои взгляды на искусство. По той же причине как не представляющие интереса для современного читателя не переводятся и пояснения содержания к каждой главе. Знаменательно, что в переводе Масальского, не доведенном до конца, пролог тем не менее сохранен, ибо в эпоху становления метода критического реализма в России у него могли найтись внимательные читатели. Существенной трансформации в соответствии со взглядами Карелина на донкихотство как философско-психологический феномен и общественное явление был подвергнут образ Дон Кихота. Можно сказать, что Карелин в своем переводе сознательно воспользовался тем преимуществом перед автором, которое имеется у любого читателя романа Сервантеса, а именно начальным представлением о Дон Кихоте второй части, преимуществом, которое приводит читателя, коль скоро он переводчик, к известному искажению авторского замысла. У Карелина это прежде всего сказалось в том, что в переводе сделано все возможное, чтобы Дон Кихот был как можно менее смешон.

Как в переводе Масальского, так и в переводе Карелина опущены все места, которые показались их авторам непристойными. Иногда в результате этих купюр, вызванных одновременной ориентацией на взрослого и детского читателя, а также (в случае Карелина) стремлением «очистить» образ Дон Кихота, страдает не только комическая сторона романа, но и его смысл. Вот, например, как звучит весьма своеобразно аргу-

⁵ См.: Голос. 1866. № 55. С. 2.

⁶ См.: ЖМНП. 1902, июль. Ч. CCCXXXXII. С. 203—225.

⁷ *Сервантес Сааведра М. де. Дон-Кихот Ламанчский*. СПб., 1881. Т. 1. С. 53. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках переводчика, номера тома римской цифрой и страницы — арабской.

ментированная просьба Санчо освободить на время его хозяина из клетки в современном переводе Н. Любимова: «...попросил священника позволить его господину выйти на минуточку из клетки: если его-де не выпустят, то в тюрьме будет не столь опрятно, как того требует присутствие такого рыцаря, каков его господин».⁸ Масальский не дошел в своем переводе до этого эпизода; Карелиным уловка Санчо опущена: «Санчо попросил священника позволить рыцарю выйти из клетки» (Карелин, I, 496). Масальскому в аналогичных ситуациях удастся достигнуть комического эффекта за счет полного неправдоподобия повествования. Эпизод из 16-й главы первой части, в котором Мариторнес, служанка на постоялом дворе, обещала погонщику прийти к нему ночью, «дабы утолить его страсть и исполнить все, что только он от нее ни потребует» (Любимов, I, 170), претерпел в русских переводах следующие изменения: «Погонщик и Астурийка сговорились провести эту ночь в разговорах. Она обещалась явиться к нему на беседу...».⁹

«Теперь необходимо сказать, что Мариторна обещала придти в эту ночь на свидание к погонщику...» (Карелин, I, 113).

Комическая тональность романа, значительно ослабленная Масальским, однако интуитивно ощущаемая им как значимый аспект романа, почти совершенно утрачена в переводе Карелина. Будучи противником гоголевского направления,¹⁰ Масальский невольно перенял отдельные стороны эстетической программы как Гоголя, так и писателей натуральной школы. Это дало ему возможность передать некоторые элементы писательской манеры Сервантеса, не замеченные или сознательно опущенные

⁸ *Сервантес Сааведра М. де. Дон Кихот Ламанчский* // Пер. Н. Любимова. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 1. С. 543. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках переводчика, номера тома римской цифрой и страницы — арабской.

⁹ *Сервантес Сааведра М. де. Дон-Кихот Ламанский* // Пер. К. Масальского. СПб., 1838. Т. 1. С. 164. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.

¹⁰ Характерной в этом смысле является рецензия Масальского, «литературного старовера» (В. В. Виноградов), на «Мертвые души», в которых он осуждает приемы «низкого, балаганного комизма», сетует на то, что Гоголь для возбуждения смеха обмакивает свою художественную кисть в грязные, непристойные краски (СО. 1842. Ч. 3. № 6. С. 19). См. также главу «Пародия на „Мертвые души“ К. Масальского» в работе В. В. Виноградова «Этюды о стиле Гоголя» (*Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы*. М., 1976. С. 294–344).

Карелиным, исходившим из задач, стоявших перед русской литературой 1860-х гг. Это отразилось, в частности, в переводе многих «непристойных» сцен, представляющих блестящие образцы сервантесовского стиля, способности писателя достигать комического эффекта сложной комбинацией стилистических средств, в том числе широким использованием эвфемизмов.

Сравним представленные ниже переводы.

«Тут он с необыкновенной быстротой снял штаны и, оставшись в одной сорочке, нимало не медля дважды перекувырнулся в воздухе — вниз головой и вверх ногами, выставив при этом на показ такие вещи, что Санчо, дабы не улицезреть их вторично (...) дернул поводья» (Любимов, I, 282).

«Сняв поспешно штаны, он остался в одной рубашке и без дальнего сделал два прыжка, хлопая себя ладонью по подошве, потом два кувырка, опустив вниз голову и подняв ноги вверх. Санчо, не желая смотреть два раза на эту позу, повернул Росинанта и поехал...» (Масальский, I, 323—324).

«В ту же минуту, поспешно раздевшись и оставшись в одной рубашке, он умудрился сам себе дать подзатыльника, сделать два прыжка в воздухе и два раза перекувырнуться, стоя вверх ногами. Штуки эти вполне удовлетворили Санчо, который повернул коня» (Карелин, I, 229).

Таким образом, не только «Дон Кихот» в переводе Масальского оказался включенным в литературный процесс в России конца 1830-х—1840-х гг., но и гоголевская школа оказала воздействие на перевод.

Ни в переводе Масальского, ни в переводе Карелина не была удовлетворительно решена сложнейшая задача адекватной передачи испанских поговорок и пословиц. В романе Сервантеса эта языковая стихия в конце концов перерастает в средство, помогающее раскрыть образ человека из народа, у которого «есть душа и сердце, есть желания и страсти, есть любовь и ненависть, словом, есть жизнь» (V, 303). Для примера можно привести несколько пословиц из XVIII главы 1-й части:

«Nos han de traer a tantas desventuras, que no sabemos cuál es nuestro pie derecho»;

«Dejándonos a andar de ceca en meca y de zoca en colodra»;

«(...) y a los escuderos, que se los papen duelos».

У Масальского в первых двух случаях — стремление к дословному переводу, в третьем смысл передан при полной утрате фольклорной образности: «Доведут нас до таких бед, что мы не узнаем с вами, где у нас правая нога» (I, 184); «Полно нам шататься, как говорят, от Зекки до Мекки, надевши не башмаки, а подошники»

(I, 184);¹¹ «(...) а оруженосцам приключились бы от него одни беды» (I, 185). В переводе Карелина сделан в этом отношении шаг вперед. В нем наряду с дословным переводом — уже более гибкая тенденция, сочетающая замену испанских выражений русскими с попыткой создать в образном и стилистическом отношении убедительные русские варианты испанских поговорок и пословиц: «(...) лишит нас навсегда возможности различить нашу правую ногу от левой» (I, 131); «(...) чем шататься по белу свету, попадая каждый день из огня в полымя» (I, 131); «(...) буду по-прежнему расплачиваться за все собственной спиной» (I, 132).

Немало других упреков можно было бы высказать переводчикам, если подходить к их работам с максималистских позиций и не учитывать последующих версий, хлынувших как из рога изобилия на рубеже XIX—XX вв. и оттеняющих достоинства переводов Масальского и Карелина.

Строение фраз, выбор стилистических средств и лексических эквивалентов не оставляет сомнения в том, что оба переводчика, особенно Карелин, активно пользовались французской версией Л. Виардо, прибегая к его помощи во всех затруднительных случаях, переводя при этом в целом с испанского подлинника. Именно перевод Виардо, у которого были такие почитатели, как Белинский,¹² Достоевский и особенно Тургенев, сыграл, несмотря на нелестное мнение Ф. Бидерманна, приведенное в «Московском наблюдателе»,¹³ для русской читающей публики немаловажную роль. Наконец, кое-кому сервантесовский роман был доступен и в подлиннике, в том числе Тургеневу, Островскому, Боборыкину.¹⁴

Перевод с испанского был, пожалуй, единственным достоинством большинства версий рубежа веков, которое, впрочем, далеко не всегда было полноценным ввиду многочисленных

¹¹ Приведя перевод этой пословицы в качестве примера, Масальский с очевидной гордостью писал: «Вообще старались мы передавать испанские пословицы и поговорки, которыми наполнен *Дон Кихот*, как можно ближе» (I, LXXII).

¹² Вне всякого сомнения именно перевод Виардо, прочитанный Белинским в 1837 г., дал ему возможность назвать «*Дон Кихота*» «гениальным произведением» (*Белинский В. Г. Полн. собр. соч.* Т. 11. С. 137).

¹³ Новый перевод «*Дон Кихота*» на французский язык // МН. 1839. Ч. 1. Смесь. С. 7—8.

¹⁴ Боборыкин писал в своих воспоминаниях, что, ознакомившись с испанским языком, он стал читать в подлиннике многое из того, что ранее было ему известно в переводах, и прежде всего, конечно, «*Дон Кихота*» (*Боборыкин И. Д. Воспоминания: В 2-х т. М., 1965. Т. 2. С. 55*).

ошибок в понимании текста. В этом смысле от всех своих «соседей» выгодно отличается перевод М. В. Ватсон, неутомимой пропагандистки испанской литературы в России. Однако такие безусловные достоинства, как прекрасное знание языка и уважение к авторской воле, при соприкосновении с гением, за которым переводчица пыталась верноподданнически следовать шаг за шагом, оборачивались тяжеловесным языком, безжизненным стилем, которым грешат многие и многие пассажи этого труда. Вместе с тем перевод Ватсон в целом по сравнению с предшествовавшими был несомненным достижением, и по сей день он может быть весьма полезен как подстрочник, — за редким исключением, достаточно надежный.

В целом же шесть новых переводов, опубликованных в течение двенадцати лет и, несомненно, порожденных предъюбилейной волной (1905 г. — трехсотлетие публикации первого издания «Дон Кихота»), более всего напоминают конкурс на лучший перевод романа Сервантеса. К опубликованным работам следует прибавить и незавершенный перевод И. Я. Павловского, работа над которым датируется девяностыми годами и который обещал быть одним из самых удачных.¹⁵

¹⁵ РГАЛИ, Ф. 2520. Оп. 1. № 52.

ГЛАВА IV

«ОТСУТСТВИЕ ТАКТА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ...»

Современники Пушкина отразили в своих критических опусах и художественных произведениях разногласия истолкований «Дон Кихота». Бытование в одну и ту же эпоху различных точек зрения, одни из которых доживали свой век, а другие с трудом прокладывали себе дорогу, способно озадачить читателя и поставить в тупик исследователя, ищущего в «Дон Кихоте» «Дон Кихота» и склонного ожидать от писателей-современников единодушия в отношении к сервантесовскому роману.

В «Полярной звезде» на 1823 г. А. А. Бестужев писал: «Фон-Визин, в комедиях своих: „Бригадир“ и „Недоросль“, в высочайшей степени умел схватить черты народности, и, подобно Сервантесу, привести в игру мелкие страсти деревенского дворянства».¹

Эти слова можно переадресовать немалому числу русских прозаических произведений 1820–1830-х гг., авторы которых стремились, подобно Сервантесу, «привести в игру мелкие страсти деревенского дворянства», впрочем, по-разному понимаемые.

Донкихотовские мотивы явственны в романе Нарежного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), одну из глав которого автор счел даже возможным назвать «Дон Кишот в своем роде». Речь в ней идет о том, как один из героев, пан Харитон Заноза, вспомнив прочитанные в молодости романы («Бова Королевич», «Еруслан Лазаревич», «Петр — Золотые ключи»), взгромоздясь на иноходца, а слугу-оруженосца посадив в возок, в который была впряжена кобыла, отправился в Полтаву «позываться с целую сотенною канцелярией». По мысли Нарежного, страсть к тяжбам, которой он отдает весь свой пыл и энергию, — своеобразный аналог помешательства Дон Кихота, который,

¹ Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России // ПЗ., СПб., 1822. С. 11–12.

следовательно, истолковывается как сумасброд, тратящий силы на ложные цели.

Как известно, массовая литература, писатели второго и третьего ряда с особой отчетливостью, с одной стороны, и с запозданием — с другой, проявляют и фиксируют тенденции литературного процесса. Характерный пример — «Муромский Дон Кишот, или Честные сумасброды. Нравственно-сатирический роман» (1833) А. А. Орлова.²

Эпигонско-просветительский пафос уже на первой странице выражен с наивной откровенностью: «...люди здравомыслящие поймут, для чего я пишу; т. е. в шуточных выражениях осмеиваю порок».³ Отдавая, впрочем, должное добродетели своего героя, Орлов пускает по верноподданническому руслу ту симпатию, которую его герой-сумасброд мог вызывать у читателя: «Описавши путешествие рыцаря Щетины, я описал добродетельного человека, хотя и непросвещенного. Представил я его шуточным сумасбродом; но, надобно вникнуть, сумасбродство его ничего не произвело, кроме добра. Я желаю быть добродетельным сумасбродом, нежели умным глупцом, т. е., имея человеческие слабости, которые никому не вредны, почитать, любить, уважать Православие, Отечество, Царя; беспрекословно повиноваться Святым вселениям Церкви, Отечества и Отца Отечества!».⁴ Муромским Дон Кишотом именуется рыцарь Белого Филина Щетина; подобно Рыцарю Печального Образа, наследовавшему славу Амадиса Галльского, он — наследник Ильи Муромца. Санчо Пансу заменил стремянный его Повитушкин, которого Щетина вскоре после их выезда для истребления разбойников отблагодарил, произведя в рыцаря Оторванного Конского Хвоста, а затем и Околевшей Лошади. Особого благородства и любви к добру в поступках Муромского Дон Кишота поначалу не было заметно: он и его слуги отвлекали от дел пастухов и били их. Так, он принял за внука Соловья-разбойника пастуха, забравшегося на высокий столб, игравшего на бирюльке и насвистывавшего, и чуть его не убил. Замысел проясняется, начиная с того момента, когда рыцарь Белого Филина накормил голодных крестьянских ребятишек. Благотворительная деятельность Муромского Дон

² На «Муромского Дон Кишота», а также на «Перстень» Баратынского, речь о котором пойдет ниже, мое внимание обратил А. А. Карпов, которому приношу искреннюю благодарность.

³ Орлов А. А. Муромский Дон Кишот, или Честные сумасброды: Нравственно-сатирический роман. М., 1833. Ч. 1. С. I.

⁴ Там же. Ч. 1. С. III.

Кишота призвана была перевоспитать хозяина ребятишек, жадного помещика, окружившего себя иностранцами и «обдиравшего» своих крестьян. В этом перевоспитании («Благодарю провидение, что оно послало ко мне сего простака для наставления меня в добродетели»⁵) и заключается главный подвиг героя. Мораль романа — в названии одной из глав: «Хоть сумасбродствуй, да делай добро; а и все будешь умен».⁶

О соотносённости рассказа Баратынского «Перстень» (1832) с романом Сервантеса со всей определенностью сигнализирует его зачин, явственно напоминающий перевод первых фраз «Дон Кихота»: «В деревушке, состоящей не более как из десяти дворов (не нужно знать, какой губернии и уезда), некогда жил небогатый дворянин Дубровин. Умеренностью, хозяйством он заменял в быту своим недостаток роскоши. Сводил расходы с приходами, любил жену и ежегодно умножающееся семейство — словом, был счастлив, но судьба позавидовала его счастью».⁷ Почва, на которой помешался герой рассказа, Опальский, — модное в ту пору увлечение оккультными науками, — достаточно традиционна для новых Дон Кихотов в европейских литературах конца XVIII—нач. XIX в. Увлечение магией сочеталось у героя Баратынского с роковой для него страстью к девице, склонной к проказам. В духе герцогской четы она вместе с офицерами и соседями-дворянами потешалась над бедным влюбленным в нее идеалистом, то посылая его верст за двадцать пешком с каким-нибудь поручением, то заставляя простоять целый день на морозе. Подобно Дон Кихоту, Опальский перед смертью излечивается от болезни, суть которой в расстроенной игре воображения. «Любезный Дубровин, — сказал он ему, — кончина моя приближается: мне предвещает ее внезапная ясность моих мыслей. От какого ужасного сна я проснулся!.. Вы, верно, заметили расстройство моего воображения... Благодарю вас: вы не употребили его во зло, как другие, — вы утешили *вашею* дружбою бедного безумца!».⁸

С точки зрения Ю. М. Лотмана, повесть Баратынского «строится на двойном параллелизме: образ Опальского проецируется, с одной стороны, на героя Сервантеса, а с другой — на события и обстоятельства реального персонажа, личность которого не названа, но должна быть угадана читателем. Персонаж этот,

⁵ Там же. Ч. 2. С. 68.

⁶ Там же. Ч. 2. С. 5.

⁷ *Баратынский Е. А. Перстень* // Проза русских поэтов XIX века. М., 1982. С. 7.

⁸ Там же. С. 18.

таким образом, истолковывается как новый Дон-Кихот. Такое построение имело бы характер личной карикатуры, если бы речь не шла о видном деятеле русской культуры».⁹ Лотман убедительно доказывает, что прототипами персонажа Баратынского послужили одновременно М. А. Дмитриев-Мамонов и другой известный масон, Лопухин, член новиковского кружка мартинистов. Лопухин среди прочих чудачеств благотворительного свойства любил одаривать деньгами бедных девушек, что ставило как самих девушек, так и их родителей в весьма двусмысленное положение. «Созданный Баратынским образ русского Дон-Кихота, — по мнению Ю. М. Лотмана, — впитал в себя реальные черты целой цепи „странных“ людей, русских „безумцев“, которые почли себя избранниками, судьба которых — принести себя в искупительную жертву. Оценка таких людей как „безумцев“, „российских Дон-Кихотов“ заключала в себе исходную амбивалентность: здесь могли быть скрыты и скептическая насмешка, и романтический восторг».¹⁰ Тем самым персонаж Баратынского, не выходя из сугубо литературного ряда, одновременно попадает в значительно более широкий контекст, пространство между «безумным» Чацким и «сумасшедшим» Чаадаевым. Более того, безумством и самопожертвованием, подвигом, не имеющим ни малейшего прагматического смысла, т. е. донкихотством, было, с точки зрения некоторых современников, восстание декабристов.

Новомодная немецкая идеалистическая философия становится причиной умственного расстройства героя повести «Дон-Кихот XIX века» (1834) К. П. Масальского, опубликовавшего четырем годами позже перевод сервантесовского романа.¹¹ Как и Дон Кихот, Левкоев, с точки зрения окружающих, обо всем говорил связно и разумно до тех пор, пока разговор не касался философских вопросов. Тогда «в голове его восставал хаос, в котором все отвлеченные выражения новейших философов, дуализм, идеализм, идентизм, трансцендентализм, макрокозм,

⁹ Лотман Ю. М. Повесть Баратынского о русском Дон-Кихоте // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 707.

¹⁰ Там же. С. 710.

¹¹ Мотив «книжного сознания» и тема «книжного» поведения и мировосприятия в русской литературе 1820—1830-х гг., восходящая во многом к сервантесовскому роману, проанализированы в статье А. А. Карпова (см.: «Повести Белкина» и мотив «книжного сознания» в русской литературе конца XVIII—начала XIX века // Iberica. К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб., 2005. С. 90—105).

микрокосм, потенц, индивидуальность, реальность, объективность, субъективность, и прочая, беспорядочно летали и кружились, как хлопья снега во время сильной вьюги».¹²

Не довольствуясь, будучи Дон Кихотом, платоническим обладанием объектом своего помешательства, т.е. философией, «рыцарь Туманной Фигуры, искатель философских приключений» решил применить свои знания на деле. Позвав слугу и приказав закладывать лошадей, на вопрос, куда ехать, он ответил: «Куда хочешь. Туда, где человечество наиболее нуждается в истинном воззрении на Природу».¹³ Интересна позиция автора по отношению к своим героям, во многом напоминающая сервантесовскую. Масальский симпатизирует Левкоеву во всем, за исключением его безумного и бездумного увлечения современной немецкой философией. Однако это увлечение не может не отражаться на его поступках и отношении к окружающим. Герой не замечает чувств своей подруги и истинной приязни своего давнего друга. В то же время противники Левкоева, перед которыми он мечет бисер, пошлые, тупые и злобные помещики, пишущие на него донос с целью доказать, что он помешался, и учредить над ним опеку, еще менее близки автору.

Прямым отголоском приведенного выше карамзинского признания звучит монолог героя-идеалиста незавершенной философско-фантастической повести В. Ф. Одоевского «Сегелиель, дон-Кихот XIX столетия», фрагменты которой были опубликованы в 1838 г.: «...чувство любви к человечеству пылает в душе моей, мучит меня... о судьба! судьба! зачем ты вложила в меня это терзающее, это беспокойное чувство? всю бы вселенную хотел я обхватить в мои объятья; всех людей хотел бы прижать к моему сердцу — простираю руки и обнимаю одно облако».¹⁴ При этом необходимо учитывать, что отношение самого Одоевского к донкихотовским «порывам» было значительно более сдержанным. Так, двумя годами ранее в письме к Н. Н. Пушкиной он, рассуждая о характере гоголевского Хлестакова, заключал, что тот был фантазером (пусть даже в «низкой сфере»), но беда его состояла в том, что у него, подобно Дон Кихоту, не было царя в голове.¹⁵

¹² Масальский К. Дон-Кихот XIX века // Библиотека для чтения. 1834. Т. 7. Отд. 1. С. 151.

¹³ Там же. С. 152.

¹⁴ Одоевский В. Ф. Сегелиель, дон-Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей: (Отрывок из I части) // Сборник на 1838 год. СПб., 1838. С. 90.

¹⁵ См.: Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 205.

Впрочем, еще в 1847 г. П. А. Каратыгин мог написать незамысловатую комедию-водевиль «Дон Кихот Ламанхский, рыцарь Печального Образа, и Санхо Пансо», в финальной сцене которой был возможен веселый праздник в честь только что побежденного героя.

Как видим, даже поставив в центр повествования героя-идеалиста, сориентировав его на сервантесовский образ, русские писатели, как бы полемизируя друг с другом, могли относиться к донкихотовскому горению прямо противоположным образом.

Остался ли безучастным к этому спору Пушкин?

Принято считать, что за упоминаниями Сервантеса в статьях Пушкина нет ничего или почти ничего. Вспомним, однако, что Писареву в его знаменитой статье «Пушкин и Белинский» пришло в голову дерзкое, граничащее с эпатажем сопоставление Татьяны Лариной с Дон Кихотом: «Татьяна до конца романа остается тем самым рыцарем печального образа, каким мы видели ее и в письме к Онегину. Ее болезненно развитое воображение постоянно создает ей поддельные чувства, поддельные потребности, поддельные обязанности, целую искусственную программу жизни, и она выполняет эту искусственную программу с тем поразительным упорством, которым обыкновенно отличаются люди, одержимые какою-нибудь манией».¹⁶ Через сто лет эту соотнесенность, по крайней мере в стилистическом плане, закрепил Бахтин, отметивший, что роль ричардсоновского языка в разноречивой оркестровке «Евгения Онегина» (старуха Ларина и деревенская Татьяна) аналогична роли «облагороженного слова „Амадиса“ в ситуациях и диалогах „Дон Кихота“».¹⁷

Трудно сказать, был ли для самого Пушкина его «рыцарь бедный» — «тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический», как полагает героиня романа Достоевского «Идиот» (VIII, 207). Скорее всего эта соотнесенность не входила в намерения Пушкина. Однако каждое новое литературное произведение формирует в читательском сознании новую систему сцеплений между явлениями культуры. Так, слова Аглаи в какой-то мере обогащают наши представления о сервантесовском и пушкинском героях.

Параллель окажется вполне правдоподобной, если предположить, что в разноголосице мнений и точек зрения на сервантесовского героя Пушкин отметил в нем скорее серьезную, а не

¹⁶ См.: Писарев Д. И. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1982. С. 205.

¹⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 209.

комическую грань. Для этого предположения имеются основания. Пушкин не был согласен с той точкой зрения на сервантесовский роман, согласно которой «Дон Кихот» «искоренил в Европе странствующих рыцарей».¹⁸ В главе, не включенной в окончательную редакцию «Капитанской дочки» и сохранившейся в черновой рукописи, в один из самых драматических моментов повествования Швабрин в злобе называет Гринева «Дон Кишотом Белгородским». Таким образом, под донкихотством понимается здесь благородство помыслов, рыцарское служение даме («До свидания, Мария Ивановна, — добавил Швабрин, намеревавшийся поджечь своих пленников, — не извиняюсь перед вами: вам, вероятно, не скучно в потемках с вашим рыцарем») (VIII, 379).

Характер усвоения «Дон Кихота» русской литературой середины, а в какой-то мере и второй половины XIX в. был во многом определен Белинским. Гениальным произведением он назвал роман еще в 1837 г. в письме к Бакунину (XI, 137). Насколько высоко он оценивал гений испанского писателя, можно судить хотя бы по тому, что из прозаиков Запада только с Сервантесом он находил возможным сравнивать своего любимого писателя Гоголя.

Интерес к «Дон Кихоту» в XIX столетии как правило сводился к философским, морально-этическим и психологическим рассуждениям. Те редкие мысли о природе романа Сервантеса, которые подчас высказывались, помимо своей уникальности характерны еще и тем, что почти всегда они проходили незамеченными. Тем более знаменательно, что в России громадную роль сыграли наблюдения Белинского, заострившего внимание как раз на сущности творческого метода испанского романиста. В ходе борьбы с романтической эстетикой Белинский дал реалистическое истолкование романа. Как и в случае с Шекспиром, именно он в своих критических статьях открыл новый этап осмысления творчества испанского писателя. Противопоставив свою точку зрения взглядам немецких романтиков, видя в Сервантесе своего предшественника, Белинский уже в 1838 г., в заметке по поводу выхода в свет перевода, выполненного Масальским, секрет бессмертия романа связал с его реалистичностью: «Великое создание Сервантеса вполне достойно великой славы. „Дон Кихотом“ началась новая эра искусства нашего, новейшего искусства. Он нанес решительный удар идеальному направлению романа

¹⁸ См. письмо к Вяземскому от 25 мая и около сер. июня 1825 г. (XIII, 184).

и обратил его к действительности. Это сделано Сервантесом не только сатирическим тоном его произведения, но и высоким художественным его достоинством: все лица его романа — лица конкретные и типические. Он более живописал действительность, чем пародировал устарелую манеру писания романов, может быть, вопреки самому себе, своему намерению и цели» (II, 134).

Тот же подход позволил русскому критику сказать новое слово и об образе Дон Кихота, и хотя концепция Белинского в соответствии с изменениями в его духовном и социальном опыте менялась, инвариант в ней, однако, вполне определим:

«Дон Кихот — благородный и умный человек, который весь, со всем жаром энергической души, предался любимой идее; комическая же сторона в характере Дон Кихота состоит в противоположности его любимой идеи с требованием времени, с тем, что она не может быть осуществлена в действии, приложена к делу» (VI, 34).

«Каждый человек есть немножко Дон Кихот; но более всего бывают Дон Кихотами люди с пламенным воображением, любящею душою, благородным сердцем, даже сильною волею и с умом, но без рассудка и такта действительности» (VI, 34).

«Если б эта храбрость, это великодушие, эта преданность, если б все эти прекрасные, высокие и благородные качества были употреблены на дело, во время и кстати, — Дон Кихот был бы истинно великим человеком» (IX, 80).

Те или иные стороны этой концепции, подхваченные впоследствии русской критикой, подчас с полемической целью, нашли свое отражение и дальнейшую жизнь в тех или иных художественных образах, порожденных уже русской действительностью.

«Сервантес со злой иронией объявляет миру бессилие и несвоевременность его» (III, 36), — в этом высказывании А. И. Герцена отчетливо выступает та тенденция в русской литературе о Сервантесе 1840—1880-х гг., которая дает возможность охарактеризовать ее как «актуальную» критику, для которой «Дон Кихот» был произведением злободневным. М. В. Петрашевский читал в 1846 г. членам своего кружка написанное им, но утраченное «Введение к „Дон Кихоту“». ¹⁹

В то же время испанский писатель эпохи Возрождения был увиден сквозь призму русской реалистической прозы, воспринят

¹⁹ См.: РГВИА. ф. 801. Оп. 84/28. № 55. Ч. 38. Л. 41. Приношу благодарность Б. Ф. Егорову, сообщившему мне эти сведения.

с учетом конкретных задач ее становления и развития, ее специфических особенностей. Соотнося оба историко-литературных явления, русский критик в конце XIX в. имел все основания писать: «Цветущий в наши дни демократический роман был впервые намечен Сервантесом».²⁰

²⁰ *Гиляров А. Н.* Старые поэты в новых русских переводах. Дант, Боккаччо, Ариост, Сервантес, Байрон // Унив. Изв. Киев, 1894. Т. 34. № 11. С. 390.

ГЛАВА V

«ЕСТЬ И ДОН-КИХОТЫ МЕЖДУ НИМИ...»

Отношение к «Дон Кихоту» как к живому литературному явлению, динамичному фактору культурной жизни проявилось в почти одновременно возникших, перекрещивающихся и взаимодополняющих друг друга философско-психологической и публицистической традициях интерпретации образов Дон Кихота и Санчо Пансы. Они откровенно нацелены на современника и при всем различии целей и принципов призваны были помогать ему ориентироваться в сложных проблемах, выдвигаемых русской действительностью. В таких романах, как «Дон Кихот», образ, по определению М. М. Бахтина, «становится открытым, живым взаимодействием миров, точек зрения, акцентов. Отсюда — возможность переакцентуации такого образа, возможность разных отношений к заложенному внутри образа спору, разных позиций в этом споре и, следовательно, разных истолкований самого образа. Образ становится многозначным, как символ».¹

Одной из самых ярких и плодотворных для развития русской литературы оказалась интерпретация сервантесовского образа, предложенная И. С. Тургеневым. С теми же оговорками, с какими мы привыкли считать, что русская литература начинается с Пушкина, можно сказать, что история русского донкихотства начинается с речи И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот». Эта история строго говоря берет начало в XVIII в. и насчитывает множество упоминаний и ссылок. Однако после появления речи Тургенева, в которой писатель справедливо отмечал: «...всякому лестно прослыть Гамлетом, никто бы не хотел заслужить прозвание Дон-Кихота» (V, 334—335), — для большинства наших соотечественников прослыть донкихотом было скорее почетно, чем позорно.

Замысел статьи на тему «Гамлет и Дон Кихот» возник у писателя еще в 1840-е гг., во время французской революции, в связи

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 220—221.

с его размышлениями о необходимости «сознательно-героических натур». Тогда же, в письме 1847 г., он впервые в одном контексте упоминает двух героев мировой литературы, два мировых образа, олицетворяющих противоположные грани человеческой личности. Однако вместо Гамлета тогда Дон Кихоту был противопоставлен Сехисмундо, герой пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон» (Письма. I, 247). Статья была напечатана в январском номере «Современника» в 1860 г. Тогда же Тургенев выступил с ней в «Обществе для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым» в Петербурге в зале Пассажа.

Хотелось бы обратить внимание на одну параллель, особенно важную в связи с намеченной Тургеневым ранее парой Дон Кихот—Сехисмундо.

В работе В. И. Водовозова имеется следующее рассуждение, наводящее на мысль о причинно-следственной связи, существующей между двумя статьями: «Не выступи он (Дон Кихот, — В. Б.) в свет, не будь он ничтожного происхождения, он мог бы сделаться Гамлетом: в обоих отразился век с его резкими противоречиями высоких идей и грубой, пошлой действительности, с его стремлением к деятельности и отрицанием прежних, самодовольных мечтаний. Но Гамлет герой, страдающий от недостатка воли, которой сила ознаменовала тот век; он, как питомец Севера, глубоко сосредоточен в самом себе и осознает свою неспособность или невозможность действовать; напротив, пламенная, рыцарская Испания могла произвести только героя, в высшей степени общительного, светского и любезного, который, наперекор всему, хочет по своим идеям преобразовать общество».²

Речь, однако, по всей видимости, должна идти об общей тенденции, об общих законах осмысления мировых образов в России. В то же время статья русского автора о Сервантесе вполне могла заинтересовать Тургенева, размышлявшего об образе Дон Кихота, и в этом случае нет ничего удивительного в том, что мысль Водовозова о близости типов могла окончательно убедить Тургенева в их решительном антагонизме и заставить в полемических целях подчеркнуть его еще более отчетливо.

Интерпретация Тургеневым образа Дон Кихота была противопоставлена традиционному в русской литературе и публицистике взгляду на героя Сервантеса как на архаиста, консерватора, нежелающего считаться с требованием времени. Для Тургенева Дон Кихот — положительный герой, борец, революционер, носитель

² Водовозов В. И. О «Дон Кихоте» Сервантеса и в особенности о второй части романа // ЖМНП. 1858. № 9. С. 10—11.

новой идеологии. Собираательный образ, раскрываемый русским писателем в этой статье и обозначенный именем сервантесовского героя, выражает, по словам Тургенева, «веру прежде всего; веру в нечто вечное, неизблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся вне отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения в силе жертвы» (V, 332). Доминантами его натуры могут быть признаны самопожертвование и деятельность: «Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам и притеснителям» (V, 332). Тургенев вовсе не отрицает способности Дон Кихота заблуждаться («...главное дело в искренности и силе самого убеждения... а результат — в руке судьбы. Они одни могут показать нам, с призраками мы боролись, с действительными ли врагами и каким оружием покрыли мы наши головы...»), он лишь снимает этот вопрос с повестки дня, считая неизмеримо более важной их способность «вооружаться и бороться», идти «неуклонно вперед, вперив духовный взор в ими только видимую цель».

Первоначально концепция Тургенева при значительно меньшей разработанности и глубине была несколько более гибкой и многогранной. В набросках к статье мы находим следующую запись, уточняющую соответствующее место в окончательном тексте: «Но смерть Д(он-)Кихота потрясает. — В это мгновение весь его великий смысл становится доступным. „Alonso el Bueno“ — это прозвище удивительно. Главное основание всякого величия и гения — доброта и нравственность».³ Таким образом, этот аспект образа Дон Кихота, столь обостренно воспринятый впоследствии Достоевским, входил первоначально и в тургеневскую концепцию, но был вытеснен на последних стадиях работы стремлением до предела сконцентрировать внимание читателя на основном отличии двух мировых типов. Имелась в первоначальных набросках и прямая, в духе Достоевского, соотнесенность Дон Кихота с Христом: «Попирание свинными ногами встречается всегда в жизни Д(он-К)ихотов, именно на конце. Пощечина фарисея Христу».⁴ Долгое время эрудитов озадачивала свобода обращения Тургенева с текстами. Опираясь на «Гамлета» и «Дон Кихота», он нередко допускал значительные и, надо думать, подчас сознательные отступления от них, когда

³ Левин Ю. Д. «Гамлет и Дон-Кихот». План-проспект и наброски текста // Тургеневский сборник. М.; Л., 1966. Вып. 2. С. 77.

⁴ Там же. С. 78.

того требовала логика развития его замысла. Тургенев не только с самого начала оговаривает, что он дает интерпретацию образов Гамлета и Дон Кихота, а не анализирует их, но особо отмечает, что это будет точка зрения *русского* человека, то отношение к героям Сервантеса и Шекспира, которое, по его мнению, присуще *русскому* человеку: «Но, к сожалению, мы, русские, не имеем хорошего перевода „Дон-Кихота“; большая часть из нас сохранила о нем довольно неопределенные воспоминания; под словом „Дон-Кихот“ мы часто подразумеваем просто шута, — слово „донкихотство“ у нас равносильно с словом „нелепость“, — между тем как в донкихотстве *нам* (курсив мой, — В. Б.) следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны» (V, 330).

Статья не только имела шумный успех, вызвала самые разноречивые отклики, но и явилась немаловажным фактором в культурной жизни России. Обозреватель «Нашего времени» писал: «Средства, употребленные для распространения этой речи, так могущественны, что едва ли есть теперь на всем пространстве нашего обширного отечества грамотный человек, не прочитавший ее или не прослушавший из уст самого автора».⁵ На статью или на речь так или иначе откликнулись А. И. Герцен, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, П. В. Анненков, И. И. Панаев, А. А. Григорьев, Н. С. Лесков, Л. Н. Толстой, Н. В. Шелгунов, Н. К. Михайловский, П. Л. Лавров, П. А. Кропоткин и мн. др. Можно не сомневаться, что объяснение этому надо искать не в средствах, употребленных на распространение речи.

Наиболее пространный отзыв принадлежал перу некоего А. Львова, брошюра которого, выпущенная в 1862 г., носит аналогичное со статьей Тургенева название. Одна из основных задач, поставленных автором, — выявить все отступления от текстов Шекспира и Сервантеса, — достаточно бессмысленна, если принять во внимание, что Тургенев вовсе не ставил перед собой историко-литературных целей. Однако не учет этих отступлений составляет главный пафос сочинения Львова. Оно направлено по сути дела против всяких философско-психологических толкований образов, против «актуализации» произведений Шекспира и Сервантеса. Взяв за основу тезис: «...сумасшедший не может иметь никакого нравственного характера...», автор попытался доказать, что Дон Кихот был всего лишь сумасшедшим. Сервантес, по мнению А. Львова, «не заставляет его совершать

⁵ Дорган М. И. Накануне. Повесть г. Тургенева // Наше время. 1860. № 9. С. 133.

ни одного подвига и постоянно доказывает, что мы должны обращать внимание на сумасшествие Дон-Кихота, *что и составляет главную задачу произведения Сервантеса* (курсив мой, — В. Б.)».⁶

Тенденциозность замысла наряду с отсутствием элементарной этической чуткости заставляет автора, например, укорять Тургенева за то, что тот старается вызвать у читателей сочувствие к Дон Кихоту, не обращая внимания, что цель всякого комического произведения заключается в представлении героя в таком виде, чтобы он не мог вызывать сочувствия, иначе само произведение грешит. Завершает брошюру следующее пожелание: «Может быть, автор вполне и ясно сознавал те два человеческие типа, которые желал представить, но сознавал их как поэт, и, если бы избрал не философскую и критическую форму, а более свойственную своему таланту, например повесть или рассказ, вышло бы совсем другое, — и, что всего важнее, автор не ввел бы тогда в соблазн многих неопытных читателей своими парадоксами и превратным толкованием двух гениальных мировых произведений».⁷ Знаменательно, что Тургенев, движимый, впрочем, внутренними побуждениями, внутренними потребностями, воспользовался в дальнейшем в жанрах повести и романа теми открытиями, которые ему удалось совершить в речи «Гамлет и Дон-Кихот».

«Парадоксы» Тургенева ввели в соблазн не только неопытных читателей, хотя новое понимание образа Дон Кихота, по всей вероятности, первое время вызывало некоторые опасения. Характерно, например, свидетельство П. Л. Лаврова: «Его возвышение Дон-Кихота — я это очень хорошо помню — показалось натянутым для публики и было большею частью отнесено к чему-то вроде литературного каприза».⁸ Весьма красноречиво также недоумение рецензента «Санкт-Петербургских ведомостей»: «...мы гораздо более сочувствуем Гамлету и не смеем сравнивать с ним Дон-Кихота».⁹ При этом был осознан тот факт, что Дон Кихот Сервантеса и интерпретация этого образа Тургеневым — не одно и то же. В целом же замысел писателя был понят верно, хотя далеко не всегда безоговорочно принимались те или иные характеристики. А. Я. Пятковский, руководствуясь в какой-то мере тургеневским описанием, но отнюдь не тургеневской «шкалой ценностей», приходит к прямо противоположным выводам.

⁶ Львов А. Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них И. С. Тургенева. СПб., 1862. С. 22.

⁷ Там же. С. 170.

⁸ Вестник народной воли. 1884. № 2. С. 89.

⁹ СПб. В. 1860. № 60. С. 290.

Последовательно защищая тип Гамлета, Пятковский утверждает, что исчезновение Дон Кихотов с лица земли «будет минутой окончательного торжества человеческого ума».¹⁰

Возможность подобного рода трансформации тургеневской точки зрения была тонко подмечена Н. К. Михайловским, писавшим: «Было бы, например, большою ошибкою сказать, что вообще деятельный, решительный, смело берущий на себя ответственность тип (каков Дон Кихот) дороже и ближе Тургеневу, чем тип колеблющийся, рефлектирующий, не смеющий сделать то, что, по совести, обязан сделать (каков Гамлет). Совсем не эти стороны того и другого были важны для Тургенева, не их он имел в виду, когда проводил свою параллель между Гамлетом и Дон-Кихотом (...) В Дон-Кихоте же его прельщала отнюдь не цельная твердость характера и готовность действовать на свой страх, а поэтический порыв, стремление куда-то к свету и беззаветная любовь к людям».¹¹ Пожалуй, наиболее крайняя точка зрения была высказана Л. Н. Толстым, который, вообще оставив в стороне образы Гамлета и Дон Кихота, увидел в статье, о которой отозвался с симпатией, «указание пути спастись от сознания пустоты».¹²

Вполне естественно, что популярнейшая статья Тургенева породила несколько статей-сателлитов», родственных по типу сочинений, например «Фауст и Дон-Кихот» М. В. Карнесва и «Вечный скиталец Дон-Кихот и Амадис Гальский, Дон-Кихот и Фурье, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Кихот и Пер-Гюнт» В. Л. Львова-Рогачевского. Однако главный интерес представляют не они, а та традиция «актуализации» образа Дон Кихота, которая ведет свое начало в какой-то мере со статей Белинского, но существование которой стало особенно заметным в культурной жизни России лишь после появления статьи Тургенева. В этих чрезвычайно разнообразных высказываниях деятелей русской культуры с Дон Кихотом соотносятся славянофилы и революционеры, либералы и консерваторы. Появление этой традиции было не только возможно, но и вполне естественно, ибо в романе Сервантеса были поставлены «вопросы, которые еще подлежали решению истории».¹³

Знаменательно, что эта тенденция в наименьшей мере проявилась у писателей западнической ориентации. С другой стороны,

¹⁰ Пятковский А. Гамлеты и Дон-Кихоты // Русь. 1864. № 18. С. 230.

¹¹ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 273.

¹² См.: ЛН. 1939. Т. 37/38. С. 450.

¹³ Державин К. Н. Сервантес. М., 1958. С. 162.

в упоминаниях западников Дон Кихот подчас лишен индивидуального лица и фигурирует лишь как представитель испанской ветви общеевропейской культуры.¹⁴

С тургеневским истолкованием образа Дон Кихота не согласился Н. А. Добролюбов, назвавший в статье «Когда же придет настоящий день?» «смешными Дон-Кихотами» либералов, которые, сочувствуя угнетенным, пытаются изменить существующее положение вещей, искореняя отдельные злоупотребления. Читатели «Современника» получили достаточно подробное представление об отношении критика к «русским Дон-Кихотам»: «Внешней борьбы нам не нужно, но необходима усиленная, непрерывная, самоотверженная борьба с внутренним врагом — с общественным злом и неправдой. Враг этот среди нас, часто в нас самих. Восставая против общественных пороков, развращения, произвола, апатии и находя в них корень всех наших зол, мы нередко вдруг замечаем, что сами не менее других виноваты — и в произволе, и в апатии, и в разврате и пр. Есть ли возможность сохранить при этом полную силу героизма? Поневоле многие начинают накидываться на мелочи, воображая, что в них-то и есть все дело, или сражаться с призраками и, таким образом, в практической деятельности являются обыкновенно забавно-жалкими Дон-Кихотами».¹⁵ Поэтому Дон Кихот в старом или новом своем обличье, отличительная черта которого, по мнению Добролюбова, «непонимание ни того, за что он борется, ни того, что выйдет из его усилий», не имеет с подлинными революционерами ничего общего.

В борьбе со славянофилами образ Дон Кихота первым использовал Белинский в статье о «Тарантасе» В. А. Соллогуба. Вслед за ним в аналогичных целях к сервантесовскому герою обратился Писарев, заявивший: «Славянофильство есть русское донкихотство, всегда искреннее, часто трогательное, большую частью несостоятельное».¹⁶

К Белинскому же восходит та линия публицистического истолкования образа Дон Кихота, которая усматривала в нем реакционера и консерватора. «Разве изувер по убеждениям в наше время не Дон-Кихот» (IX, 81), — писал Белинский в той же статье о «Тарантасе», имея в виду в данном случае не только и не столько славянофилов. О донкихотах реакции пишет в «Былом и

¹⁴ *Malkiel Y. Cervantes in nineteenth Century Russia // Comparative Literature. Eugene. 1951. Т. 1. N 4. P. 324.*

¹⁵ *Добролюбов Н. А. Собр. соч. М.; Л., 1963. С. 500.*

¹⁶ *Писарев Д. И. Собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 337.*

думах» Герцен (X, 190), донкихотами консерватизма именует своих идейных противников Салтыков-Щедрин.¹⁷ Возникает даже совершенно, казалось бы, невозможный образ «коронованного Дон Кихота». Таковым был в понимании Герцена Павел I (XVI, 150). Донкихотом системы, созданной Петром I и Екатериной II, был, с точки зрения Бакунина, Николай I.¹⁸

Наконец, понимание многими русскими литераторами образа Дон Кихота было близко к тургеневскому. Однако даже в случае несомненной связи оно далеко не всегда было ему созвучно. А. А. Григорьев, например, в стихотворных «Монологам Гамлета Щигровского уезда», намекая на литераторов демократического лагеря, создает образ «мещанского Дон-Кихота», «бойца многоглаголивого и вздорного», требующего «срезать все на нет».¹⁹ Оценка Герценом «Дон Кихота революции» с годами менялась. Если в «Письмах из Франции и Италии» (1855) он видится Герцену как «практически смешной и щемящий сердце образ» (V, 206), то в «Концах и началах» (1862), признав этот образ героическим, Герцен называет Гарибальди и Мадзини великими безумцами, святыми Дон Кихотами. Эта эволюция в значительной степени объясняется прямым воздействием тургеневской концепции.

Параллельно с философско-публицистической традицией истолкования образа Дон Кихота в России продолжалась традиция историко-литературного осмысления романа Сервантеса в целом. Новая заслуживающая внимания попытка перевода «Дон Кихота» на русский язык была сделана В. А. Карелиным, речь о котором шла выше. Его перу принадлежит сочинение «Дон-Кихотизм и демонизм» (1866), печатавшееся впоследствии в виде приложения к переизданиям его перевода «Дон Кихота». В этой хаотичной, эклектичной и весьма противоречивой работе нашлось место и сопоставлению Дон Кихота с героем «Потерянного рая», и рассуждениям о славянофилах, искавших в допетровской Руси хрустальные замки и несравненную Дульсинею, и сведениям о положении пролетариата в Турции и материальном благосостоянии народа в Сербии.

В. Г. Короленко, прочитавший этюд Карелина в 1890 г. и искавший в нем, несомненно, прежде всего философско-

¹⁷ См.: *Наша общественная жизнь* (1864) (*Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20-ти т. Т. 6. С. 318), а также его письмо от 11 (23) мая 1876 г. к Н. А. Некрасову (Там же. Т. 18, кн. 2. С. 292).

¹⁸ *Бакунин М.* Материалы для биографии М. Бакунина М.; Л., 1933. Т. 2. С. 623–624.

¹⁹ См.: *Оса*. СПб., 1864. № 11. С. 13.

психологическое истолкование образа Дон Кихота, записал в дневнике: «Что за наивная попытка — измерить гигантские общечеловеческие типы аршином маленькой современной минутки. Не менее яркое доказательство, что наука, даже и «современная», имеет своих Санчо-Пансо и что филистерство и педантизм так же вечны, как и донкихотизм, столь глубокомысленно комментируемый г. Карелиным».²⁰ Видимо, в 1860-е гг. сочинение Карелина воспринималось несколько иначе. Н. К. Михайловский, например, выявив много противоречий в положениях автора, счел его во многих отношениях интересным.²¹

Несколько в стороне от публицистических полемик стоит сопоставление судьбы поэтов в непоэтическую эпоху с донкихотовскими пассаистскими устремлениями, принадлежащее Вяземскому. В статье «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина», первая редакция которой датируется 1847 г., а вторая — приблизительно 1874, он с горечью констатировал: «Мы видим, что железные дороги частью уже упразднили, а со временем и окончательно упразднят бывшие пути сообщения. Другие силы, другие пары давно уже уволили огнекрылатого коня, который ударом копыта высекал животворные потоки, утолявшие благородную и поэтическую жажду многих поколений. Ныне Пегас — та же кляча Россинант, на которой разъезжал Рыцарь Печального Образа, и поэт в наше время едва ли не тот же Дон Кихот».²²

Как справедливо отметила Л. Букетова-Туркевич, первым русским автором, сместившим акцент с этического значения образов, созданных творческой фантазией Сервантеса, на эстетическое, был В. Г. Авсеенко, известный в свое время беллетрист и критик.²³

Как бы примиряя все существующие характеристики, интерпретации и оценки, находя им оправдание в многогранности и неисчерпаемости романа, горизонты которого бесконечно раздвигаются и будут раздвигаться с приходом новых поколений, Авсеенко пишет: «Правы те, которые вместе с самим автором видят в нем прежде всего пародию на рыцарские романы. Правы также те, которые утверждают, что Сервантес хотел осмеять самомнение, самообольщение, тщеславие и фанфаронство, свой-

²⁰ Короленко В. Дневник (1881—1991). Полтава, 1925. Т. 1. С. 190.

²¹ Книжный вестник на 1866 г. СПб. № 11/12. С. 38—240.

²² Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 309.

²³ См.: Buketoff-Turkevich L. Cervantes in Russia. Princeton, 1950. P. 92—93.

ственное испанскому характеру. Правы также те, которые видят в Дон-Кихоте борьбу идеализма, отрешившегося от действительных условий жизни, с трезвой практичностью, здравым смыслом и заботой о материальном благе. Правы также видящие в этом романе олицетворение противоположных сословных типов надменного, мечтательного, фантазирующего дворянского характера и трезвого крестьянского «себе на уме». Правы также те, которые хотят видеть в Дон Кихоте воплощение начала веры, воплощение вечного общечеловеческого типа, противоположного типу сомневающегося, анализирующего Гамлета. Наконец, правы и те, которые видят в Дон-Кихоте социальную и политическую сатиру на Испанию в первый период ее упадка...».²⁴

Одной из характерных особенностей русских работ о Сервантесе, написанных как учеными-филологами, так и литераторами, является мысль об Алонсо Кихано Добром как о подлинном Дон Кихоте. Наиболее отчетливо она была сформулирована П. И. Житецким. По его мнению, рыцарские книги лишь вывели Дон Кихота из созерцательного бездействия, однако его мироощущение, его идеалы, которые он приписывает воздействию рыцарской литературы, были сформированы до того, как он, погружившись в нее, сошел с ума. В рыцарских книгах Дон Кихот нашел лишь готовую программу действий, которая соответствовала его нравственной сущности. Естественно, продолжает Житецкий, что гуманизм создателя Дон Кихота, героя, ринувшегося с этой прекрасной программой в жизнь, не нуждавшуюся в его услугах, — был куда более глубоким и плодотворным: «Вот эта вера в человека, каковы бы ни были его ошибки и заблуждения, вера в нравственные силы его и составляет настроение самого поэта, более возвышенное и широкое, чем причудливый идеализм Дон-Кихота или же наивно грубый материализм оруженосца его. В этом настроении великого поэта заложена тайна влияния его на современников и на потомков».²⁵

Очевидно, однако, что при всем значении литературы о «Дон Кихоте», существовавшей на русском языке, она весьма слабо отвечала как возросшему интересу к Сервантесу со стороны всей образованной России, так и вниманию, которое уделяли роману испанского писателя русские романисты.

²⁴ *Авсеенко В. Г.* Происхождение романа: Литературно-исторические очерки // РВ. 1877. Т. 132. № 12. С. 454.

²⁵ *Житецкий П. И.* Очерки по истории поэзии. Киев, 1900. С. 146.

ГЛАВА VI

ГОГОЛЬ И СЕРВАНТЕС

Сопоставления «Мертвых душ» с «Дон Кихотом» имеют долгую историю. Параллели между романами проводили В. И. Водовозов,¹ Н. Я. Данилевский,² Алексей Веселовский,³ французские, испанские, английские критики конца XIX—нач. XX в.⁴ С точки зрения теории романа эту проблему исследовала С. И. Пискунова.⁵

Как известно, посоветовав Гоголю приняться за большое сочинение, Пушкин подарил ему сюжет «Мертвых душ», приведя «в пример Сервантеса, который хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но, если бы не принялся за Донкишота, никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями» (VII, 439–440).

Тот факт, что, работая над «поэмой», Гоголь ориентировался в какой-то мере на роман Сервантеса, не подлежит сомнению. Одно из доказательств тому мы находим в письме Гоголя к Жуковскому от 10 января 1848 г.: «Уже давно занимала меня мысль большого сочиненья, в котором бы предстало все, что ни есть и хорошего и дурного в русском человеке, и обнаружилось бы пред нами видней свойство нашей русской природы. Я видел

¹ Водовозов В. И. О Дон-Кихоте Сервантеса и в особенности о второй части его романа // ЖМНП. 1858. № 9. С. 5.

² Данилевский Н. Я. Россия и Европа. СПб., 1995. С. 425.

³ Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. М., 1894. С. 567–568.

⁴ См., напр.: Vogüé E.-M.-de. Le Roman Russe. Paris, 1886. P. 123; Pardo Bazán E. La Revolución y la novela en Rusia. Madrid, 1887. P. 287; Graham S. Introduction // Gogol N. Dead Souls. 1915. P. 5.

⁵ См.: Пискунова С. И. «Мертвые души» и «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский». (К новой постановке проблемы) // Язык и культура. Факты и ценности. К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова. М., 2001. С. 555–564.

и обнимал порознь много частей, но план целого никак не мог предо мной выясниться и определиться в такой силе, чтобы я мог уже приняться и начать писать. На всяком шагу я чувствовал, что мне многого недостает, что я не умею еще ни завязывать, ни развязывать событий и что мне нужно выучиться постройке больших творений у великих мастеров. Я принялся за них, начиная с нашего любезного Гомера» (XIV, 35). Остается добавить, что в первоначальной редакции «Мертвых душ» названы имена других литературных учителей: Шекспира, Ариосто, Филдинга, Сервантеса, Пушкина,⁶ — писателей, «отразивших природу такую, как она была, а не какою угодно некоторым, чтобы была» (VI, 644).

Говоря о сервантесовской традиции в «Мертвых душах», необходимо в равной степени принимать во внимание два обстоятельства. Очевидно, что между творческими индивидуальностями русского и испанского писателей, которых разделяло несколько столетий, было много общего. С другой стороны, нельзя забывать и о литературной традиции в развитии европейской прозы, благодаря которой воздействие Сервантеса на Гоголя преломлялось через произведения Филдинга, Стерна, Гофмана и др. Какую же роль сыграл «Дон Кихот» в формировании замысла «Мертвых душ»? Ответ на этот вопрос непременно должен опираться на гоголевское понимание романа Сервантеса.

В «Учебной книге словесности для русского юношества» Гоголь дает следующее определение вводимого им понятия «малого рода эпопеи»: «В новые веки произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе живую верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во *взятой* эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего. Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов. Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим. {...} Так Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время

⁶ См.: Н. В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931. С. 373.

вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключен(иям), оставшимся, после рококо, в некоторых людях в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся, тот и другой сжились с взято(ю) ими мыслью. Она наполняла неотлучно ум их и потому приобрела обдуманную, строгую значительность, сквозит повсюду и дает их сочинениям малый вид эпопей, несмотря на шуточный тон, на легкость и даже на то, что одна из них писана в прозе» (VIII, 478—479).

Хотя «Мертвые души» не укладываются в понятие «малого рода эпопей»,⁷ некоторые особенности поэмы все же объясняются гоголевским определением вводимого им жанрового подразделения. Назвав «Мертвые души» поэмой, он в известной степени опирался на свое представление о «Дон Кихоте», на свою концепцию романа Сервантеса. Не будет преувеличением сказать, что именно «Дон Кихот» как отдаленный образец учитывался Гоголем при работе над эпическим произведением в прозе, написанным в шуточном тоне, дающим, по словам Пушкина, «полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров» (VIII, 440). Определенное значение для русского писателя могли иметь и эстетические взгляды Сервантеса. Напомним, например: по тому или иному переводу (по всей вероятности, Жуковского) Гоголь, несомненно, знал сервантесовскую теорию романа, в которой, в частности, отстаивается мысль, что «можно быть эпическим поэтом и в прозе».⁸

Таким образом, имеются известные основания назвать «Мертвые души» романом сервантесовского типа, однако не только лишь в смысле традиций так называемого романа «большой дороги», к которым никак не сводимы творения русского и испанского писателей. Сближает с «Дон Кихотом» «Мертвые души» и та роль, которую гоголевская поэма сыграла в современной ей русской литературе. По словам М. М. Бахтина, «все важнейшие романские образцы и разновидности были созданы в процессе пародийного разрушения предшествующих романских миров».⁹ Несомненно, к этому ряду, открывающемуся сервантесовским романом, примыкают и «Мертвые души». В переходную эпоху от романтизма к реализму «Дон Кихот» нередко воспринимался как произведение остро злободневное, ибо усматривалась

⁷ См.: *Мани Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 329—330.

⁸ Цит. по: *Дон Кихот* Ла Манхский. Сочинение Серванта // Пер. В. А. Жуковского. М., 1815. Т. 3. С. 220.

⁹ *Бахтин М. М.* Слово в романе // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 122.

аналогия между борьбой Сервантеса с рыцарской литературой и неприятием романтической эстетики.¹⁰ Небезынтересно сопоставить два высказывания Белинского о значении произведений испанского и русского писателей, сыгравших, по его мнению, громадную роль в борьбе с отжившими свой срок литературными произведениями:

«Сервантес убил своим несравненным „Донкихотом“ ложно идеальное направление поэзии...» (I, 266).

«Гоголь убил два ложные направления в русской литературе, натянутый, на ходулях стоящий идеализм, махающий мечом картонным, подобно развратному актеру, и потом — сатирический дидактизм» (VIII, 81).

Перефразировав слова Р. Менендеса Пидаль, можно сказать, что Гоголь создал современный роман, подвергнув реалистической переоценке все фантастические вымыслы эпохи романтизма.¹¹ Более того, воздействие Гоголя, как и воздействие Сервантеса, не ограничивалось сферой литературы. Можно было бы принять тезис, сформулированный Э.-М. де Вогиэ: «Испанский юморист забальзамировал своим смехом сквозь слезы прекрасную умирающую вещь — средневековый рыцарский идеал, тем же самым способом русский юморист похоронил старую Россию с тем, чтобы воздвигнуть из нее новую, лучшую»,¹² — с той существенной оговоркой, что как отношение Сервантеса к рыцарскому идеалу, так и отношение Гоголя к старой России было далеко не столь однозначным.

Вряд ли целесообразно соотносить «Мертвые души» с «Дон Кихотом» на том основании, что их авторы по своему творческому методу являются представителями «ренессансного реализма», как это делает В. В. Кожин, ¹³ хотя для этого, несомненно,

¹⁰ Эту же параллель проводил, например, в борьбе против романтической школы М. Твен. Выступая против «ядовитого» воздействия книг английских и американских романтиков, писатель усматривал в них рыцарские романы в новом обличье. См.: *Николюкин А. Н.* Сервантес в американской литературе // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 148.

¹¹ «Сервантес создал современный роман, подвергнув реалистической переоценке все фантастические вымыслы рыцарских романов» (*Менендес Пидаль Р.* Избр. произв. М., 1961. С. 54).

¹² Речь виконта Э.-М. де Вогиэ // Гоголевские дни в Москве. М., 1910. С. 144.

¹³ См.: *Кожин В. К.* методологии истории русской литературы: (О реализме 30-х годов XIX века) // ВЛ. 1968. № 5. С. 77.

имеются некоторые причины, например единая природа сервантесовского и гоголевского комизма. Типологически смех Сервантеса и смех Гоголя — стихии, безусловно, родственные. Широко известны слова Белинского, который возражал Аксакову, считавшему юмор Гоголя уникальным: «...например, в романе Сервантеса Дон-Кихот и Санчо Пансо несколько не искажены: это лица живые, действительные; но, Боже мой! сколько юмору и веселого и грустного, и спокойного и едкого в изображении этих лиц!» (VI, 429).

Как и «Дон Кихот», «Мертвые души» были первоначально задуманы как произведение по преимуществу комическое и лишь постепенно, по мере углубления замысла, превратились в широчайшую картину России, в произведение, в котором, как и в «Дон Кихоте», «налицо слияние серьезного и комического, ничтожности и пошлости жизни со всем, что есть в ней великого и прекрасного». Комизм предстает неразрывно связанным с трагизмом, все проявления его, от социальной сатиры до иронии,¹⁴ призваны быть сопутствием трагизма (как и всегда в пародии¹⁵), подчеркивают противоречие, существующее между пошлостью, царящей в действительности, и высокими, хотя и во многом различными идеалами, которыми вдохновлялись оба писателя.

Неоднократно отмечалась генетическая связь (на первый взгляд производящая впечатление парадокса) между образами Чичикова и Дон Кихота. Прямую аналогию между донкихотовской ситуацией и «чичиковской» увидел Н. Я. Данилевский, безоговорочно осудивший обстоятельства русской жизни, извратившие природу гоголевского «героя»: «Еще век тому назад испанский героизм мог проявляться в блистательной деятельности конквистадоров; во времена же Сервантеса испанскому герою не было практического выхода, ему оставалась только область фантазии. И наш Чичиков есть своего рода герой, но, —

¹⁴ М. М. Бахтин в смехе Гоголя выявил помимо обличительной сатиры амбивалентный карнавальский смех (Рабле и Гоголь: Искусство слова и народная смеховая культура // *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*. С. 484—495), а Ю. М. Лотман — неотделимый от ужаса смех ряженных и масок, смех, связанный с миром дьявольской морочки (Гоголь и соотнесение смеховой культуры с комическим и серьезным в русской национальной традиции // *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам*. Тарту, 1974. Вып. I (5). С. 131—133).

¹⁵ См.: *Фрейденоберг О. М.* Происхождение пародии // *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1973. С. 496. (Публ. Ю. М. Лотмана).

сообразно привитому нам характером века воззрению, — герой практической жизни, умный, твердый, изворотливый, неунывающий, Улисс своего рода, только, с одной стороны, лишенный всякой идеальности стремлений, — ибо откуда им взяться в жизни, отрешенной от своих начал и, однако же, не усвоившей чужих (так как это последнее невозможно), с другой же — не могущий направить своей деятельности на что-либо действительно практически полезное, также по бедности содержания русской жизни, по ее узости, стесненности, недостатку простора».¹⁶

На этом же настаивал Алексей Веселовский: «Дон-Кихот покидает свое мирное дедовское гнездо ради осуществления рыцарского идеала, всеми забытого и попранного, для защиты угнетенных и слабых. Нашему времени уже непонятна эта фантастическая погоня за радужными химерами, и Дон-Кихоту наших дней приличнее другой наряд и другие цели.¹⁷ Что если бы изобразить в виде полной противоположности ламанчскому рыцарю рыцаря наживы, стремящегося не освобождать гонимых, а самому угнетать и разорять, и если бы так же заставить его вечно переезжать с места на место, ища не столько приключений, сколько возможности совершать, как Топтыгин у Щедрина, „крупные, средние и малые злодейства“? Мысль о подобном переложении фабулы Сервантеса на русские нравы николаевских времен легко могла прийти на ум Пушкину и прежде всего должна была решить вопрос о самой форме романа, место действия которого будет столько же на большой дороге и проселочных путях, сколько в четырех стенах помещичьего жилья».¹⁸ И далее: «Если не в Пушкине, то во всяком случае в Гоголе должно было возбудить сочувствие это зрелище искупления былых излишеств и заблуждений, и в число причин, определивших искупительное значение второго и третьего томов „Мертвых душ“ во внутренней истории Чичикова, думается нам, следует включить и влияние „Дон-Кихота“».¹⁹ Пресмственность подмечена верно, однако «деятельность» как Дон Кихота, так и Чичикова увидена

¹⁶ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. СПб., 1995. С. 425.

¹⁷ Ср.: «Бескорыстная деятельность сделалась невероятною: она принимает такое же значение в мире современном, какое во времена Сервантеса получила деятельность рыцарская» (*Киреевский И. В. О необходимости и возможности новых начал для философии* (1856) // *Киреевский И. В. Критика и эстетика*. М., 1979. С. 315).

¹⁸ Веселовский Алексей. «Мертвые души». Глава из этюда о Гоголе // *Веселовский Алексей. Этюды и характеристики*. М., 1894. С. 567.

¹⁹ Там же. С. 568.

в ложной перспективе. Не случайно и противоречие в двух вышеприведенных цитатах: то, что Дон Кихот покидает дедовское гнездо для защиты угнетенных и слабых, вряд ли может быть истолковано как «излишества и заблуждения». При подобной интерпретации образа Дон Кихота ситуативной аналогии не возникает.

Герой Гоголя должен соотноситься с Дон Кихотом непосредственно, прямо. Для русского писателя афера Чичикова — не симптом грядущего будущего, а заблуждение, ослепление. Что же касается сервантесовского образа, то Гоголь воспринимал его в просветительской традиции. Дон Кихот для него — антигерой, донкихотство — явление отрицательное. Костанжогло, персонаж, выражающий во многом мысли автора, называет Дон Кихотом просвещения помещика, который «заведет такие школы, что дураку в ум не войдет», и Дон Кихотом человеколюбия — помещика, который «настроит на миллион рублей бестолковейших больниц да заведений с колоннами, разорится, да и пустит всех по миру» (VII, 68). Отметим здесь, что явной переключкой (хотя и в новом виде и на новом этапе) со словами Муразова, обращенными к Чичикову: «Я думаю о том, какой бы из вас был человек, если бы так же, с силою и терпением, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель! Боже мой, сколько бы вы наделали добра! Если бы хоть кто-нибудь из тех людей, которые любят добро, да употребили бы столько усилий для него, как вы для добыванья своей копейки (...) Боже мой, как процветала (бы) наша земля!» (VII, 112), — звучат приведенные выше взгляды Белинского на сервантесовский образ.²⁰

У Гоголя сумасшествие выступает в форме стяжательства. Сама по себе замена сумасшедшего на жулика не должна удивлять. С эпохи Возрождения функции образов плута и чудака порою сближались. Их назначением было вскрытие реального положения вещей, оба они были более зрячими, чем их окружение, и в этом смысле «взаимозаменяемы». Однако хотя Чичиков, подобно Дон Кихоту, активно вторгается в действительность и действия их одинаково отличаются от обычного, нормального поведения, различие между ними состоит уже хотя бы в том, что Гоголь, вероятно, пародирует энтузиазм Дон Кихота энтузиазмом своего героя, придав ему в противоположность первому практический смысл и приведя при этом также к полному краху.

Можно отметить также, что характеристика одного из второстепенных персонажей второй части романа, а именно Хлобуева,

²⁰ См.: с. 59 наст. изд.

непосредственно восходит к «Дон Кихоту», к тому впечатлению, которое неизменно производил Рыцарь Печального Образа на людей, видевших и слышавших его впервые: «В речах его обнаружилось столько познания людей и света! Так хорошо и верно видел он многие вещи! Так метко и ловко очерчивал немногими словами соседей-помещиков, так вплел ясно недостатки и ошибки всех (...), что они оба были совершенно обворожены его речами и готовы были признать его за умнейшего человека. „Мне удивительно“, сказал Чичиков: „как вы, при таком уме, не найдете средств и оборотов?“ — „Средства-то есть“, сказал Хлобуев, и тут выгрузил им целую кучу прожектов. Все они были до того нелепы, так мало истекали из познания людей и света, что оставалось пожимать только плечами...» (VII, 86, 87).

Многие особенности определенным образом организованного романного слова, впервые воплощенные в «Дон Кихоте», на новом этапе развития литературы и на новой почве проявляются в творчестве Гоголя. Например, к Сервантесу в конечном счете восходит такая важная особенность стиля русского писателя, как частые переключения с одного языкового регистра на другой, расшатывающие стабильные жанровые подразделения.²¹ Роднит Гоголя с Сервантесом присущее им обоим величавое и вместе с тем вязкое словесное изобилие, усиливаемое протяженностью периодов.

Сходным образом Сервантес и Гоголь используют эвфемизмы. Как правило, они связаны с «низовыми», натуралистическими, непристойными или игровыми выражениями или описаниями. Они играют важную структурообразующую роль, так как дают право на существование в пределах романа низовой культуре (хотя и в несколько трансформированном виде).²²

²¹ См.: Степанов Г. В. Дон-Кихот, персонаж и личность // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 38. М., 1979. № 6. С. 517; Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 313.

²² Однако даже они как у Сервантеса, так и у Гоголя вызывали серьезные возражения. В русских переводах «Дон-Кихота» они подчас «снимались», в «Мертвых душах» встретили отпор со стороны пуристской критики. Далеко не случайно имя испанского писателя прозвучало в отзыве Сенковского: в «Мертвых душах», по его мнению, «есть страницы, где этот талант похож на талант знаменитого английского юмориста Диккенса». «Насчет грязи, — продолжает критик, — наш Гомер может дружески пожать руку английскому Сервантесу» (Библиотека для чтения. 1843. Т. 57. Март. Отд. «Литературная летопись». С. 24–25).

Гоголь принадлежал к той линии развития европейского романа, восходящей к Сервантесу, которая вступала с читателем в прямой разговор о секретах писательского ремесла.²³

При построении романа «большого дыхания» Гоголя мог заинтересовать такой характерный прием Сервантеса, как введение в основной текст вставных новелл. В «Дон Кихоте» они призваны раскрывать светлые, высокие стороны жизни, завершать картину мира. В архитектонике «Мертвых душ» функция внесюжетных эпизодов несколько иная. Ими «создается социальный фон, жизненное окружение героев, помогающее раскрыть сущность их пошлости».²⁴ Эта новая функция, возможно, в какой-то мере была вызвана и тем, что писатель предполагал в дальнейшем дать идеальный образ России, более соответствующий его представлениям о красоте, истине, добре.

²³ См.: *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 111.

²⁴ *Бочарова А. К.* Вставные эпизоды в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Учен. зап. Пенз. гос. пед. ин-та им. В. Г. Белинского. Пенза, 1956. Вып. 3. С. 279.

ГЛАВА VII

ДОНКИХОТЫ ТУРГЕНЕВА

«Сервантес стал для меня тем же, чем, вероятно, стал для Вас Пушкин» (II, 243), — писал Тургенев Анненкову. В этих словах, видимо, не было особого преувеличения. В Сервантесе он, несомненно, видел художника, близкого себе по творческим устремлениям и по способу отражения действительности. Это явствует хотя бы из той характеристики, которую он дает творчеству испанского писателя: поэзия Сервантеса, с его точки зрения, «глубокая река, спокойно текущая между разнообразными берегами; и понемногу увлеченный, охваченный со всех сторон ее прозрачными волнами, читатель радостно отдается истинно эпической тишине и плавности ее течения» (V, 343). Эти слова вполне могли быть автохарактеристикой.

Еще современниками было подмечено, что тургеневская интерпретация образа Дон Кихота была широко реализована в его художественных произведениях. Согласно П. А. Кропоткину, учитывавшему прежде всего реальное существование типов, описанных Тургеневым в русской действительности, Тургенев любил Гамлета и восторгался Дон Кихотом.¹

В статье «Гамлет и Дон-Кихот» получили философское обоснование все те вопросы, которые волновали его как художника и к которым он неизменно возвращался на каждом новом этапе своей творческой биографии: о разнообразии форм взаимоотношений личности с обществом, о необходимости для человека рано или поздно попытаться осмыслить свое существование, о возможности деятельного, активного добра. Поскольку в своем художественном творчестве И. С. Тургенев творил «сознательно»,

¹ См.: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 1. С. 442. См. несколько иную мысль в воспоминаниях С. Н. Кривенко: «Тургенев сам отдавал предпочтения людям действия, но любил не Дон-Кихотов, а Гамлетов» (И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 448).

утверждал М. О. Гершензон, то он неизбежно во всех своих романах и рассказах проповедовал свое откровение о Дон Кихоте, «силу, мудрость, красоту и счастье цельного духа, непреклонной воли, — проповедовал еще и задолго до того, как отчетливо сознал ее для себя и выразил в этой статье. Он проповедовал ее и положительно, в своих фигурах Дон-Кихотского типа, — в Инсарове и почти во всех своих героинях, и отрицательно — во всех своих мужских персонажах».²

Вполне закономерно поэтому, что многие любимые герои писателя наделены в той или иной степени чертами Дон Кихота, подчас в сложном сочетании с гамлетовскими. Тургенев не случайно настаивал в своей речи на том, что очерченные им образы — мыслительные абстракции, а в жизни реальные человеческие типы располагаются на огромном пространстве между этими двумя полюсами.

Одним из первых донкихотовских персонажей Тургенева был Яков Пасынков. С Дон Кихотом явно соотнесен Рудин.³ Эта соотнесенность, фактически не заметная в начале романа, заявляет о себе при отъезде Рудина из имения Ласунской, когда он в разговоре с Басистовым проводит параллель между собой и Дон Кихотом, покидающим герцогский дворец.⁴ По-донкихотовски смешны все последующие попытки Рудина «принести существенную пользу» и в хозяйстве богатого помещика посредством «разных усовершенствований и нововведений», и в деле преобразования несудоходной реки в судоходную, и в поисках путей коренного переустройства преподавания в гимназиях. И наконец, концовкой романа Тургенев стремится доказать, что Рудин может стать Дон Кихотом, способным на бесцельный, но все же героический поступок. Это «напряжение» между гамлетовскими и донкихотовскими чертами в образе Рудина было отмечено еще «провинциалом» в открытом письме к Тургеневу, напечатанном в «Отечественных записках» (автор письма — К. Н. Леонтьев): «Уже в Рудине было видно подобное стремление собрать нескольких представителей и поставить их всех в более или менее враждебное столкновение с человеком, Гамлетом в частной жизни и Дон-Кихотом в общественной, с человеком, у которого все социальное неудачно и бессознательное великолепно...».⁵

² Гершензон М. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919. С. 79.

³ Подробнее см.: Любимова Е. И. Сервантес и Тургенев // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 186—188.

⁴ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. М., 1980. Т. 5. С. 292.

⁵ ОЗ. 1860, май. Т. 130. С. 22.

Пожалуй, наиболее завершенным художественным воплощением тургеневской концепции Дон Кихота, почти совсем лишенным гамлетовских черт, является Инсаров из романа «Накануне». Со времени появления первых рецензий на роман сложилась устойчивая традиция видеть в понимании русским писателем образа Дон Кихота ключ, автокомментарий к роману и его центральному персонажу. Инсаров, по словам П. Е. Басистова, — это «отвлеченная идея донкихотства, в благороднейшем смысле этого слова, окрещенная славянской фамилией, но, при всем том, оставшаяся отвлеченной, как создание мышления, а не фантазии».⁶ В отличие от Басистова Н. Н. Булич благодарит Тургенева за обращение к «живому (курсив мой, — В. Б.) человеку, составленному из жертвы, веры, сознательной деятельности, которых ждет наша жизнь, как поле дождя».⁷ Рецензент справедливо напоминает критике, что коль скоро она признает мысль речи и мысль романа одной и той же, то необходимо учитывать, что в Дон Кихоте для Тургенева важны были не безрассудные поступки, а «сердце его, непреклонная воля, нравственность, а главное, вера, теплая вера в успех своего дела, служение идее, неразрывно слившейся с жизнью, со всем существом человека».⁸

Что же дает нам сопоставление образов Дон Кихота и Инсарова? Нередко другие персонажи романа говорят об Инсарове то же, что сам Тургенев говорил о герое Сервантеса. Особенно характерны некоторые записи в дневнике Елены и ее письмо к Инсарову. «Ты веришь, а тот нет, потому что только в себя верить нельзя» — так Елена определяет разницу между Инсаровым и Курнатовским. На той же основе противопоставляет Тургенев Дон Кихота Гамлету. Дон Кихот, по его мнению, «верит, верит крепко и без оглядки», в Гамлете же — «эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что вне нас и над нами» (V, 332, 333). Характеры совпадают вплоть до некоторых частных штрихов к их портретам. Если в Дон Кихоте, с точки зрения Тургенева, отсутствует чувство изящного, то в Инсарове «поэзии нема», как утверждает Шубин. Его оценка первоначально содержала следующее важное уточнение: «ограниченность и потому сила». Это полностью соответствует мнению Тургенева, что истоки воли Дон Кихота, его уверенности в своей победе коренятся в его ограниченности.

⁶ Там же. С. 9.

⁷ РС. 1860. № 5. Раздел «Критика». С. 17.

⁸ Там же. С. 26.

Разговор о донкихотстве Базарова, пожалуй, проблематичен, хотя близость между сервантесовским и тургеневским образами усматривали как современники Тургенева, так и исследователи в XX в., основываясь на отличных от тургеневской концепциях образа Дон Кихота. Весьма красноречиво, например, сопоставление Дон Кихота с Базаровым в брошюре В. Карелина «Дон-Кихотизм и демонизм»: «...мы спросим: не видим ли мы возле нас вознесшегося над обыкновенным уровнем, исполненного самых благородных намерений, ума и таланта, который принял на наших глазах ветряную мельницу за великана, провозгласив поклонение новому Анису — распластанной лягушке, отвергнув во имя ее если не все великое, то столько прекрасного и возглашая, что человек на высшей ступени своего духовного развития может просить только хлеба и лягушек».⁹

Позднее Б. М. Энгельгардт назвал Базарова «Дон Кихотом позитивизма, который принимал великанов за мельницы, волшебные замки за грязные харчевни, который видел в любимой женщине (Прекрасной Даме) — роскошное тело для анатомического театра».¹⁰

Наконец, с точки зрения русского писателя, своеобразными донкихотами были народники. При этом в новом тургеневском романе чертами истинно донкихотовской (в свете речи «Гамлет и Дон-Кихот») жертвенности и непримиримости наделен не мужской персонаж, а женский — Марианна, в то время как Нежданов скорее выступает в роли Санчо Пансы, сочувствует народническим идеалам, но осознает их фальшь. В этом смысле побег героев аналогичен «уходу» Дон Кихота и «соблазненного» им оруженосца из родной деревни: «В народ... Куда же идти, как не в народ? „До лясу“ — подумал Нежданов» (IX, 291). Типично донкихотовским максимализмом проникнуто стремление Марианны к высокому подвигу: «Я о другом мечтала. — Вам хотелось собой пожертвовать? Глаза у Марианны заблистали. — Да... да... да!» (IX, 320). Однако и сам Нежданов, которого автор приводит к полному краху, подобно многим тургеневским героям, наделенным одновременно чертами как Гамлета, так и Дон Кихота, имеет отношение к донкихотовской ситуации. Трагедия Нежданова, ставшая причиной его ухода из жизни («Нет — я в самое дело не верю», — IX, 371), — заставляет вспомнить жизненный крах Дон

⁹ Карелин В. А. Дон-Кихотизм и демонизм // *Сервантес Сааведра М. де. Дон Кихот* Ламанчский. СПб., 1881. Т. 2. С. 602.

¹⁰ Энгельгардт Б. В пути погибший // Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 14.

Кихота и последовавшее за прозрением быстрое угасание. Еще один штрих, обогащающий картину соотнесенности тургеневских героев с персонажем Сервантеса, — стоическая убежденность Маркелова, выданного крестьянами властям, в том, что во всем виноват только он, ибо не сумел донести правду до народа; при этом сам народ — непогрешим, как непогрешима для Дон Кихота Дульсинея. Знаменательно, что и в самом романе мельком упомянута речь «Гамлет и Дон-Кихот» (IX, 327).

Эту аналогию усмотрели и западные (в частности, испанские) наблюдатели. Данную параллель проводит, например, Э.Пардо Басан (возможно, не без помощи тургеневской «Нови»), прекрасно знавшая русскую литературу и постоянно интересовавшаяся русской жизнью. Русский народ, по ее мнению, так же не понял своих «фанатичных обожателей», как грубая поселянка не поняла возвышенных речей «ослепленного ее красотой» Дон Кихота.¹¹ Наибольший интерес в этом отношении представляет «взгляд изнутри», например мнение П. Л. Лаврова: «Здесь, при оценке того комического элемента, который внес Тургенев в фигуры „опростившихся“, следует взять в соображение слова его по поводу подобного же элемента в Дон-Кихоте, сказанные за семнадцать лет ранее (...) Бесспорно, что бойцы за лучшее будущее русского народа, выставленные автором в „Нови“, были для него сродни Дон-Кихоту, но следует не забывать, что для него донкихоты были „служителями идеи и обвеяны ее сиянием“, что „попирание“ их „свиными ногами“ есть „последняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманию“, и что тем самым „они завоевали себе бессмертие“. Конечно, Добролюбовы и их законные наследники в деле революционной мысли не хотели признать в своих рядах людей типа Дон-Кихота (...), но партии, совершающие и особенно пачинающие великое историческое дело, составляют не по собственным идеалам, а по тому фатальному процессу, которому прошедшее подчинило эволюцию вырабатывающего их общества».¹²

¹¹ Pardo Bazán E. La Revolución y la novela en Rusia. Madrid, 1887. P. 182—183.

¹² И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 397.

ГЛАВА VIII

«ЧТО ОТЧАЯННЕЕ ДОН-КИХОТА»

Поэтика Ф. М. Достоевского, по словам Л. П. Гроссмана, «уходила корнями в литературную почву нескольких столетий и охватывала эволюцию романа от Ренессанса до конца XIX века».¹ Что касается литературы Возрождения, то особенно значительным было воздействие Шекспира и Сервантеса, причем речь в данном случае должна идти не столько о влиянии отдельных тем, идей, образов и тех или иных «секретов мастерства», сколько об их наследии в целом, способствовавшем творческому росту русского писателя.

Интерес Достоевского к «Дон Кихоту» коренился прежде всего в нравственных проблемах, которые были затронуты в романе Сервантеса, проблемах, имеющих «общечеловеческое» значение. В «Дневнике писателя» за 1877 г. он называет «Дон Кихота» «великим произведением всемирной литературы», принадлежащим к числу книг, которые «посылаются человечеству по одной в несколько сот лет» (XXVI, 25). Там же Достоевский высказывает пожелание, чтобы с этой книгой основательно знакомилось юношество: «...знакомство с этой величайшей и самой грустной книгой из всех, созданных гением человека, несомненно возвысило бы душу юношества великою мыслью, заронило бы в сердце его великие вопросы и способствовало бы отвлечь его ум от поклонения вечному и глупому идолу середины, вседозвольному самомнению и пошлomu благоразумию» (XXVI, 25).

Несколько ранее, в «Дневнике писателя» за 1876 г., он утверждал: «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-

¹ См.: Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 338.

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?“» (XXII, 92). Эти слова — поразительны. Стоит ли удивляться, что спустя годы именно этой, самой высокой из всех возможных мерой, этими же словами Бердяев измерит вклад самого русского писателя в историю мировой культуры, при этом почти дословно его процитировав: «Достоевский и есть та величайшая ценность, которой оправдывает русский народ свое бытие в мире, то, что может указать он на Страшном Суде народов».²

С точки зрения русского писателя, «Дон Кихот» — это «заключение о жизни». Не случайно именно как «заключение о жизни» Достоевский рассматривал и собственное творчество. Пожалуй, из всех его современников только для него «заключение» непременно включало в себя «отчаяние». В том же 1876 г. в записных тетрадях появится следующая запись: «Древняя трагедия — богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон-Кихота» (XXIV, 160).

По всей вероятности, Достоевский читал роман Сервантеса еще в детстве. В составе библиотеки Достоевского сохранился французский перевод Луи Виардо, который он читал и находил превосходным.³

Первое упоминание «Дон Кихота» мы находим в «Романе в девяти письмах» 1847 г. (I, 238). Однако начало творческого восприятия Достоевским образа Дон Кихота приходится на 1860-е гг.⁴ Вполне естественно, что основное внимание в этой связи привлекал «Идиот», те черты князя Мышкина, которые роднят его с Рыцарем Печального Образа. Вместе с тем, как

² Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 103.

³ Cervantes Saavedra M. L'ingenieux hidalgo Don Quichotte de la Manche / Nouvelle édition traduite et annotée par Louis Viardot. Paris. S. a. V. 1—2. См.: Библиотека Ф. М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. СПб., 2005. С. 214.

⁴ В. Джустини, автор статьи «О донкихотизме некоторых персонажей Достоевского» утверждает, что русский писатель еще в начале своей литературной карьеры создал два «донкихотовских» характера: Девушкина и Голядкина. Хотя между образами Девушкина, Голядкина и Дон Кихота имеется ряд аналогий самого общего характера, это, на наш взгляд, не дает оснований видеть между ними генетическую связь (см.: Giusti W. Sul donchisciottismo di alcuni personaggi del Dostojewskij // La cultura. 1931. T. 10. P. 171—179).

правило, не учитывалась та трансформация, которую претерпел в сознании Достоевского образ Дон Кихота и которая нашла свое наиболее полное выражение в главе «Ложь ложью спасается» из «Дневника писателя» за 1877 г. Между тем очевидно, что при анализе данной литературной связи надо исходить не столько из образа, созданного фантазией испанского писателя, сколько из концепции этого образа у Достоевского.

Сцена между Дон Кихотом и его оруженосцем — основа главы «Ложь ложью спасается» — является совершенно самостоятельным произведением русского писателя, столь же самостоятельным, как например «Сцена из Фауста» Пушкина. Главой «Ложь ложью спасается» Достоевский доказал, что был блестящим мастером в воссоздании чужой литературной манеры.

«Однажды Дон-Кихот, столь известный рыцарь печального образа, столь великодушный из всех рыцарей, бывших в мире, самый простой душою и один из самых великих сердцем людей, скитаясь с своим верным оруженосцем Санхой в погоне за приключениями, вдруг был объят некоторым недоумением, которое заставило его долго думать. Дело в том, что часто великие древние рыцари, начиная с Амадиса Галльского, истории которых уцелели в правдивейших книгах, именуемых рыцарскими романами (для приобретения коих Дон-Кихот не пожалел продать несколько лучших акров своего маленького поместья), часто эти рыцари, во время полезных всему миру и славных странствований своих, встречали вдруг и неожиданно целые армии, во сто даже тысяч воинов, насылаемых на них злою силою, злыми волшебниками, им завидовавшими и мешавшими им всячески достигнуть великой цели их и соединиться наконец с их прекрасными дамами. Обыкновенно происходило так, что рыцарь, встречая такую чудовищную и злую армию, обнажал свой меч, призывал в духовную помощь себе имя своей дамы и затем врубался один в самую средину врагов, которых уничтожал всех, до единого человека. Кажется бы, дело ясное, но Дон-Кихот вдруг задумался и над чем же: ему показалось вдруг невозможным, чтобы один рыцарь, какой бы он силы ни был и даже если бы махал своим победоносным мечом целые сутки без всякой усталости, мог зараз уложить сто тысяч врагов, и это в одном сражении. Чтобы убить каждого человека, нужно все-таки время, чтобы убить сто тысяч людей, нужно огромное время, и как ни махай мечом, а в несколько каких-нибудь часов одному этого не сделать. Между тем в этих правдивых книгах повествуется, что дело кончалось именно в одно сражение. Как же это могло происходить?

— Я разрешил это недоразумение, друг мой Санхо, — сказал наконец Дон-Кихот. — Так как все эти великаны, все эти злые волшебники, были нечистая сила, то и армии их носили такой же волшебный и нечистый характер. Я полагаю, что эти армии состояли не совсем из таких же людей, как мы, например. Люди эти были лишь наваждение, создание волшебства и, по всей вероятности, тела их не походили на наши, а были более похожи на тела, как, например, у слизняков, червей, пауков. Таким образом, крепкий и острый меч рыцаря, в могучей его руке, упавая на эти тела, проходил по ним мгновенно, почти без всякого сопротивления, как по воздуху. А если так, то действительно он мог одним взмахом пройти по трем или по четырем телам, и даже по десяти, если те стояли в тесной куче. Понятно после того, что дело чрезвычайно ускорялось, и рыцарь действительно мог истреблять, в несколько часов, целые армии этих злых арапов и других чудищ...» (XXVI, 24—25).

Что касается стиля романа Сервантеса, его синтаксиса, его лексических особенностей, подробностей повествования, описаний, то они воспроизведены Достоевским с удивительной точностью. Сочетание местного колорита, деталей сюжета, проникновения русского писателя в сущность сервантесовского образа и тонкой стилизации чужой литературной манеры оказалось настолько цельным и убедительным, что принадлежность этой сцены Сервантесу долгое время не вызывала никакого сомнения.⁵

Замысел эпизода возник в сознании писателя, по-видимому, за год до написания. В записной тетради 1875—1876 гг. имеется характерная запись: «Дон-Кихот, люди из киселя» (XXIV, 112). Эта фраза послужила толчком для создания всей сцены разговора рыцаря с его оруженосцем, которая представляет собой начало сравнительно небольшой по объему первой подглавки второй главы сентябрьского номера «Дневника писателя» за 1877 г. Завершают подглавку размышления писателя как по поводу сервантесовского романа, так и по поводу сочиненного им эпизода.

Особенность трактовки Достоевским образа Дон Кихота в том, что он сознательно или бессознательно смешивает свои собственные сомнения, глубоко присущую его душе борьбу веры

⁵ Первым на отсутствие этого эпизода в романе Сервантеса обратил внимание испанский литературовед Ф. Мальдонадо де Гевара (см.: *Maldonado de Guevara F. Dostoevsky y el Quijote // Anales Cervantinos. Madrid, 1953. V. 3. P. 367—375).*

и неверия с внешними потрясениями, которые испытывает вера Дон Кихота. В конечном счете герой Сервантеса оказывается наделенным сомнениями героев Достоевского. Так, характеризуя своего Дон Кихота, Достоевский пишет: «Самый фантастический из людей, до помешательства уверовавший в самую фантастическую мечту, какую лишь можно вообразить, вдруг впадает в сомнение и недоумение, почти поколебавшее всю его веру» (XVI, 26).

Возможно, на одну из идей «Идиота», а в какой-то мере и на его замысел проливает свет следующая мысль Достоевского в конце главы: «Спросите самих себя: не случилось ли с вами сто раз, может быть, такого же обстоятельства в жизни? Вот вы возлюбили какую-нибудь свою мечту, идею, свой вывод, убеждение или внешний какой-нибудь факт, поразивший вас, женщину, наконец, околдовавшую вас. Вы устремляетесь за предметом любви вашей всеми силами вашей души. Правда, как ни ослеплены вы, как ни подкуплены сердцем, но если есть в этом предмете любви вашей ложь, наваждение, что-нибудь такое, что вы сами преувеличили и исказили в нем вашей страстностью, вашим первоначальным порывом — единственно, чтоб сделать из него вашего идола и поклониться ему, — то уж, разумеется, вы втайне это чувствуете про себя, сомнение тяготит вас, дразнит ум, ходит по душе вашей и мешает жить вам покойно с излюбленной вашей мечтой» (XXVI, 26—27). Знаменательно, что это психологическое обоснование, сформулированное Достоевским в связи с его раздумьями о донкихотовской ситуации, писатель неоднократно использовал в своих романах. Так, в полном соответствии с аргументацией Дон Кихота Достоевского из главы «Ложь ложью спасается» Варвара Петровна Ставрогина пытается оправдать сына: «Вы поймете тогда тот порыв, по которому в этой слепоте благородства вдруг берут человека, даже недостойного себя во всех отношениях, человека, глубоко не понимающего вас, готового вас измучить при всякой первой возможности, и такого-то человека, наперекор всему, воплощают вдруг в какой-то идеал, в свою мечту, совокупляя на нем все надежды свои, преклоняются пред ним, любят его всю жизнь, совершенно не зная, за что, — может быть, именно за то, что он недостоин того...» (X, 153).

Нет ничего удивительного в том, что образ князя Мышкина связан именно с Дон Кихотом Достоевского, Дон Кихотом сомневающимся, наделенным «двойными мыслями», которые он, однако, вынужден по возможности преодолевать. Любопытно, что авторы сатиры «Послание Белинского к Достоевскому» (1846),

которыми, по всей видимости, были Тургенев и Некрасов, самого Достоевского называли Витязем Горестной Фигуры:

Витязь горестной фигуры,
Достоевский, милый пыщ,
На носу литературы
Рдеешь ты как новый прыщ.⁶

В этой связи можно вспомнить, что образ князя Мышкина носит в значительной мере автобиографический характер. Возможно, во время работы над романом Достоевский учитывал в какой-то мере тот факт, что в начале литературной деятельности его фигура ассоциировалась у современников с личностью Рыцаря Печального Образа.

Над романом «Идиот» Достоевский работал за границей с осени 1867 по январь 1869 г. В письме к А. И. Майкову от 12 января 1868 г. он делится своими соображениями о характере главного героя романа, над которым работает, и о своей главной идее — изобразить «вполне прекрасного человека» (XXVIII, кн. 2, 241). В письме к С. А. Ивановой от 13 января 1868 г. Достоевский раскрывает свою мысль: «Упомяну только, что из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот» (XXVIII, кн. 1, 251). Дон Кихот несомненно был одним из главных литературных прототипов его героя.⁷

В работе «Достоевский: трагедия — миф — мистика» Вяч. Иванов доказывает, что обращение русского писателя к сервантесовскому герою было обусловлено стоявшей перед ним новой неотложной работой — поиском «человека доброй воли», стремлением «сотворить или по крайней мере набросать образ положительного героя в вышеуказанном смысле — человека, осуществляющего в жизни — несмотря на закон жизни, разделяющий и отъединяющий людей, — начало соборности и единства».⁸ Сам по себе

⁶ См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. 2-е изд. М., 1978. Т. 1. С. 332, 544–546.

⁷ По другому принципу сопоставлены образы Дон Кихота и Христа в известной книге М. де Унамуньо «Житие Дон Кихота и Санчо» («*La vida de Don Quijote y Sancho*» — 1905 г.). По мнению испанского мыслителя, многие эпизоды земной жизни Спасителя совпадают с литературной биографией Дон Кихота, понятой Унамуньо по большей части метафорически. См. русское издание, подготовленное К. С. Корконосенко для серии «Литературные памятники»: *Унамуньо М. де. Житие Дон Кихота и Санчо.* СПб., 2002.

⁸ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 538.

«поиск» и само по себе «стремление» — самодостаточны, иная задача едва ли выполнима: «С Мышкиным повторяется судьба Дон-Кихота: он касается своим светом неподатливой, косной, строптивой материи, но преобразовать ее он не способен и становится в конце концов комической фигурой».⁹

Разумеется, учитывая всевозможные оговорки, можно утверждать, что житие князя Мышкина в известной мере повторяет житие Дон Кихота, однако не прямо, как можно было бы предположить, а зеркально. «Уход» молодого князя из лечебницы происходит в то время, когда он выздоравливает, между тем как сервантесовский герой покидает дом, когда его рассудок помутился и когда его возраст приближался к пятидесяти годам. В «Дон Кихоте» герой проходит путь от здорового ума — через потерю рассудка — вновь к здоровому уму. Достоевский провел своего героя от эпилепсии через краткий и зыбкий период выздоровления вновь к эпилепсии — болезни. «Житийный» (он же романский) эпизод жизни Дон Кихота падает на период его сумасшествия, обрамленного «жизнью здорового человека» (долгой до болезни и очень недолгой после выздоровления). У князя Мышкина «житийный» (он же романский) эпизод его жизни падает на недолгий период его весьма проблематичного, но все же выздоровления.

Мышкин действительно оказывается «князем» в отличие от бедного идадьго-самозванца, возомнившего себя «доном». В отличие от Дон Кихота, в простой крестьянской девушке Альдонсе Лоренсо увидевшего свою единственную даму сердца Дульсинею Тобосскую, князь Мышкин не способен сделать выбор между двумя реальными женщинами, с которыми его свела судьба: Настасьей Филипповной и Аглаей. И наконец, потерпев крах в своих попытках «вписаться» в современную ему русскую действительность, Мышкин, подобно Рыцарю Печального Образа, возвращается на круги своя, но в отличие от Дон Кихота не выздоровев, а в совершенном «повреждении умственных органов» (VIII, 508).

Принципы сравнительного жизнеописания высвечивают и еще одну немаловажную особенность: внешняя воинственность сервантесовского героя и мягкость Мышкина неотторжимы от доброты Дон Кихота и внутренней непреклонности князя.

Авторы работ на тему «Достоевский и Сервантес», в которых проводится ряд параллелей между двумя романами, основываются главным образом на окончательном тексте «Идиота».

⁹ Там же. С. 346.

Между тем черновики Достоевского к этому роману представлял для нашей темы не меньший интерес.

Из подготовительных материалов к роману для анализа данной литературной связи привлекалась в основном запись, свидетельствующая о большом интересе русского писателя к речи Дон Кихота, посвященной золотому веку: «— Согласны вы, Князь? — Нет, не согласен. Всякая травка, всякий шаг, Христос. Вдохновенная речь Князя (Дон Кихот и желудь), „За здоровье солнца“» (IX, 277). Таким образом, Достоевский связывал монолог князя «За здоровье солнца» с речью Дон Кихота о золотом веке, поводом для которой, как известно, послужили его размышления о желуде.

В черновиках имеется еще целый ряд деталей и уточнений, существенных для понимания как процесса формирования образа князя Мышкина, так и нетрадиционной оценки русским писателем образа Дон Кихота. Вот некоторые из них.

В окончательном тексте «Идиота» автор несколько раз подводит читателя к мысли, что Мышкин — новый Дон Кихот. Как известно, Достоевский любил давать литературный (или, шире, культурно-исторический) «ключ» к своим произведениям.¹⁰ Литературные ассоциации, по его мнению, должны были дополнять и обогащать образы героев целыми комплексами общечеловеческих черт, связанных с тем или иным мировым образом.¹¹ В частности, Достоевский любил мимоходом отмечать книги, которые читают его герои. Характерный пример этого литературного приема имеется в «Идиоте». Полученную от князя записку Аглая сначала кладет на свой столик, а затем в какую-то толстую книгу. «И уж только чрез неделю случилось ей разглядеть, какая была это книга. Это был „Дон Кихот Ламанчский“. Аглая ужасно расхохоталась — неизвестно чему» (VIII, 157). В комплекс литературных ассоциаций (столь важных для каждого из героев Достоевского) входит также пушкинский «Рыцарь Бедный». Этот образ как промежуточное звено между двумя интересующими нас героями заслуживает особого внимания. Своеобразная «родословная» князя Мышкина, до поры до времени скрытая, становится очевидной во время чтения Аглаей пушкинской «Легенды». По ее словам, Рыцарь Бедный, а следовательно, и князь — «тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический» (VIII, 207). В другом месте, говоря о герое баллады Пушкина, она характеризует

¹⁰ См.: Гроссман Л. П. Достоевский-художник. С. 351—352.

¹¹ Достаточно вспомнить Митю Карамазова, в связи с которым всплывают имена Отелло, Франца Моора, Улисса и Гамлета.

его следующим образом: «... в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь». Для Достоевского не существенно, в чем, собственно, состоит этот идеал, важно лишь, чтобы «это был какой-то светлый образ» (XVIII, 207). Расширяя границы пушкинского образа, он тем самым приближает его к образу Дон Кихота. В черновиках к «Идиоту» имеется чрезвычайно важное уточнение этого идеала применительно к Мышкину, которое бесспорно отдаляет его от пушкинского героя и приближает к странствующему рыцарю Сервантеса: «Да, он был „полон чистою любовью“, он был „верен сладостной мечте“ — восстановить и воскресить человека!» (IX, 264).

По замыслу Достоевского, жизнь Мышкина, так же как и жизнь Дон Кихота, посвящена поиску путей оказания помощи человечеству. Однако это коренная и идентичная особенность их внутреннего облика по-разному выражается в поведении. Санчо как-то задает Дон Кихоту вопрос: «А теперь скажите: что доблестнее — воскресить мертвого или же убить великана?». Дон Кихот отвечает, что доблестнее первое.¹² Тем не менее из двух возможностей — быть святым или странствующим рыцарем — он выбрал вторую. В черновых материалах к «Идиоту» есть несколько записей, которые могли бы восходить к приведенному выше разговору из «Дон Кихота»:

«(Князь объявляет, когда женится на Н[астасье] Ф[илипповне], что лучше одну воскресить, чем подвиги Александра Македонского)» (IX, 268).

«Идиот не считает себя способным на высокое, но и тоскует по высокой деятельности. Спасением же Н[астасьи] Ф[илипповны] и хождением за ней он не то что утешает себя по высокой деятельности, а действует по чувству непосредственной христианской любви» (IX, 220).

Тот факт, что образ, созданный фантазией русского писателя, лишен воинственности своего предшественника, в значительной мере обусловлен тем, что Мышкин, по замыслу Достоевского, должен был быть наделен некоторыми чертами Христа.¹³ Вместе с тем следует отметить, что образ самого Дон Кихота, как любой из мировых образов, был многогра-

¹² *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1968. Т. 2. Дон Кихот Ламанский. С. 72.

¹³ Например, самый «антидонкихотовский» эпизод в романе — сцена, в которой Ганя дает пощечину князю Мышкину, — восходит несомненно к образу Христа.

нен. Дон Кихоту всегда сопутствовал Алонсо Кихано Добрый. Ошибочно полагать, что в романе на последних страницах происходит превращение одного в другого: «...я уже не Дон Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за свой нрав и обычай (курсив мой, — В. Б.) прозванный Добрым».¹⁴ Трансформация, которой подверг роман Сервантеса русский писатель, коснулась и этого аспекта: переставив акценты, героем «Дон Кихота» и прототипом своего персонажа он сделал Алонсо Кихано Доброго.

При внимательном рассмотрении становится ясно, что Достоевский не столь уж удалился от сервантесовского замысла. Не осознаваемый самим героем элемент «подражания Христу» есть в житийной биографии персонажа Сервантеса, обуреваемого желанием помочь всему страждущему человечеству и забывшего о самом себе. Сервантес, полюбив Дон Кихота, привел его к истинной христианской добродетели — смирению. Достоевский был одним из немногих, кто не возроптал против смерти, к которой привел своего персонажа испанский писатель. Прямо к эпилогу «Идиота» подводит нас мысль Достоевского из главы «Ложь ложью спасается» о том, что, когда Дон Кихот был лишен своего идеала, «он тотчас же умер, тихо, с грустной улыбкою, утешая плачущего Санхо, любя весь мир всею великою силой любви, заключенной в святом сердце его, и понимая, однако, что ему уже нечего более в этом мире делать» (XXVI, 26). А вот что он пишет об аналогичном состоянии князя: «Под конец Князь: торжественно-спокойное его состояние! Простил людям» (IX, 280). По-видимому, последние сцены «Дон Кихота» были в поле зрения писателя во время его работы над эпилогом «Идиота».

Известную близость обнаруживают оба писателя в оценке смертной казни и каторги. По мнению Мышкина, убийство по приговору того, кто убил, «несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье» (VIII, 20). Рассуждение Дон Кихота о каторжниках и его дальнейшее поведение вполне может рассматриваться в одном контексте с аргументацией князя. Узнав, что каторжники идут на галеры по принуждению, а не по доброй воле, Дон Кихот заступает за них и освобождает. Единственный его аргумент — то, что природа создала их свободными.¹⁵ В обоих случаях писатели противопоставляют официальным законам и справедливости, на них построенной, справедливость, основывающуюся на более высоком законе — любви и милосердии. Достоевский не мог не

¹⁴ *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч. Т. 2. С. 595.

¹⁵ См.: *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч. Т. 1. (Дон Кихот Ламанчский). С. 230.

обратить внимание на столь близкий ему мотив в «Дон Кихоте». Он даже намеревался ввести аналогичную сцену в текст своего романа. В черновиках есть такая запись: «Князь выпустил убийцу (...) Я его выпустил, а он зажег все село (крестьяне взяли с меня)» (IX, 269). Аналогия между двумя эпизодами очевидна, тем более что предполагались и плачевные последствия события.

Определенный параллелизм наблюдается также в результатах человеколюбивой деятельности обоих героев. Как Дон Кихот бессилен был облегчить участь «оскорбленного человечества» (наиболее отчетливо это прослеживается в эпизодах с Андресом и дуэней), так и следствием «сострадательной» деятельности Мышкина явилась смерть героини. Интересно, что намерения Достоевского вначале были совсем иными. Читатель должен был видеть прямые положительные результаты воздействия Мышкина, натуры «твердой и деятельной», на остальных героев романа: «Он восстанавливает Н[астасью] Ф[илипповну] и действует влиянием на Рогожина. Доводит Аглаю до человечности, Генеральшу до безумия доводит в привязанности к Князю и в обожании его. Сильное действие на Рогожина и на перевоспитание его. (...) Аделаида — немая любовь. На детей влияние. (...) Даже Лебедев и Генерал» (IX, 252). Это, разумеется, несколько не означает, что Достоевский, сознательно ориентируясь на логику развития событий в романе Сервантеса, отступил от ранее намеченного плана. Скорее всего к такому параллелизму привела логика развития самого характера героя, во многих отношениях близкого Дон Кихоту.

Что касается остальных героев «Идиота», то роль некоторых из них функционально совпадает с ролью окружения Дон Кихота. Например, можно провести следующую параллель: Евгений Павлович — Самсон Карраско. По верному наблюдению А. Серрано Плахи, бакалавр Карраско — прежде всего «антикихот», он оттеняет контуры последнего.¹⁶ А вот несколько записей из подготовительных материалов к «Идиоту», которые в значительной степени проясняют замысел Достоевского относительно Евгения Павловича: «В[ельмон]чек — блестящий характер, легкомысленный, скептический, настоящий аристократ, без идеала (нет того, что мы любим, и в этом разница с Князем)».¹⁷ «Вельмончек по-

¹⁶ См.: *Serrano Plaza A.* Realismo mágico de Cervantes. Madrid, 1967. P. 155.

¹⁷ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 273. Вельмончек черновиков соответствует Евгению Павловичу окончательного текста (см.: *Сакулин П. Н.* Работа Достоевского над «Идиотом» // *Идиот: Неизданные материалы.* М.; Л., 1931. С. 262–263).

стоянно смеется над Князем и потешается им. Скептик и неверующий. Ему все в Князе искренне смешно, до самого последнего мгновения» (IX, 274). В этом, собственно, и заключается назначение данного персонажа в романе.¹⁸ Создавая образ «антимышкина», Достоевский, несомненно, воспользовался опытом Сервантеса. Близость была бы еще большей, если бы он реализовал в окончательном тексте один сюжет, намек на который имеется в черновых записях: «(Вызывает Князя на дуэль)» (IX, 272). Неизвестно, чем бы закончилась эта дуэль, но намек на поединок между Дон Кихотом и бакалавром Карраско очевиден.¹⁹

Сопоставление двух отрывков: «Лебедев — гениальная фигура. И предан, и плачет, и молится, и надувает Князя, и смеется над ним» (IX, 252—253); «Все время он (Санчо, — В. Б.) обманывает его, надувает, как ребенка, и в то же время вполне верит в его великий ум, до нежности очарован величию сердца его» (XXIV, 25) — показывает, что, по замыслу Достоевского, Лебедев должен был быть наделен чертами, которые поставили бы его частично в то же положение по отношению к Мышкину, какое Санчо занимает в «Дон Кихоте».

В начале работы над романом Достоевский наметил определенный путь создания положительного героя. С. А. Ивановой он писал, что Дон Кихот прекрасен единственно потому, что в то же время смешон (XXVIII, кн. II, 251). Юмор, по его убеждению, открывает прекрасное в комическом. Он, видимо, предполагал в какой-то мере сочетать обе эти черты и в князе Мышкине. Обращает на себя внимание следующая запись в черновиках: «Несколько ошибок и комических черт Князя» (IX, 242). Однако в то же время появляется запись прямо противоположного характера: «Смешон. Как он отклоняет смех» (IX, 242). Если в начале работы над романом Достоевский предполагал соединить в Мышкине обе черты — невинность и комизм, способные, по его мнению, пробуждать симпатию в читателе, — то затем писатель²⁰ так характеризует своего героя: «Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он !невинен!»

¹⁸ В этом же видит назначение данного персонажа и Н. Н. Соломина, автор комментариев к «Идиоту» (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 376).

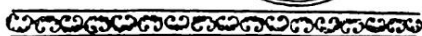
¹⁹ Напомним, что последний из поединков, закончившийся окончательным поражением Дон Кихота, произвел на Достоевского чрезвычайно сильное впечатление.

²⁰ См., напр.: *Soltys G.* Don Quijote en la obra de Dostoyevski. Ann Arbor, 1983.

ИСТОРІЯ
О
СЛАВНОМЪ ЛА - МАНХСКОМЪ
Рыцарѣ
ДОНЪ КИШОТЪ
ПЕРЕВЕДЕНА СЪ ФРАНЦУСКАГО
ТОМЪ I.



М.



Романъ

ВЪ САНКТ ПЕТЕРБУРГѢ.

1769 года.

Титульный лист первого русского издания «Дон Кихота»
в переводе П. А. Тейлеса. 1769 г.

НЕСЛЫХАННОЙ ЧУДОДѢЙ,
или
необычайныя и удивительнѣйшія
подвиги и приключенія
храбраго и знаменитаго
странствующаго
РЫЦАРЯ
ДОНЪ КИШОТА.

сочиненіе
славнаго *Михайла Серванта*
Сааведры.
перевелъ

М. Кичинъ Н. Основа Некорнелъ

Часть первая.

Во Градѣ Св. Петра,
печатано въ Императорской Типографіи,
иждивеніемъ В. С.
1791 года.

Титульный лист русскаго изданія «Дон Кихота»
в переводе Н. Н. Основа. 1791 г.

ДОНЪ КИШОТЪ ..АА МАНХСКІЙ.

Сочиненіе Серванта.

Переведено съ Флоріанова Французскаго Перевода

В. Жуковски мв.



МОСКВА,

въ Университетской Типографіи.

1815.

Титульный лист русского издания «Дон Кихота»
в переводе В. А. Жуковского. 1815 г.



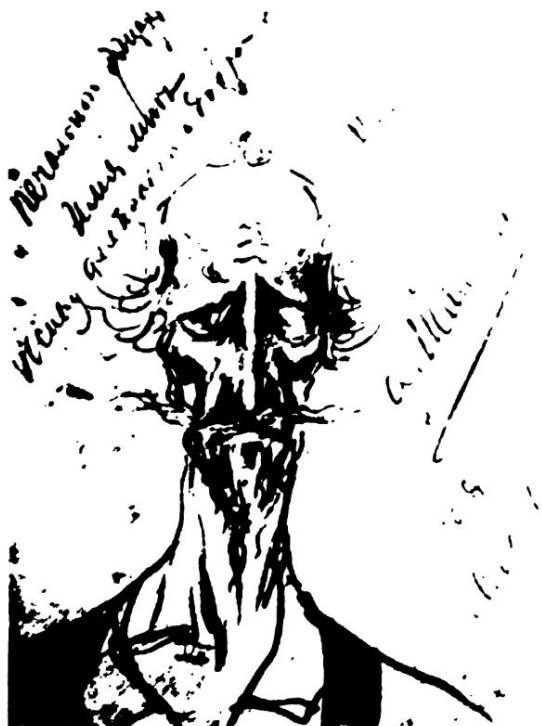
Афиша оперы «Дон Кихот» Ж. Массне.



Ф. И. Шаляпин в роли Дон Кихота в опере Ж. Массне.



Ф. И. Шаляпин в роли Дон Кихота в опере Ж. Массне.



Ф. И. Шалыгин в роли Дон Кихота в опере Ж. Массне.
Рисунок Ф. И. Шалыгина.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ



ОСВОБОЖДЕННЫЙ ДОН КИХОТ



МОСКВА
Государственное Издательство
МСМХХІІ

Титульный лист П. Н. Пискарева к пьесе А. В. Луначарского
«Освобожденный Дон Кихот», 1922 г.



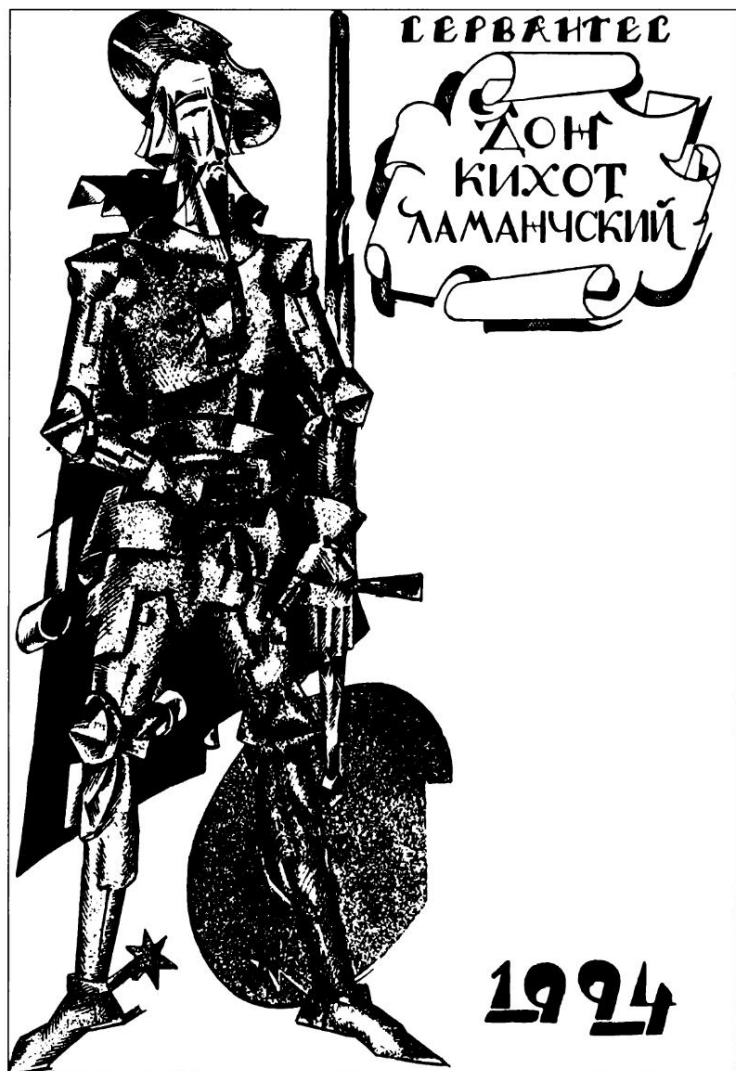
Иллюстрация Н. И. Нискарева к пьесе А. В. Дунаевского
«Освобожденный Дон Кихот». 1922 г.



Иллюстрация Л. А. Бруна к изданию «Дон Кихота»,
1924 г. (I, XXXV).



Ілюстрація Л. А. Бруїн к виданню «Дон Кихота»,
1924 г. (II, XVII).



Титульный лист Н. Федотова к изданию «Дон Кихота»
(Сокр. изложение Н. Шер). 1924 г.



Иллюстрация П. Федотова к изданию «Дон Кихота»
(Сокр. изложение П. Шер). 1924 г.



Иллюстрация В. А. Митяшевского
к пьесе Г. Чудкова «Дон Кихот», 1935 г.



Иллюстрация В. А. Милашевекого
к пьесе Г. Чудкова «Дон Кихот», 1935 г.



Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (I, IV).

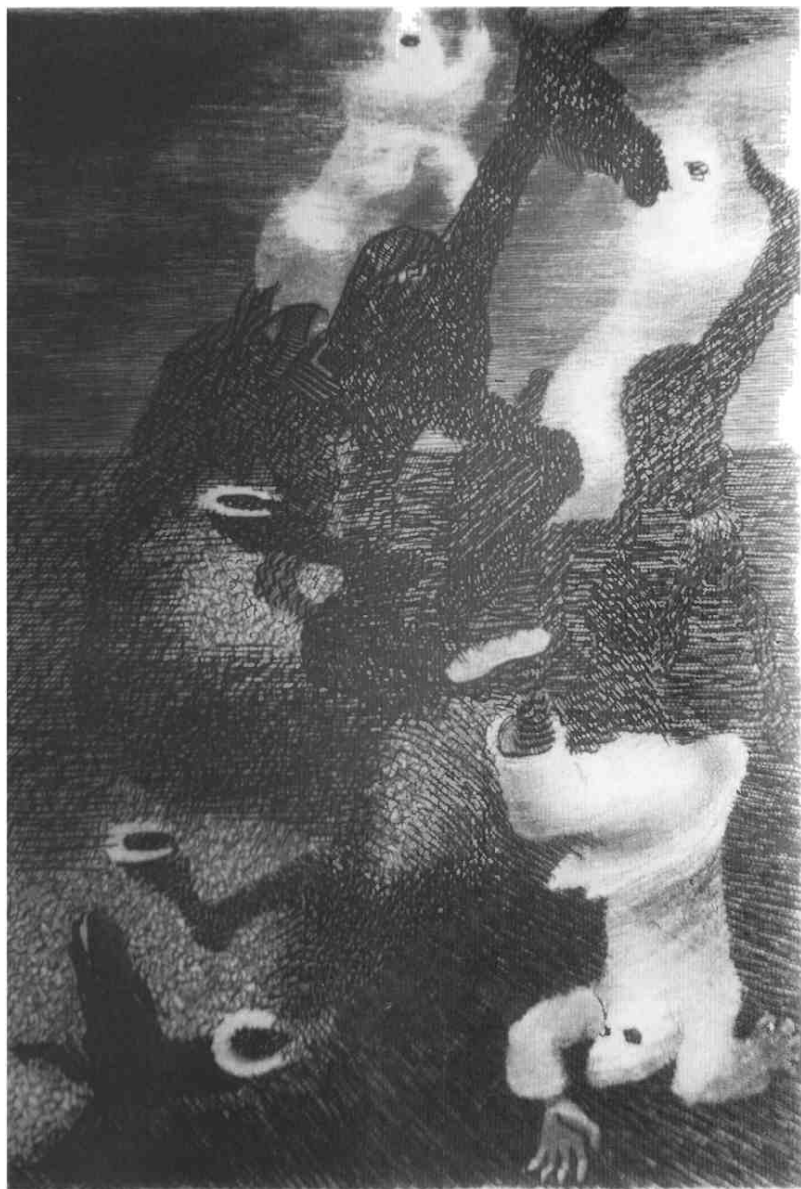


Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (I, XIX).



Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (I, XX).



Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (I, XXXV).



Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (I, XL).

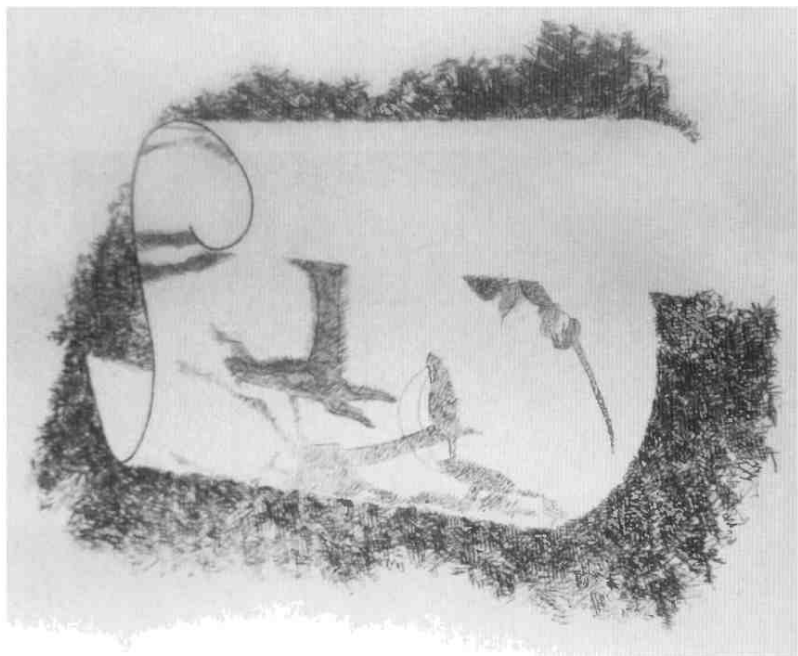


Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (II, II).



Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (П. XXV).

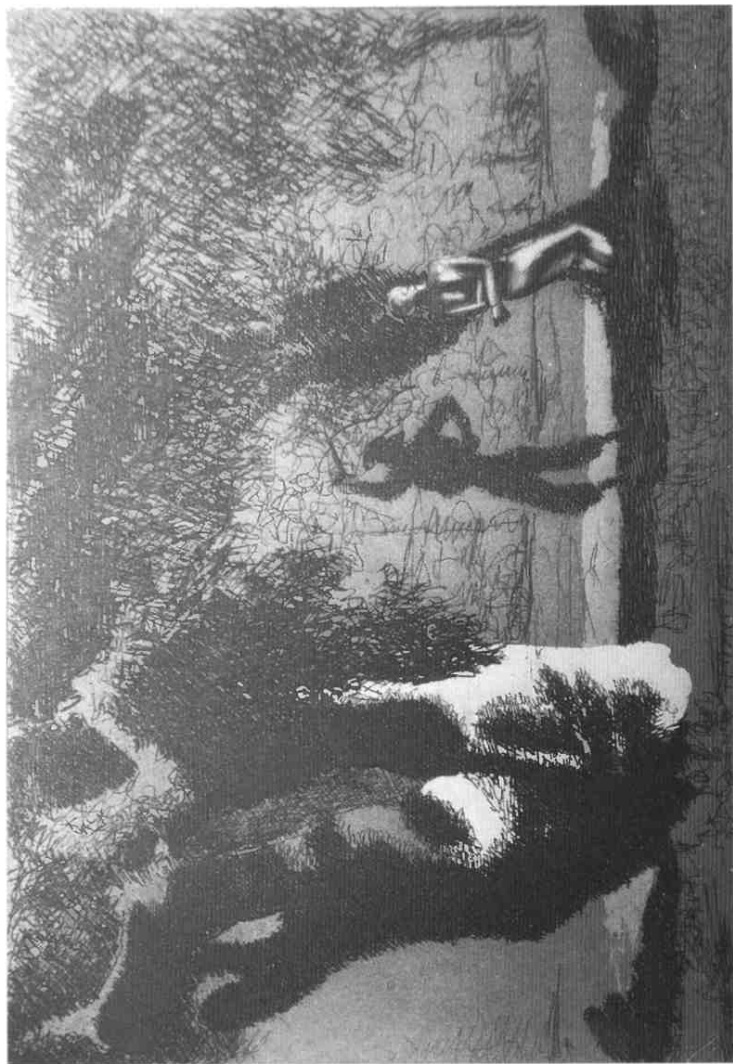


Иллюстрация А. А. Алексеева
к «Дон Кихоту» (II, LXXI).



Афиша кинофильма Г. М. Козинцева
 «Дон Кихот», 1957 г.

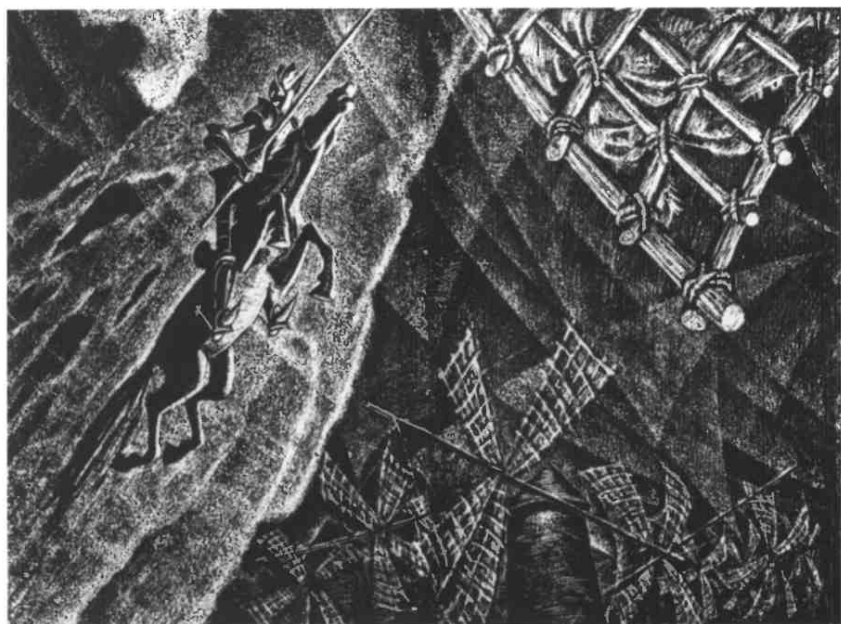


Иллюстрация С. Г. Бродского к изданию
«Дон Кихота». 1976 г. (I, I).

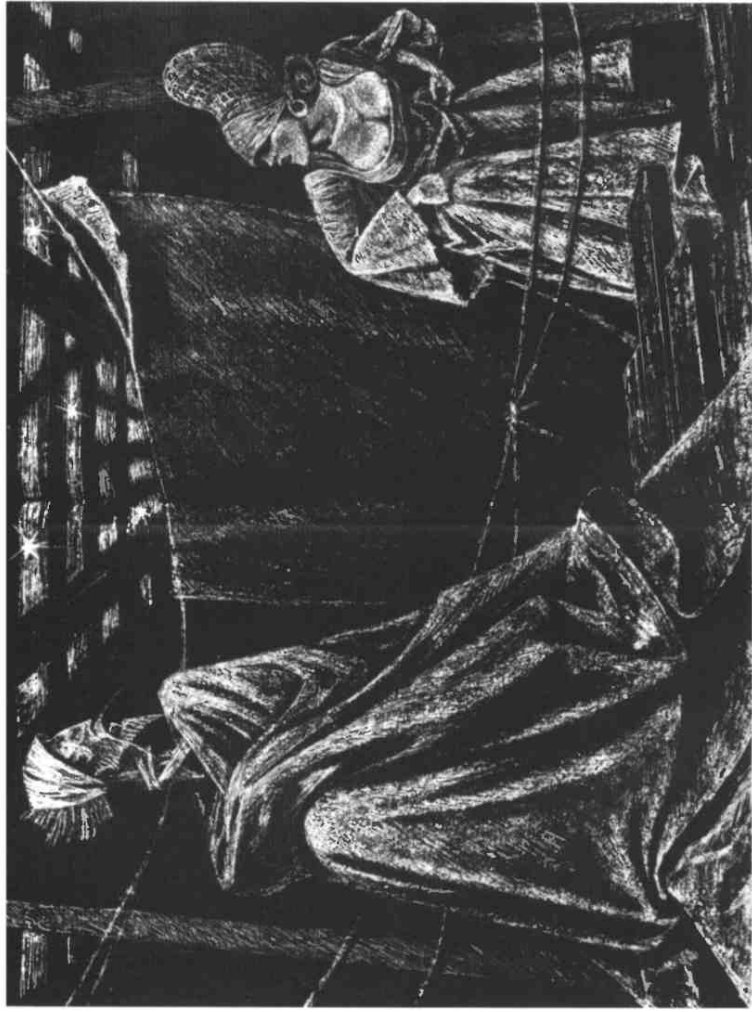


Иллюстрация С. Г. Бродского к изданию
«Дон Кихота», 1976 г. (I, VIII).

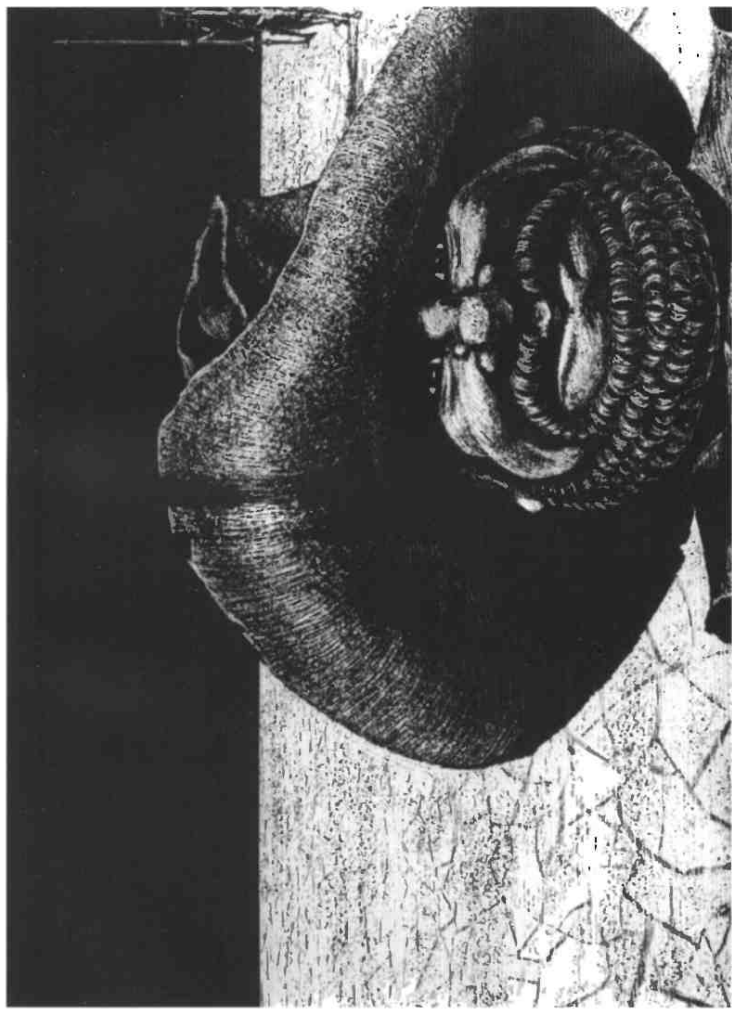


Иллюстрация С. Г. Бродского к изданию
«Дон Кихота», 1976 г. (I, XVI).



Иллюстрация С. Г. Бродского к пьесе
«Дон Кихот», 1976 г. (П. XLIV).

(IX, 239). Таким образом, Достоевский отступил от им же самим открытой психологической закономерности.

В заключение следует подчеркнуть, что князь Мышкин — образ в высшей степени оригинальный, подсказанный Достоевскому русской действительностью, что прекрасно доказывается во многих работах, посвященных «Идиоту». Не случайно сделанные нами наблюдения относятся главным образом к черновым материалам. Особой близости между образом Мышкина и его литературным прототипом быть не могло, ибо этому препятствовало существенное различие как в методах художественного постижения и воссоздания действительности, так и в авторском отношении к герою.

Помимо романа «Идиот» других прямых доказательств творческого освоения русским писателем сервантесовского наследия немного. Между тем в целом они свидетельствуют, что в соответствии с конкретными писательскими задачами внимание Достоевского привлекали те или иные аспекты многогранного образа Дон Кихота: отсутствие «такта действительности», беззаветное служение женщине и т. д. Весьма показательна, например, следующая запись в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Социалистов и нигилистов даже. Он бесспорно как идеал, кроме самых глупеньких. — И вот этот идеал, веривший в свое воскресение и в божество, как в дважды два, умирает, конечно, разумеется, без воскресения. — Это сильнее всего, искусство последним словом в этой мысли дало только Дон Кихота» (XI, 306).

Особый интерес для нас представляет образ Аркадия из романа «Подросток», так как в нем в плане литературных ассоциаций должны были, по мысли автора, присутствовать отдельные черты одновременно Дон Кихота и Санчо Пансы. Предполагалось сложное сочетание нравственной чистоты: «Вообще весь роман через лицо Подростка, ищущего правды жизненной (Жиль Блаз и Дон Кихот), может быть очень симпатичен» (XVI, 63) — исполнен «здорового смысла, благоразумия, хитрости, золотой середины»; «Когда он ночью у Васина, то излагает ему часть сущности идеи (Санхо Панса)» (XVI, 221); «Разговор о бароне-горбуне и острове на Балтийском море».²¹

Достоевского на протяжении всей его творческой деятельности привлекала речь Дон Кихота о золотом веке (XVI, 48). Ее

²¹ Об «идее острова» см. также: с. 37, 76, 93, 97. — Как неоднократно подчеркивалось исследователями (первым на это обратил внимание А. С. Долинин), мечта Аркадия стать «независимым королем острова» связана с аналогичным стремлением Санчо Пансы.

мотивы оригинально преломились в рассказе «Сон смешного человека». Монолог Дон Кихота был вне всякого сомнения лишь очень отдаленным источником концепции золотого века, вложенной Достоевским в уста его героя, однако некоторые детали представлений о золотом веке у обоих героев идентичны. Среди совпадающих пунктов можно выделить следующие: люди любили окружающий мир, но плохо его знали, они не мучили природу орудиями труда, та все им давала сама; люди были правдивы, естественны и дружелюбны; у людей отсутствовало сладострастие: «У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества» (XXV, 113). А у Сервантеса читаем: «Девушки, как я уже сказал, всюду ходили об руку с невинностью, без всякого присмотра и надзора, не боясь, что чья-нибудь распущенность, сладострастием распаляемая, их оскорбит, а если они и теряли невинность, то по своей доброй воле и хотению. Ныне же, в наше подлое время, все они беззащитны, хотя бы их спрятали и заперли в каком-нибудь лабиринте наподобие критского, ибо любовная зараза носится в воздухе».²² Совпадение в этом пункте для нашей темы имеет особое значение. Как известно, в представлении Достоевского сладострастие было одним из самых тяжких грехов. Не случайно те немногие из его героев, которым было отказано во всем человеческом, были, как правило, «сладострастниками».

Недавно В. Н. Захаров на основании идейно-тематических и стилистических признаков убедительно атрибутировал Достоевскому статью «Голос за Петербургского Дон-Кихота. По поводу статей г. Театрина» (1862). Эта статья существенно обогащает наше представление об интерпретации Достоевского. В споре о столь взволновавшей русское общество концепции Тургенева о двух общечеловеческих типах — Гамлета и Дон-Кихота — «голос» Достоевского здесь явно близок к сторонникам Тургенева, особенно Лескову: «Быть-может у нас оттого так много всяких неправд и злоупотреблений, так много невежд, взяточников и казнокрадов, что мало, увы! Очень мало святая Русь производит на свет дон-Кихотов. Ведь дон-Кихот (Сервантеса, прибавим) — это идеал честности, неподкупности и неустрашимости».²³

²² *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч. Т. 1. С. 129.

²³ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск, 2004. Т. V. С. 332.

Интерес Достоевского к «Дон Кихоту» был также вызван его размышлениями о связи фантастического и реального в искусстве, о проникновении фантастического в реальность и наоборот — интересом, который был свойствен русскому писателю на протяжении всей его жизни. Творческий метод Сервантеса — это именно тот метод, право на который Достоевский отстаивал как в своей публицистике, так и в литературной практике, — реализм «в высшем смысле». Его не могло не привлекать в «Дон Кихоте» сочетание «серьезного и смешного, трагического и комического, ничтожности и пошлости жизни со всем, что есть в ней великого и прекрасного».²⁴

Стремлением к «жанровой энциклопедичности» (М. М. Бахтин) Достоевский также скорее всего обязан Сервантесу. В композиции у обоих художников это стремление проявляется в форме «контрапункта».²⁵ Композиционное единство в «Дон Кихоте» и в романах Достоевского достигается путем умелого сочетания динамичных, стремительных, «событийных» сцен, сцен «диспутов», «полемики», фактически останавливающих основной сюжет, и вставных новелл, в структурном отношении чрезвычайно важных.

Можно отметить такую особенность романов Достоевского, тоже, возможно, восходящую к «Дон Кихоту», как неожиданные и не всегда оправданные встречи всех главных героев в одном месте, сгустки сюжетных линий, которые как правило завершаются «скандалами», непременно вскрывающими важные элементы писательского замысла.

М. М. Бахтин обращает также внимание на наличие во многих произведениях Достоевского, особенно в «Идиоте», «карнавально-фантастической» атмосферы, которую он связывает с воздействием романа Сервантеса.²⁶

²⁴ См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 244.

²⁵ О «контрапункте» у Сервантеса см.: *Бочаров С. Г.* О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 110—111; о «контрапункте» у Достоевского см.: *Гроссман Л. П.* Достоевский-художник. С. 341—342. — Оба автора приводят цитаты, из которых явствует, что как Сервантес, так и Достоевский сознавали эту особенность своей творческой манеры.

²⁶ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 202.

ГЛАВА IX

ДОНКИХОТЫ ХРИСТИАНСТВА

Аналогия между подвижничеством Рыцаря Печального Образа и религиозным подвижничеством, естественно, была замечена давно, но, как правило, выявлением частных аналогий вопрос и ограничивался. Первым на нее указал сам Сервантес. Вспомним, Дон Кихот в споре с Санчо о том, что доблестнее — воскресить мертвого или убить великана, во многом соглашаясь со своим оруженосцем, все же напоминает ему: «...не все же могут быть монахами, да и пути, по которым Господь приводит верных в рай, суть многообразны. Рыцарство — тот же монашеский орден».¹ Донкихоты христианства, — предшествовавшие ламанчскому рыцарю или унаследовавшие его максимализм, реальные или вымышленные, — выбрали первую возможность: быть святым. Возможность выбора подтверждает исходную, экзистенциальную близость обоих путей, или, точнее, конечную близость направления при всем различии путей.

Центральными темами интересующей нас проблематики, переходящими из одной работы в другую, являются сюжетные линии, связанные с такими героями мировой литературы, как пастор Абраам Адамс Филдинга, Назарин Переса Гальдоса, монсеньор Кихот Грэма Грина и, конечно, князь Мышкин Достоевского.² В сущности донкихотом христианства был для оппонентов Достоевского сам автор «Идиота» и «Братьев Карамазовых». Так, в фельетоне газеты «Голос», посвященном «Братьям Карамазовым», Достоевский уподобляется Жозефу де Местру, а его религия любви истолковывается как религия ненависти, поскольку «из-за слащавой физиономии смиренно-

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 73.

² См., напр., одну из последних работ на эту тему: Ziolkowski E. J. The Sanctification of Don Quixote. From Hidalgo to Priest. Pennsylvania, 1991.

мудрого инквизитора высовываются красные языки пылающего костра».³

К сожалению, редко в поле зрения исследователей, обращающихся к теме донкихотов христианства, попадают герои Лескова.

Перу Лескова принадлежал один из благожелательных отзывов о знаменитой речи Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», перво-степенного фактора в культурной жизни России.⁴ Лесков всецело принял пафос речи, возвеличивающей Дон Кихотов, поборников добра, однако для него они, с одной стороны, народные заступники, вожди крестьянских восстаний, а с другой — «праведники», носители евангельской правды. Неудивительно, что многие из любимых героев писателя являются одним из самых ярких воплощений идеи о русских Дон Кихотах. Роман Сервантеса был прочитан Лесковым еще в детстве в Орле, когда он, посещая дом А. Н. Зиновьевой, пользовался хранившейся в нем библиотекой К. П. Масальского, переводчика «Дон Кихота». Впоследствии встречающиеся ему типы русских людей он подчас соотносил с полюбившимся ему сервантесовским героем. Однако его представления об образе Дон Кихота, вероятно, окончательно оформились лишь под впечатлением речи Тургенева.

Любовь к простому люду и желание помочь ему всегда, по мнению русского писателя, зажигала и будет зажигать в крови народных Дон Кихотов «пламень ревности за правду по закону святу, иже принесоша отцы».⁵

«Все любимые герои Лескова, — пишет И. В. Столярова, — милые его сердцу праведники, в той или иной степени несут на себе отсвет трагикомической личности Дон Кихота». И это не случайно, ибо «в одушевлявших русских Дон Кихотов стремлениях к высшей справедливости, в их нравственной бескомпромиссности, в самоотверженном служении идеалу Лесков увидел наиболее яркое воплощение особенностей национального духа, характера русского человека».⁶

³ См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1976. Т.15. С. 488.

⁴ Этот отзыв содержался в газетном обозрении «Биржевых ведомостей» (1869. № 307: «Наша провинциальная жизнь»). См. о нем: *Столярова И. В.* «Гамлет и Дон-Кихот»: Об отклике Н. С. Лескова на речь Тургенева // *Тургеневский сборник*. Л., 1967. Вып. 3. С. 120—123.

⁵ См.: *Столярова И. В.* «Гамлет и Дон Кихот»: Об отклике Н. С. Лескова на речь Тургенева // *Тургеневский сб.* Вып. 3. Л., 1967. С. 121.

⁶ *Столярова И. В.* Русские донкихоты в творчестве Н. С. Лескова // *Русская литература XIX—XX вв.* Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та им. А. А. Жданова. Сер. филол. наук. Л., 1971. Вып. 76. С. 78.

Чертами донкихотовской самоотверженности отмечены герои таких романов и рассказов русского писателя, как «Овцебык», «Однодум», «Некуда», «Захудалый род», «Инженеры-бессребреники». Сервантесовский образ поворачивается в них разными гранями, различные его черты, особенности мироощущения и отношения к людям напоминают о себе в облике, тех или иных словах, поступках и судьбе персонажей Лескова.

Герой рассказа «Овцебык» Василий Петрович Богословский унаследовал от Рыцаря Печального Образа помимо лихорадочного стремления переустроить общество на началах высшей справедливости непоседливость и отношение к женщине как к высочайшему идеалу. В отличие от героя Сервантеса он с самого начала осознает несбыточность своих надежд, драматизм своего положения, с механической неуклонностью приводящий его к самоубийству.

Причиной, определившей жизненный путь «однодума», поставившей его, подобно Дон Кихоту, в оппозиционное положение по отношению к его окружению, послужило неукоснительное следование евангельской морали. Как и герой Сервантеса, жизненная программа которого оформилась при чтении рыцарских книг, он, читая одну только Библию, дождался духа, давшего ему мысль самому «сделаться крепким, дабы устыдить крепчайших», «стал умствовать и прилагать к делу свои библейские воззрения».⁷

Не только Головану и Жильяту, персонажу Гюго, но и предшественнику **обоих** Дон Кихоту лесковский рассказчик дает следующую характеристику: «В них жил один дух и бились самоотверженным боем сходные сердца. Не много разнились они и в своей судьбе: во всю жизнь вокруг них густела какая-то тайна, именно потому, что они были слишком чисты и ясны, и как одному, так и другому не выпало на долю ни одной капли личного счастья».⁸

Сумасшедшим был признан Николай Федорович Фермор, главный герой «Инженеров-бессребреников», который «хоть и блажил, но все понимал». Страстно стремившийся к праведности, он в отличие от немногих своих единомышленников «не хотел бегать от жизни в свете, а, напротив, хотел борьбы со злом — он хотел внести посильную долю правды и света в жизнь».⁹ Лесков показывает, как донкихотство сопряжено

⁷ Лесков Н. С. Собр. соч. Т. 6. С. 214, 216.

⁸ Там же. Т. 6. С. 372.

⁹ Там же. Т. 8. С. 253.

с трагизмом и герой его, «переведавшись со злом» и проиграв, «сам похоронил себя в бездне моря».¹⁰

Многими нитями связан с героем Сервантеса один из центральных персонажей «Захудалого рода», любимой книги Лескова, «преоригинальный, бедный, рыжий и тощий дворянин Дормидонт Рогожин, имя которого было переделано бабушкой в Дон-Кихот Рогожин». Первым сигналом, призванным ориентировать читателя на образ Дон Кихота, служит костюм Рогожина: «...верхнее короткое платье вроде камзола или куртки, похожей на бедный колет рыцаря Ламанчи».¹¹ В этом наряде он с кучером Зинкой, его Санчо Пансой, разъезжал по всей округе и «водил во все стороны носом по воздуху, чтобы почуять: не несет ли откуда-нибудь обидою, за которую ему с кем-нибудь надо переведаваться».¹²

Основой донкихотовской морали Дормидонта Рогожина послужили, с одной стороны, либеральные идеи, которыми он пропитался, попав в Отечественную войну 1812 года во Францию, а с другой — стремление дворянский «дух благородства поддерживать от захудания». Единство переплетенных между собой *слова*, почерпнутого из дворянских родословных, и *дела*, призванного восстановить справедливость на земле, несет отпечаток глубокого проникновения писателя в сущность донкихотовской ситуации: «Приезжал ли он избитый и израненный, что с ним случалось нередко, он все равно нимало не изменялся и точно так же читал на память повесть чьего-нибудь славного дворянского рода и пугал других захуданием или декламировал что-нибудь из рыцарских баллад, которых много знал на память».¹³

В замысле Лескова очевиден несомненный полемический заряд. Можно отметить, например, что попыткам его героя восстановить справедливость подчас сопутствовал успех: «...там офицера на ярмарке проучил; там жадного попа прибил; тут злую помещицу в мешке в поле вывез».¹⁴ Пожалуй, самым в этом смысле характерным примером является поведение отпущенных им на волю крестьян: «Они взялись ему убирать огород и луг для его коровы и пары кляч и перекрыли ему соломой горенку».¹⁵

¹⁰ Там же. Т. 8. С. 290.

¹¹ Там же. Т. 5. С. 78.

¹² Там же. С. 102.

¹³ Там же. С. 100.

¹⁴ Там же. С. 98—99.

¹⁵ Там же. С. 79.

Характерно, что Рогожин сам соотносил себя с Дон Кихотом. Когда Варвара Никаноровна Протазанова сравнила его с сервантесовским героем, он ответил: «Я бы счастлив был, но только не в том месте родился».¹⁶ Тем более знаменательно, что в черновом варианте рукописи был следующий любопытный эпизод: «...откуда, соскучась, бежал в Испанию, ходил там с погонщиками мулов и все отыскивал следы ног Дон-Кихота, похождениями которого начитался с детства и принимал всю его историю не за вымысел Сервантеса, а за действительность; высоко уважал благородного рыцаря Ламанчского. Над ним, вероятно, в Испании смеялись, но он, конечно, не удостоивал этих насмешек никакого внимания: он, пожалуй, был готов согласиться, что, может быть, не было никогда рыцаря, который принимал баранов за войска и дрался с ветряными мельницами, но ни за что в мире не согласился бы, что не было совсем Дон-Кихота, который один хотел стать за всех угнетенных и обиженных. Точно так же, как Дон-Кихот, он не раз дрался в Испании с грубыми людьми, обижавшими людей слабых, и напал на сторожей роскошного сада за то, что они привязали к дереву маленького воришку; он был страшно исколочен палками и потерял свободное владение левою рукою и правый глаз, вспомнил, что у него есть родина и на ней ему принадлежавшие три крестьянские двора, и поплелся домой».¹⁷

Защищаясь от обвинений в искусственности образа Рогожина, Лесков писал И. С. Аксакову, что подобные чудные люди на каждом шагу встречались во всех известных ему мелкопоместных губерниях.¹⁸

Интересно решен и образ спутника Дон Кихота Рогожина, мужика Зинки, который считал своего хозяина «дурачком, или по крайней мере „божьем человеком“». По-своему к нему привязавшись, находя вкус в бродячей жизни, он не забывал пользоваться тем, что Рогожин прослыл во всей округе чудаком, и «очень долго показывал его желающим на постоянных дворах за пироги и за мелкие деньги».¹⁹

Одним из самых глубоких у Лескова (и, возможно, во всей русской литературе) воплощений идеи донкихотства является образ Савелия Туберозова из «Соборян». Хотя на этот раз сам автор героя Дон Кихотом не называет, однако неоднократно читателя к этой мысли подводит. Можно привести, например, следую-

¹⁶ Там же. С. 98.

¹⁷ Там же. С. 585—586.

¹⁸ Там же. С. 579—580.

¹⁹ Там же. С. 81.

щий чрезвычайно знаменательный диалог между Туберозовым и Тугановым.

Туганов: «〈...〉 ты маньяк 〈—〉

Протопоп остановился и с обидою в голосе спросил:

— За что же я маньяк?

— Да что же ты ко всем лезешь, ко всем пристаешь: „идеал, вера“? Нечего, брат, делать, когда это всему, видно, время вышло.

Туберозов улыбнулся и, вздохнув кротко, ответил, что прошло не время веры и идеалов, а прошло время слов.

— Совершай, брат, дела.

— Дел теперь тоже мало.

— Что же нужно?

— Подвиги.

— Совершай подвиги. В каком только духе?

— В духе крепком, в дыхании бурном... Чтобы сами гасильники загорались!».²⁰

Подобно другим героям Лескова, отмеченным печатью донкихотства, Савелий Туберозов отстаивает во многом авторскую точку зрения на мир и является в то же время воплощением сомнений автора в способности таких людей, как его протопоп, изменить мир к лучшему. Между тем в Туберозове больше общего с его прототипом, сервантесовским героем, прежде всего потому, что он живет наиболее напряженной духовной жизнью. При этом он нисколько не перестает быть натурой активной, готовой к подвигу во имя утверждения своих идеалов.

К числу мотивов, восходящих к впечатлениям от чтения «Дон Кихота» Сервантеса, следует отнести центральный узел романа. Дон Кихоту было пятьдесят лет, когда он, начитавшись рыцарских книг, увидел свое назначение в том, чтобы искоренять всякого рода несправедливость. Савелий Туберозов «прозрел» еще в более преклонном возрасте. После грозы, которая застала его в поле, для него началась новая жизнь, наполненная истинной верой и надеждой, жизнь, в которой он, по его убеждению, должен был успеть сказать правду. Поведение Савелия Туберозова, как и подвиги Дон Кихота, со временем стало приобретать все более героический и в то же время трагический характер. Герои продолжают действовать, хотя явственно видят, что идеалам их не осуществиться и что им не приходится рассчитывать на благодарность. Подобно Дон Кихоту, герой Лескова мог бы сказать, что враги вольны обрекать его на неудачи, но сломить его упорство

²⁰ Там же. Т. 4. С. 183.

и мужество они не властны. Высказанная во время проповеди правда явилась подвигом протопопы, за который он был наказан и лишен права на борьбу, «права голоса».

Запрет, наказание, наложенное на Савелия Туберозова, лишившее его возможности активно воздействовать на души прихожан, несет ту же функцию, что и слово, данное Дон Кихотом Самсону Карраско после поражения в поединке. Лишенные возможности выполнять свое назначение на земле, они умирают. «...хилый и разбитый событиями старик Туберозов был уже не от мира сего. Он простудился, считая ночью поклоны, которые клал по его приказанию дьякон, и заболел — заболел не тяжело, но так основательно, что сразу стал на край домовины. Чувствуя, что смерть принимает его в свои объятия, протопоп сетовал об одном, что срок запрещения его еще не минул. Ахилла понимал это и разумел, в чем здесь главная скорбь».²¹ Для сравнения можно привести описание последних дней жизни Дон Кихота: «{...} может статься, он сильно затосковал после своего поражения, или уж так предуготовало и распорядилось небо, но только он заболел горячкой, продержавшей его шесть дней в постели {...} Друзья, полагая, что так на него подействовало горестное сознание своего поражения и своего бессилия освободить и расколдовать Дульсинею, всячески старались развеселить Дон Кихота {...} Лекарь высказался в том смысле, что Дон Кихота губят тоска и уныние».²²

Последним штрихом к характеристике героя служит нота примирения. Как и Дон Кихот, Савелий Туберозов тоже избавился перед смертью от «заблуждений»: простил тем, кто, «букву мертвую блюдя», «божье живое дело губят».

Таким образом, в образе протопопы Савелия Туберозова, в его «подвиге», просматривается сложная система мотивов и черт, роднящих его с героем Сервантеса, а также другими персонажами Лескова, проникнутыми идеей донкихотства: он борец за истину, за человеческие души, за свои идеалы, которым не место в окружающей его действительности; в своей непреклонности он непонятен, подчас смешон.

«Оруженосцем» Савелия Туберозова является дьякон Ахилла, который так же не подходит для роли дьякона, как Санчо для роли оруженосца. Им одинаково недоступны идеи, движущие поступками людей, к которым они привязаны, однако именно они глубже других вживаются в их души. Как и в «Дон Кихоте»,

²¹ Там же. С. 282.

²² *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961. Т. 2. С. 593—594.

герои «Соборян», испытывая друг к другу симпатию, оказавшись в тесном общении, постепенно «раскрывают» друг друга. Образ дьякона выполняет в романе несколько функций, во многом совпадающих с функциями образа Санчо Пансы в «Дон Кихоте». В какой-то мере он представитель, квинтэссенция и даже защитник интересов реального мира, он антипод Савелия Туберозова, его противоположность (хотя и не полная), он собеседник протопopa (хотя и не единственный) и, наконец, он главный комический персонаж. Возможно, «Дон Кихотом» навеяно описание горя Ахиллы при последних часах жизни протопopa: «Через несколько дней Ахилла, рыдая в углу спальни больного, смотрел, как отец Захария, склонясь к изголовью Туберозова, принимал на ухо его последнее предсмертное покаяние». «Ахилла, дрожа, ринулся к нему с воплем и, рыдая, упал на его грудь». «Смерть Савелия произвела ужасающее впечатление на Ахиллу. Он рыдал и плакал не как мужчина, а как нервная женщина оплакивает потерю, перенесение которой казалось ей невозможным».²³

После смерти протопopa Ахилла продолжает (весьма, впрочем, своеобразно) «дело» Туберозова. В свое время протопop, подобно Дон Кихоту, освободившему каторжников, отпустил мещанина Данилку, приведенного к нему за ухо Ахиллой за то, что тот всенародно «еретичествовал». Поймав вторично Данилку, который пугал ночами народ и «таскал, что откуда попало», Ахилла на этот раз сам отпустил его, совершив при этом противозаконный поступок: руководствуясь усвоенными от Туберозова соображениями высшей справедливости, он принимал во внимание то, что Данилка грабил от голода. Не случайно, наконец, Данилка ограбил на кладбище и могилу Туберозова, отплатив ему таким образом неблагодарностью за благодеяние. Этот сюжетный ход, возможно, также был подсказан Лескову эпизодом с каторжниками в «Дон Кихоте».

Языковая стихия как «Соборян», так и других произведений русского писателя также дает повод считать его одним из самых талантливых и последовательных представителей той линии развития романа, которая была начата «Дон Кихотом», с исключительной широтой и глубиной реализовавшим «все художественные возможности разноречивого и внутренне диалогизированного романного слова».²⁴ Достаточно сказать, что высокий слог в устах священнослужителей являет полную аналогию высокому

²³ Лесков П. С. Собр. соч. Т. 4. С. 284–285.

²⁴ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 137.

стилю «рыцарских» монологов героя Сервантеса. Очевидно при этом, что отношение Лескова к этому «облагороженному» слову сложнее, чем авторское отношение к аналогичному слою лексики в «Дон Кихоте».

Продолжая, условно говоря, «общественно-моральную» линию развития сервантесовского образа, Лесков в отличие от Достоевского воспринял самую суть донкихотовской ситуации, увидев в герое Сервантеса активную натуру, протестующую против тех условий жизни, которые не соответствовали его о ней представлениям. Поворачиваясь разными гранями, выступая в ипостасях праведника, чудака, мечтателя или бунтаря, этот герой проходит через все творчество русского писателя, каждый раз отражая новые представления автора о донкихотовской натуре, человеческих качествах, вызывающих его симпатию, и о способности русских Дон Кихотов изменить судьбу России.

Знаменательную близость утопического сознания и сознания религиозного выявляет Н. Н. Арсентьева на основе анализа антиутопической модели «Дон Кихота», своеобразно преломившейся в творчестве русских писателей — Достоевского, Леонида Андреева и Платонова: «В рассматриваемых произведениях мы обнаруживаем любопытную закономерность: мышление утопических героев уподобляется религиозному и приобретает характер религиозного учения. Религия рыцарства Дон Кихота, религия страдания князя Мышкина, религия мысли доктора Керженцева, революционная религия персонажей романа Платонова — все это явления одного порядка, представляющие собой своеобразные вероучения. Утопия воздействует на чувства и поведение человека через образность, связанную с традиционными формами выражения религиозного сознания: законотворчеством, молитвенным служением, обрядностью. В эти формы и облекается образ мыслей утопических героев. Возникает парадокс: рационалистическое по своей природе представление об идеале приобретает иррациональный характер, становится предметом веры».²⁵

Однако если речь идет о реальных воплощениях донкихотства, возможно, еще любопытней то, что донкихотами христианства современники называли таких русских религиозных мыслителей, как Леонтьев, Соловьев и Бердяев.

Вне всякого сомнения, что для многих ряд этот открывался Львом Толстым. В 1912 г. в статье «Лев Толстой и культура» Андрей Белый в донкихотах, «размахивающих крестом», увидел

²⁵ Арсентьева Н. Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. М., 1993. С. 314—315.

не меньшую опасность, чем в хамах, адептах секуляризированной культуры, приравняв тем самым донкихотов христианства к донкихотам атеизма.²⁶

С точки зрения Розанова, Леонтьев в своем неистовом христианстве был «теоретиком и Дон-Кихотом „эгоистического Я“, а не был вовсе жизненным человеком со всей суммой реальных отношений».²⁷

Да и сам Леонтьев вполне был готов признать себя донкихотом. В статье 1880 г. он рассуждает о донкихотах христианства в связи в важнейшей для русского и европейского самосознания темой судеб европейской цивилизации после Великой французской революции. Русский мыслитель не оспаривает хода истории, он лишь как истинный донкихот не соглашается с ним и считает его «роковым и медленным разрушением».²⁸

Современный автор, отметив «звериную тоску» Сервантеса по уходящему в никуда идеализированному прошлому, подчеркнул абсолютно бесспорное, с его точки зрения, сходство в душевном строе Константина Леонтьева и Дон Кихота, родственные черты в их непоколебимом пессимизме и презрении к опошленному настоящему.²⁹

Критикуя идеи доклада Владимира Соловьева «О причинах упадка средневекового мирозерцания», В. О. Ключевский писал: «Наполовину припадок неясной и воспаленной мысли, наполовину игра словами. Дон Кихот христианства, который, желая повернуть человечество на христианскую стезю, новых язычников жалует в христианство».³⁰ Прямо противоположным пафосом проникнута соотнесенность Владимира Соловьева с Дон Кихотом в статье Блока «Рыцарь-монах» (1911). Блок специально останавливается на двойственности философа, его двоящейся сущности. Добрый человек и воин. Мыслитель и чудак, изменивший духу времени. Худоба, которую не может скрыть одежда. Взгляд, «углубленный мыслью», панцирь, щит и меч — таким видится Блоку Соловьев, прямо соотносимый с «Рыцарем Бедным» Пушкина, а следовательно, по традиции, закрепленной

²⁶ Андрей Белый. Лев Толстой и культура // О религии Льва Толстого. Сб. 2. М., 1912. С. 169.

²⁷ Розанов В. В. Уединенное. М., 1990. Т. 2. С. 392—393.

²⁸ Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем. СПб., 2006. Т. 7, кн. 2. С. 54.

²⁹ См.: www.pereplet.ru/podiem/n4-06/kuzin.shtml.

³⁰ Ключевский В. О. Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., 1968. С. 258—259.

авторитетом Достоевского, — и с Рыцарем Печального Образа. «Что щит и меч, — вопрошает Блок, — добрые дела и земная диалектика для того, кто „сгорел душой“»? И сам же отвечает: «Только средство: для рыцаря — бороться с драконом, для монаха — с хаосом, для философа — с безумием и изменчивостью жизни. Это — одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятьях хаоса и пребывающей в тайном союзе с „космическим умом“». ³¹

Наконец, не только Бердяева, но, по-видимому, всех философов русского религиозного возрождения их оппоненты воспринимали как донкихотов христианства. Так, в 1913 г. вскоре после выхода программной книги Бердяева «Философия свободы» (1911), отражающей, согласно автору, «цельное религиозно-философское мирозерцание и мирочувствие», ³² Б. В. Яковенко, философ-трансценденталист, популяризатор идей немецкого идеализма, в статье «Философское донкихотство» дает гневную отповедь ретроградным, с его точки зрения, попыткам повернуть историю человеческой мысли вспять и навязать современному цивилизованному миру новое религиозное сознание. Филиппики Яковенко против религиозного мракобесия Средних веков и сторонников религиозного возрождения в России, пытающихся, подобно Рыцарю Печального Образа, «протащить» религиозную философию в сегодняшний день, чрезвычайно напоминают полемику со славянофилами середины XIX столетия, в частности Белинского ³³ и Писарева, ³⁴ в которой точно так же в качестве аргументов использовались донкихотовские мотивы. Абстрактные, консервативные и сумбурные мысли Бердяева, согласно его оппоненту, представляют собой не новое слово в философии, а плод фантазии, мнимый образ, выдуманную Дульцинею. И наоборот, полагает Яковенко, пытаясь опровергнуть истинную современную философию, отвечающую духу времени, он, вновь уподобляясь Дон Кихоту, сражается с ветряными мельницами. «Религиозная философия есть концепция, принесшая человечеству и его культуре слишком много зла и несчастья, чтобы не сказать ей открыто в лицо: Довольно! Не пора ли кончить! Не будет ли донкихотствовать!». ³⁵ При этом оппоненту Бердяева

³¹ Блок А. А. Собр. соч. М., 1962. Т. 5. С. 451.

³² Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 13.

³³ См. с. 67 наст. изд.

³⁴ См.: там же.

³⁵ Яковенко Б. Философское донкихотство // СЗ. 1913, окт. С. 170.

и его единомышленников нельзя отказать в последовательности, наблюдательности и прозорливости. Новый русский Дон Кихот, подчеркивает он, видит высший критерий свободы в «личном мистическом переживании, в способности мистического самоотречения и самопогружения в тайны», в то время как современное общество может твердо стоять лишь «на свободе, критически сознаваемой каждым из его сочленов, как общеобязательный закон».³⁶ Таким образом, Яковенко абсолютно точно определяет «оппозиционность» Дон Кихота, позицию Бердяева и его единомышленников как донкихотов христианства.

Донкихоты христианства истолковали то состояние общества, которое они застали, оскудение религиозного чувства, которое они констатировали, и то положение оппозиционности, в котором они сами оказались, как общество с «чертой оседлости». Они видели свою миссию в том, чтобы выходить за ее пределы, устремляясь со своей проповедью в секуляризованный «большой» мир.

О донкихотах христианства, отстаивающих свои идеалы в эпоху возобладавшего безверия, рассуждают и наши современники.³⁷

³⁶ Там же. С. 179.

³⁷ См., напр.: www.traditio.ru/holmogorov/church/cerkovnost.htm.

ГЛАВА X

«ЗАЧАРОВАННОСТЬ» КАТЮШИ МАСЛОВОЙ

Творчество Гоголя, Тургенева, Достоевского и Лескова — важнейшие вехи в истории восприятия русскими писателями XIX в. романа Сервантеса, пик русской славы «Дон Кихота». Думается, однако, что и Лев Толстой внес свою лепту в осмысление мифа о Дон Кихоте.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой готов был с точки зрения «внутреннего содержания» отнести любимый им сервантесовский роман (XXX, 366) к произведениям «хорошего всемирного житейского искусства» (XXX, 161). В вариантах содержится существенное уточнение данной оценки: он причисляет «Дон Кихота» — наряду со стихотворениями Шиллера, Гюго, Ламартина, романами Диккенса и Достоевского — к произведениям, передающим «самые высокие чувства, до которых дошли люди известного времени, но доступные только малому количеству людей».¹

Можно также вспомнить, что внимание Толстого привлекла и речь Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», в которой он увидел «указание пути спастись от сознания пустоты».² Им же было подмечено, что тургеневская интерпретация образа Дон Кихота была широко реализована в художественных произведениях — и не могла не быть реализована, так как Тургеневу, по словам Толстого, была присуща «не формулированная двигавшая им и в жизни, и в писаниях, вера в добро — любовь и самоотвержение, выраженная всеми его типами самоотверженных, и ярче и прелестнее всего в Дон-Кихоте, где парадоксальность и особенность формы освобождала его от стыдливости перед ролью проповедника добра» (LXIII, 150).

¹ К этим же мыслям писатель возвращался еще несколько раз в ходе своей работы над трактатом (см. также с. 409, 411, 414).

² ЛН. Т. 37—38. С. 450.

Миф о Дон Кихоте в тургеневской интерпретации сыграл огромную роль в поиске русской литературой ответов на мучившие общество вопросы. Тургенев, по справедливому мнению Л. М. Лотман, подсказал в высшей степени продуктивный для многих творческих индивидуальностей путь — от осмысления традиционных, открытых задолго до них человеческих типов к новым и смелым творческим созданиям, открытиям в области характеров. «Таким образом, — продолжает она, — давая свою классификацию типов и свое оригинальное толкование основополагающих образов, выражающих эти типы, Тургенев делал нужную для литераторов, открывающую им дополнительные творческие возможности, чрезвычайно полезную в отношении технологии их творческого труда работу. Многие писатели воспользовались предложенными им эталонами и шли в своем творчестве по пути конкретизации сверхтипов, полемического их переосмысления».³

Писателями, которые в какой-то мере воспользовались предложенной Тургеневым моделью человеческих сверхтипов, либо полемически ее переосмысливали, были, кроме самого Тургенева, Лесков, Достоевский, Гончаров, Чернышевский и многие другие. Причислить к ним Толстого было бы явной натяжкой. В поиске положительного героя-современника, центральном для русской литературы XIX столетия и в котором тургеневская интерпретация сыграла свою роль, Толстой был совершенно независим, в том числе и от мифа о Дон Кихоте.

Впрочем, согласно Набокову, «задумчивый рыцарь вновь забрезжил в одном из главных персонажей „Анны Карениной“ Толстого — Левине».⁴ Однако совсем иного рода и, на наш взгляд, значительно более глубоким является отражение донкихотовской коллизии в другом романе Толстого — «Воскресении».

По-видимому, первым обратил внимание на данную параллель Ю. А. Айхенвальд: «Крутой перелом его (Нехлюдова, — В. Б.) судьбы начался раскаянием и рыцарским поступком: он хотел искупить грех юности, спасти крестьянскую девушку, из-за него ставшую проституткой и обвиненную в убийстве. Но рыцарство князя обернулось уже настоящим донкихотством, когда он оставил привычный образ жизни ради того, чтобы последовать за этой своей Дульцинеей, Катюшей Масловой. Вслед за ней он пускается в странствие, и это выглядит нелепо и странно, ибо странствует-то князь вслед за каторжным этапом. Он влюблен

³ Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX в. Л., 1974. С. 100.

⁴ Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте». М., 2002. С. 39.

в созданный им образ — а Катюша Маслова, полюбившая другого, объясняет ему это, отказываясь стать его женой. Альдонса не хочет стать Дульцинеей».⁵

На новом этапе — историческом и нравственном — Толстой развивает дилемму, впервые вскрытую Сервантесом: «В воображении его восстали эти запертые в зараженном воздухе сотни и тысячи опозоренных людей, запираемые равнодушными генералами, прокурорами, зрителями, вспоминался странный, обличающий начальство свободный старик, признаваемый сумасшедшим, и среди трупов прекрасное, мертвое восковое лицо в озлоблении умершего Крыльцова. И прежний вопрос о том, он ли, Нехлюдов, сумасшедший, или сумасшедшие люди, считающие себя разумными и делающие все это, с новой силой восстал перед ним и требовал ответа» (XXXII, 439).

Одним из самых заметных донкихотовских мотивов в романе Толстого является мотив «зачарованности» Катюши Масловой. Нехлюдов, встретив вновь некогда соблазненную им девушку, выдумывает ту женщину, на которой теперь готов жениться. Реальная Катюша Маслова, из публичного дома попавшая на скамью подсудимых, в судьбе которой он сыграл столь роковую роль, кажется ему зачарованной: «Он чувствовал, что ему должно разбудить ее духовно, что это страшно трудно; но самая трудность этого дела привлекала его. Он испытывал к ней теперь чувство такое, какого он никогда не испытывал прежде ни к ней, ни к кому-либо другому, в котором не было ничего личного: он ничего не желал себе от нее, а желал только того, чтобы она перестала быть такою, какою она была теперь, чтобы она пробудилась и стала такою, какою она прежде была» (XXXII, 150).

Можно также добавить, что Нехлюдов с тем же возмущением выслушивает рассказы заключенных о своих преступлениях, с каким Дон Кихот реагировал на ответы каторжников на свои вопросы, убеждаясь в незначительности их проступков. Наконец, реакция родных и знакомых Нехлюдова на его решение жениться на проститутке и пойти вслед за каторжным этапом напоминает реакцию близких Дон Кихота. В то же время *уход* Нехлюдова и разрыв его с той судьбой, которая была ему предопределена, строится совсем по иной модели и лишь отчасти напоминает *уход* сервантесовского героя, который послужил не более как точкой отсчета для романа русского писателя, столь независимого в своих оценках, поисках и открытиях.

⁵ Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. New York, 1982. Т. 1. С. 157.

ГЛАВА XI

ВОКРУГ ГЛАВНЫХ ВЕХ

Роман Сервантеса, по справедливому мнению С. Г. Бочарова, как «первый» роман, и при этом роман гениальный, как бы «больше» («шире») следующих за ним, более «типичных» романов.¹ По существу, в «Дон Кихоте» была заложена вся дальнейшая история жанра. Именно поэтому на разных этапах русского литературного процесса функции «Дон Кихота» были различны, и различные по своим творческим устремлениям русские писатели могли одновременно, но разному учиться у Сервантеса.²

Велика была роль «Дон Кихота» в России в переходный период от романтизма к реализму. Писатели натуральной школы находили в романе Сервантеса широкое бытовое полотно, обостренный интерес к повседневной жизни, к земным потребностям маленького человека, не без пользы для собственного творчества обнаруживали в «Дон Кихоте» элементы вытесненной в XVIII—нач. XIX в. из большой литературы «низовой» культуры. Последняя особенность, по-видимому, не утратила своей актуальности даже для современников Чернышевского. «Но фарсом, — писал он в 1854 г., — не пренебрегали и великие писатели: у Рабле он решительно господствует; чрезвычайно часто попадает он и у Сервантеса. Фарс должен ограничиваться внешними приключениями и внешними безобразиями, потому чаще всего он нарушает приличия, самое внешнее в человеческом обществе, и в этом случае обращается в цинизм, у Гоголя находят много цинизмов; но цинизм его еще очень благопристойный в сравнении с тем, что находим у Рабле, Сервантеса и даже у Вольтера».³

¹ Бочаров С. Г. О композиции «Дон Кихота» // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 111.

² См.: Hacker G. Die Don Quijote-Rezeption als Spiegel der Entwicklung des russischen realistischen Romans im 19. Jahrhundert // Hacker G. Rocinantes Wege nach Russland. Münster, 1995. S. 191–287.

³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 2. С. 187–188.

С другой стороны, в «Дон Кихоте» видели блестящий образец критики устаревших идей, бичующей «современное рыцарство и нелепое рыцарство будущих поколений, которое, хотя и не называется рыцарством по своей форме, тем не менее похоже на него по своей сущности».⁴ Опыт Сервантеса, несомненно, в какой-то мере учитывался при создании произведений сатирической направленности, пародий на эпигонскую романтическую литературу, либерализм, идеалистические течения общественной мысли. Так, в статье 1861 г. Писарев, характеризуя романы Писемского, Тургенева и Гончарова, в которых остро ставились вопросы современности, писал, что тип красивого фразера, увлекающегося потоком своего красноречия, тип человека, для которого слово заменяет дело и который, живя одним воображением, «прозябает в действительной жизни», развенчать было так же необходимо, «как необходимо было для Сервантеса похоронить своим Дон-Кихотом рыцарские романы как одно из последних наследий средневековой жизни».⁵

Небезынтересными для современников Гоголя могли быть напутствия Сервантеса писателям, переведенные Масальским. Опущенные Карелиным, «работавшим» на русский реализм нового этапа, они сводились к следующему: «Старайся также, чтобы, читая твое повествование, меланхолик почувствовал охоту к смеху, весельчак стал хохотать более обыкновенного, простой человек не соскучился, знаток удивился изобретательности, степенный не презирал и умный похвалил твою историю».⁶

Именно в «Дон Кихоте» русские писатели могли найти столь созвучный и столь редко встречающийся в литературе своеобразный трагический юмор, известный у нас как «смех сквозь слезы». Произведение Сервантеса — роман «синтеза» «высокой» и «плутовской» традиций жанра — могло послужить примером для крупнейших русских романистов в их отказе от однолинейности в изображении жизни современного им общества. В ткани повествования «Дон Кихота» без труда различимы фрагменты самых разнообразных жанров, различных типов романа. И эта особенность романа могла послужить образцом для многих русских писателей, возможно начиная с Пушкина.

⁴ Львов А. Гамлет и Дон-Кихот и мнение о них И. С. Тургенева. СПб., 1862. С. 67.

⁵ Писарев Д. И. Собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 214.

⁶ Сервантес Сааведра М. де. Дон Кихот Ламанчский. СПб., 1838. Т. 1. С. XI.

На авторитет Сервантеса опирался Гончаров в борьбе с формализмом и натурализмом, затрагивая важнейшие проблемы типичности, фантазии, языка.

Сервантес оказывался союзником в защите русским писателем реалистических принципов изображения действительности, в его литературной полемике с теми, кто «отрицает в художественных поисках правды такие пособия, как типичность, юмор, отрицают всякие идеалы, не признают нужную фантазию и т. д.». ⁷

Отстаивая свои представления о подлинном романе, на опыт Сервантеса ссылался в разговоре с Л. Ф. Пантелеевым Салтыков-Щедрин: «У нас (...) установилось такое понятие о романе, что он без любовной завязки быть не может; собственно, это идет со времени Бальзака; ранее любовная завязка не составляла необходимого условия романа, например „Дон-Кихота“. Я считаю мои „Современные идиллии“, „Головлева“, „Дневник провинциала“ и другие настоящими романами». ⁸ Ссылками на «Дон Кихота» Сервантеса и «Записки Пиквикского клуба» Диккенса Салтыков-Щедрин защищал свое право на нетрадиционное на фоне современной ему русской литературы построение романов, производящее при поверхностном подходе впечатление бессвязности, на введение фантастического элемента, который вызывает незаслуженные упреки в «фельетонности и водевильности». ⁹ В рецензии «Снопы. Стихи и проза Я. П. Полонского. СПб., 1871» талант Сервантеса повернулся для русского сатирика новой гранью: «...мы утверждаем, что неясность мирозерцания есть недостаток настолько важный, что всю творческую деятельность художника сводит к нулю. В этом нас убеждают примеры таких великих и общепризнанных художников, как Сервантес, Гете, Шиллер и друг., которые всегда полагали в основу своих произведений действительные стремления и нужды человечества и, сверх того, умели с полною ясностью определить свои отношения к этим стремлениям и нуждам. Если произведения этих писателей имели в свое время громадное воспитательное значение, если это значение и поныне не утратило своей силы, то

⁷ Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 106.

⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1970. Т. 10. С. 685. См. также: Хворостьянова Е. В. «Дон Кихот» против Дон Кихота в общественном романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дневник провинциала в Петербурге» // Iberica. К 400-летию романа Сервантеса «Дон Кихот». СПб., 2005. С. 163–174.

⁹ Письмо от 1 ноября 1883 г. к А. Н. Пыпину (Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 19, кн. 2. С. 246).

объяснение этого факта следует искать именно в их тенденциозности, в том, что они беседовали с читателями не о сновидениях, а раскрывали перед ними ту жизненную разрозненность и смуту, под гнетом которых страдало и страдает человечество».¹⁰

Совсем иначе, а именно как способность волновать умы, избегая прямых поучений и откровенной дидактики, была воспринята эта сторона творческого метода испанского писателя Писемским. «...Сервантес, — писал он в 1877 г., — вряд ли думавший кого-либо поучать своим Дон-Кихотом, явил только картину умирающего рыцарства, и она помнится всем читающим миром».¹¹ По воспоминаниям А. Ф. Кони, во время «застольных и вечерних бесед» у Писемского особенно интересными были разговоры о задачах искусства, в центре которых оказывались рассуждения о творчестве Шекспира и Сервантеса.¹²

Как «умнейший человек своего века, отлично знающий Испанию во всех отношениях, и как истинный реалист», Сервантес противопоставляется Лопе де Вега в примечании к переводу одной из интермедий, блестяще осуществленному Островским.¹³ В одной из статей Островского непосредственно к размышлениям о «Дон Кихоте» примыкает чрезвычайно характерное для русского драматурга рассуждение о морально-преобразующем значении литературы: «Публика ждет от искусства облечения в живую, изящную форму своего суда над жизнью, ждет соединения в полные образы подмеченных у века современных пороков и недостатков. (...) И художество дает публике такие образы и этим самым поддерживает в ней отвращение от всего резко определившегося, не позволяет ей воротиться к старым, уже осужденным формам и заставляет (...) быть нравственнее».¹⁴

Не случайно «Дон Кихот» был понят русскими писателями значительно глубже, чем критиками (за исключением Беллинского). Еще более разнообразными, чем высказывания русских авторов о романе испанского писателя, были формы творческого усвоения русской литературой опыта Сервантеса.

Громадную, до сих пор достаточно не оцененную роль сыграл «Дон Кихот» в центральном для русской литературы XIX в. самобытнейшем и мучительном поиске положительного героя,

¹⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 9. С. 397.

¹¹ Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. СПб., 1910. Т. 1. С. 33.

¹² См.: Кони А. Ф. А. П. Островский (отрывочные воспоминания) // Островский 1823—1923: К столетию со дня рождения. М., 1923. С. 22.

¹³ См.: Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 11. С. 381.

¹⁴ Там же. Т. 13. С. 141.

героя-современника. Русские писатели исходили из убеждения, что образ, созданный фантазией Сервантеса, — «вечный тип, никогда и ни при каких условиях не умирающий».¹⁵ Задача же романистов — возрождать эти вечные типы, облакая их в новую плоть в духе своего времени. Подобное мнение, особенно четко сформулированное И. А. Гончаровым, несомненно разделяли многие его современники. По сути дела, именно к этому выводу могла привести речь Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте. Не случайно именно в этом смысле она вызвала ряд возражений. Так, М. Ф. Де-Пуле, сотрудник «Времени», — журнала, издававшегося братьями Достоевскими, писал: «В состоянии ли наша жизнь выставить Дон-Кихотов не по натуре только, а *de facto* — это еще вопрос, в положительном решении которого мы крепко сомневаемся».¹⁶ В статье «Схоластика XIX века» (1861) Д. И. Писарев утверждал, что русским людям образ Гамлета более близок, чем образ Дон Кихота, и что им мало понятны «энтузиазм и мистицизм страстного адепта».¹⁷ «Что же будут делать Дон-Кихоты, со своими историческими идеалами, на поприще реальной действительной жизни?»¹⁸ — вопрошал А. Пятковский, убежденный в том, что исчезновение подобных людей с лица земли будет минутой окончательного торжества человеческого ума.

Герои романов Тургенева, Достоевского и Лескова — достаточно сильный аргумент против этих и подобных им скептических рассуждений. Наконец, нравственная характеристика, которую Чернышевский дает революционерам в романе «Что делать?», «весьма близка к тому комплексу черт, которые Тургенев считал принадлежностью Дон Кихота».¹⁹ Особенно примечателен юмористический элемент в изображении автором героических натур, их взаимоотношений, а также очевидный оттенок трагикомичности в показе столкновений «новых людей» с обывателями. Явной перекличкой с тургеневской мыслью о попирании Дон Кихотов «свинными копытами» как о непременном, завершающем аккорде их биографий являются размышления Чернышевского об исторической судьбе «новых

¹⁵ См.: *Короленко В.* Дневник (1881–1893 гг.). Полтава, 1925. Т. 1. С. 191.

¹⁶ *Время*. 1861. № 2. Отд. 3. С. 130.

¹⁷ *Писарев Д. И.* Собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 118.

¹⁸ *Русь*. 1864. № 18. С. 230.

¹⁹ *Лотман Л. М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 95.

людей»: «...под шумом шиканья, под громом проклятий они сойдут со сцены, гордые и скромные, суровые и добрые, как были».²⁰ Знаменательно, что Чернышевский, таким образом, на русском материале осуществил замысел Герцена о произведении, посвященном «Дон Кихоту революции».

Коль скоро Гончаров считал «конкретизацию сверхтипов»²¹ в творчестве современного автора более чем желательной, естественно предположить, что он и сам попытался ее осуществить. Любопытные признания, поясняющие кое в чем замысел романа «Обрыв», содержатся в его письме к С. А. Никитенко: «...с той самой минуты, когда я начал писать для печати (мне уже было за 30, и были опыты), у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры. Та же была идея у меня, когда я задумывал Райского...».²² Однако, по словам писателя, осуществить свое намерение он так и не сумел, поддавшись исключительно «отрицательному направлению в литературе». «Один Шекспир, — продолжает Гончаров, — создал Гамлета, да Сервантес — Дон-Кихота, и эти два таланта поглотили в себе почти все, что есть комического и трагического в человеческой природе».²³ Здесь же он отмечает в Сервантесе его стремление предостерегать против ложной идеализации и показывать «заносчивую гордость людей в настоящем свете».

Что касается соотнесения героя со сверхтипами, то читатель «Обрыва» приходит к убеждению, что Райский — это Дон Кихот, Дон Жуан и Гамлет одновременно. Отличие героя романа Гончарова от других персонажей русских романов, носителей идеи донкихотства, в том, что акцент в нем сделан на его «литературности», на его стремлении смотреть на жизнь глазами литературы. Чрезвычайно напоминает «Дон Кихота» описание увлечения Райского «Освобожденным Иерусалимом» и вообще книжный характер его идеалов и симпатий, его восторгов и негодований: «Он содрогался от желания посидеть на камнях пустыни, разрубить сарацина, томиться жаждой и умереть без

²⁰ Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1939. Т. 11. С. 145.

²¹ См.: Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX в. С. 100.

²² Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 367.

²³ Там же.

нужды, для того только, чтобы видели, что он умеет умирать. Он не спал ночей, читая об Армиде, как она увлекла рыцарей и самого Ринальда... Он сжимался в комок и читал жадно, почти не переводя духа, но внутренне разрываясь от волнения, и вдруг в неистовстве бросал книгу и бегал, как потерянный, когда храбрый Ринальд или, в романе мадам Коттен, Малек Адель изнывали у ног волшебницы {...} И все это, не похожее на текущую жизнь около него, захватывало его в свою чудесную сферу, от которой он отрезвлялся, как от хмеля. После долго ходил он бледен и скучен, пока опять чужая жизнь и чужие радости встрепенут его, как живой водой».²⁴

Дон Кихот упоминается на протяжении романа несколько раз, однако наиболее характерным является разговор между Райским и Аяновым в начале романа: «А ты был и Дон-Жуан и Дон-Кихот вместе. Вот умудрился. Я не удивлюсь, если ты наденешь рясу и начнешь вдруг проповедовать...». — «И я не удивлюсь, — сказал Райский, — хоть рясы и не надену, а проповедовать могу — и искренне, всюду, где замечу ложь, притворство, злость — словом, отсутствие красоты, нужды нет, что сам безобразен...».²⁵ Ближе к тургеневской интерпретации слова Райского о Марке Волохове, однако в прямо противоположном освещении: «Есть и дон-кихоты между ними: они хватаются за какую-нибудь невозможную идею, преследуют ее иногда искренне, вообразят себя пророками и апостолами в кружках слабых полов, по трактирам. Это легче, чем работать. Проврутся что-нибудь дерзко про власть, их переводят, пересылают с места на место».²⁶

Не только тургеневская концепция, но и взгляды Белинского на сервантесовского героя могли иметь решающее значение в обращении русских писателей к донкихотовскому характеру. С рассуждениями Белинского связан, видимо, замысел Салтыкова-Щедрина, от которого сохранился набросок «Будь добронравен». Юный Мичулин, «нашпигованный идеями долга, чести и нравственности, проникнутый духом презрения к грубой и похотливой плоти...», был, по-видимому, с точки зрения автора, характером типическим, так как он писал: «Одним словом, такого-то года, числа и месяца Петербург мог считать в стенах своих одним Дон-Кихотом больше... а их много, очень много, и когда-нибудь на досуге расскажу вам об них довольно курьезную повесть...».²⁷

²⁴ Там же. Т. 5. С. 49.

²⁵ Там же. С. 40.

²⁶ Там же. С. 286.

²⁷ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 1. С. 370.

Однако намерения своего писатель не осуществил, если не считать ранней повести «Противоречия» и отрывка «Дворянские мелодии», в которых ассоциации с образом Дон Кихота не несут сколько-нибудь значительной нагрузки.

Русская литература, в которой начиная с 1840-х гг. образ человека из народа занял одно из центральных мест, творила его прежде всего из живого интереса к реальному русскому крестьянину, и ее поиски мало в чем соприкасались с сервантесовской традицией. Однако особенно в начале этих поисков опыт испанского писателя в создании образа Санчо Пансы мог пригодиться, в частности в преодолении характерного для начального этапа развития «натуральной школы» формального, голого комизма диалектной речи при создании типического народного характера. Кстати сказать, далеко не всегда акцент ставился на народном обличье героя Сервантеса. Вспомним Аркадия из романа Достоевского «Подросток», Ахиллу из «Соборян» Лескова. С романтическим противопоставлением Санчо Пансы как человека с практической жилкой Дон Кихоту как идеалисту и мечтателю мог быть связан не только образ Аркадия Долгорукова, но и Штольца из романа Гончарова «Обломов».

Русская проза во второй половине XIX столетия достигла в своем развитии таких высот, что вполне могла вступить с Сервантесом и в формальное состязание, попытаться средствами русского языка создать стилистический эквивалент «Дон Кихота». Помимо эпизода, сочиненного Достоевским, о котором выше уже шла речь, внимания заслуживает также «Недавно найденная глава из Дон-Кихота», принадлежащая перу К. К. Случевского. Задача, поставленная перед собой писателем, прекрасно сформулирована им самим: он назвал цикл рассказов, в который кроме «Недавно найденной главы из Дон-Кихота» входят «Капитан Немо в России (глава из Жюль Верна, никем и никогда не напечатанная)» и «Сказка тысяча второй ночи», «Подражаниями». Таким образом, в его планы не входило давать новое истолкование романа Сервантеса или образа Дон Кихота.

Эпизод, придуманный русским писателем, — скорее, новая глава к детской версии «Дон Кихота», веселой и доброй книги, из которой сознательно устранена напряженность столкновения героя-идеалиста с действительностью. Писатель находится как бы в стороне от «нового» толкования героя Сервантеса, концепций немецких романтиков, Гейне, Белинского, Тургенева, Достоевского. Впрочем, ее можно «реконструировать» по упоминанию имени Дон Кихота в одном из поздних стихотворений поэта:

Порывы глупостей, подряд или вразброд;
В одних я шествовал на подвиг Герострата,
В других примером мне являлся Дон Кихот.²⁸

В придуманной им сцене Случевский уклоняется от какой бы то ни было оценки Дон Кихота и гораздо больше внимания уделяет стилю, сюжету, подробностям повествования, внешнего облика героев и их речей, чем раскрытию их внутреннего облика. Знаменательно, что в отличие от образа Дон Кихота образ Санчо разработан гораздо более полно. Именно он находится в центре повествования. Для его характеристики Случевский нашел гораздо больше живых, оригинальных деталей.²⁹ Язык его Санчо Пансы производит впечатление значительно более испанского, чем язык героя Сервантеса из русских переводов XIX в., а Санчо в целом оказался проникнут подлинно сервантесовским мироощущением.

Что же касается стиля рассказа, то его также следует признать большой удачей писателя. Уже с первой фразы: «Тем временем Санхо, только-что проснувшийся, приветствовал восходившее раскаленным шаром солнце почесыванием своего правого бока; он, должно-быть, долгое время покоился на нем, избрав кроватью, поневоле, поверхность клочковатого поля, подготовленного к боронению»,³⁰ — слышится интонация, в достаточной степени приближенная к сервантесовской. Замечательны такие, казалось бы, малозначащие детали, как описание длинных волос, «висевших с путовых косточек всех четырех ног коня», которые, «точно густые султанчики, стали болтаться по воздуху и едва не обматывали собой копыт Россинанта».³¹

Судя по этому небольшому опыту подражания, Случевский действительно был тонким мастером чужой литературной манеры.

Представление об актерской составляющей донкихотовского идеалистического самовнушения и донкихотовского пафосного самоутверждения мы находим в одной из самых знаменитых пьес А. Н. Островского «Лес». Эта параллель была отмечена еще современниками драматурга. Так, рецензент «Русского мира» писал, что в герое Островского есть «некоторая степень рыцар-

²⁸ Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1962. С. 221.

²⁹ См.: *Prjevalinskaya Ferrer O. Un Cide Hamede Benengeli ruso // Homenaje a Rodríguez Moñino. Madrid, 1960. P. 177.*

³⁰ Случевский К. К. Соч. СПб., 1898. С. 66.

³¹ Там же. С. 67.

ской безалаберности и того всегда идущего во вред великодушия, которым так отличался герой Ламанчский». ³² Впоследствии эта параллель неоднократно отмечалась критикой. ³³ Пребывание в усадьбе богатой помещицы двух провинциальных актеров, пьяниц и неудачников, однако при всех своих слабостях и пороках сохранивших человеческое достоинство и способность на благородный порыв, напоминает пребывание Дон Кихота и Санчо в герцогском замке. Подобно Дон Кихоту, который, покидая дворец герцога, произнес знаменитый монолог о свободе, герой Островского, уходя из поместья своей жестокосердной тетушки, покидает «лес», мир низменных страстей и безнравственных поступков. «Характер, братец. Знаешь ты меня: лев ведь я. Подлости не люблю, вот мое несчастье», ³⁴ — заявляет провинциальный трагический актер Несчастливцев, не столько себя при этом самовозвеличивая, сколько объясняя самому себе причины своих жизненных невзгод. Актерский псевдоним — Несчастливцев в сочетании с грозным видом трагического актера производит впечатление едва ли не прямого отражения облика, философии и жизненной позиции Рыцаря Печального Образа. «Оруженосцем» Несчастливцева является его прямая противоположность — комический актер Счастливцев, насмешливый, трусоватый и жизнелюбивый, похожий со своей эспаньолкой не столько на Санчо Пансу, сколько на слугу-«грасьосо» испанских комедий «плаща и шпаги». Знаменательно, что образ Несчастливцева, столь многим обязанный речи «Гамлет и Дон-Кихот», понравился Тургеневу (Письма, XII, 82).

³² Цит. по: *Островский А. Н.* Пьесы. М., 1974. Т. 3. С. 535.

³³ См., напр.: *Mirsky D. S.* History of Russian Literature. New York, 1934. P. 311; *Buketoff-Turkevich L.* Cervantes in Russia. Princeton, 1950. P. 131—133.

³⁴ *Островский А. Н.* Лес // *Островский А. Н.* Собр. соч. М., 1960. Т. 6. С. 34.

ГЛАВА XII

«ДОН КИХОТ» РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

«Школа» Сервантеса, имевшая огромное значение для Гоголя, Тургенева, Достоевского и Лескова, не могла иметь такого же значения для символистов. Роман в целом не заинтересовал их и не мог заинтересовать. В их творчестве отразились лишь те или иные грани романа, к тому же существенно трансформированные и переосмысленные. «Дон Кихот» символистов — это роман Сервантеса, увиденный глазами Рыцаря Печального Образа сквозь призму его мировосприятия. Призыв же учиться у Сервантеса исходил в эту эпоху не из их среды, а от Горького, который настойчиво рекомендовал читать Сервантеса многим русским, а впоследствии и советским прозаикам.

Восхищение русских символистов «Дон Кихотом» и обращение к нему как к источнику вдохновения имело прежде всего общие основания. В 1910 г. в газете «Новое время» появилась любопытная заметка, пафос которой состоял в развенчании эстетического донкихотства «нового искусства». Ее автор А. Бурнакин писал: «Новейшая русская литература, с Брюсовым-Сальери во главе, донкихотствует вот уже десяток лет, неустанно, но бесплодно хлопочет над трупом красоты...».¹ Автор дал оценку «нового искусства», прежде всего, конечно, символизма, увиденного сквозь призму донкихотства (тоска по утраченной красоте, скорбь о разрыве с природой, мечта о возрождении силы и гармонии, жажда совершенства и порыв к «высшим глаголам»). «„Рыцарь Печального Образа!“ — восклицает он, — как ты теперь нам близок и понятен. — Вот он, новый поэт, — „нео-романтик“, „нео-классик“, „трубадур“, „аполлонист“, вот он — кифаред, с непослушно-фальшивой кифарой, плачевный раб Аполлона, отринутый любовник спящей царевны — красоты!

¹ Бурнакин А. Эстетическое донкихотство // Новое время. 1910, 17 сент. С. 4.

Твои святые помыслы — на его озабоченном челе, твое благое дерзание — в его чахлой груди, твое фантастическое искание — под его недальновидным пенсне!

Вперед, мечта, мой верный вол,
Неволей, если неохотой!

— в отчаянии выкликает современный Дон-Кихот, и это понукание, это хлыстовское самонасилие не осуждения, а сожаления заслуживает, как единственное, последнее средство „прославления“; оно трогательно, как мука невыразимости, как трагедия отчаянья и бессилия“».² Донкихотство, таким образом, дается со знаком минус, равно как и литературное явление, к которому оно приравнивается. При этом параллель проводится между философско-эстетическими взглядами символистов и не всем романом Сервантеса в целом, а лишь своеобразно истолкованным образом Дон Кихота. И в этом смысле она вполне оправданна. Не случайно для «нового искусства», как в литературе, так и в живописи, столь характерно было стремление к «пассеистским экскурсам и всевозможным реставрациям».

Символизму была в высшей степени присуща тенденция к поиску родственных ему явлений и тенденций в истории мировой культуры. Однако при всем почтении символистов к «Дон Кихоту» они не воспринимали весь роман как родственное им явление. Другое дело — образ Дон Кихота. Согласно Брюсову, символисты чаще всего пользовались разбираемым произведением лишь как исходной точкой, чтобы развить сложный узор собственных мыслей. Это в полной мере относится к оценке символистами «Дон Кихота».

Определить эту оценку непросто, так как помимо различий по многим принципиальным пунктам между взглядами приверженцев символизма и эволюции символизма концепция даже одного автора была нередко противоречивой и с годами менявшейся. Эти противоречия в немалой степени были вызваны тем, что в осмыслении русскими символистами романа Сервантеса они нередко были вынуждены сочетать собственно символистский взгляд с оценками «Дон Кихота» Белинским, Тургеневым и Достоевским, не утратившими своей актуальности и воспринимаемыми как абсолютно злободневные.

У истоков символистских воззрений на «Дон Кихота» стоит Мережковский. Сервантеса он ввел в число «Вечных спутников» человечества. Однако мало кому сейчас известно (да и совре-

² Там же.

менники, возможно, об этом помнили не очень отчетливо), что за несколько лет до этого, в 1884 и 1887 гг., были опубликованы стихотворения «Алонзо Добрый» и «Дон Кихот». В них дается новая интерпретация донкихотовской ситуации, сыгравшая для русской культуры XX в. не меньшую роль, чем интерпретации Белинского, Тургенева и Достоевского.

Житийное переосмысление жизни сервантесовского героя в безусловном следовании канону: обращение — служение — отторжение толпой — мученический венец — дает Мережковский в стихотворении «Алонзо Добрый» (1884):

⟨...⟩

И здесь, у гроба моего,
Мне разум небо возвратило,
Чтоб я прочел мой приговор,
И над зияющей могилой
Увидел вечный мой позор.
С моей надеждой простодушной,
Мечтой безумной ослеплен,
Как был я жалок и смешон
Перед толпою равнодушной!
Но неужель все это бред,
Чему так пламенно я верил?
Я пред собой не лицемерил,
Ужели правды в мире нет?

⟨...⟩³

Формально интерпретация Мережковского: «То не был Дон-Кихот, то был святой боец // Алонзо-мученик, непризнанный толпою»,¹ — вплотную приближается к представлениям об обреченности донкихотов христианства, плывущих против течения в современном секуляризованном мире, однако, соприкасаясь, не сливается с ними.

Стихотворение «Дон-Кихот» было истолковано критикой как один из наиболее удачных поэтических опытов Мережковского. В 1891 г. оно было положено на музыку Н. А. Соколовым.

Мережковский был в ту пору студентом историко-филологического факультета Петербургского университета, испытывавшим сильное влияние народнических идей. Дон Кихота он в то время рассматривал как пророка социального переустройства общества.

³ РМ. М., 1884. № 6. С. 71.

¹ Там же. С. 72.

〈...〉

Страстно, с юношеским жаром
Он толпе крестьян голодных
Вместо хлеба рассыпает
Перлы мыслей благородных:

«Люди добрые, ликуйте, —
Наступает праздник вечный:
Мир не солнцем озарится,
А любовью бесконечной...»

〈...〉

Из приходской школы дети
Выбегают, бросив книжки,
И хохочут, и кидают
Грязью в рыцаря мальчишки.

Аплодируя, как зритель,
Жирный лавочник смеется.
На крыльце своем трактирщик
Весь от хохота трясется.

И почтенный патер смотрит,
Изумлением объятый,
И громит безумье века
Он латинскою цитатой.

〈...〉

Все довольны, все смеются
С гордым видом превосходства
И никто в нем не заметит
Красоты и благородства.

Он не чувствует, не видит
Ни насмешек, ни презренья:
Кроткий лик его — так светел,
Очи — полны вдохновенья.

Смейтесь люди, но быть может
Вы когда-нибудь поймете,
Что возвышено и свято
В этом жалком Дон Кихоте:

Святы в нем — любовь и вера, —
Этой верою согреты
Все великие безумцы,
Все пророки и поэты!⁵

Любопытно, что это стихотворение молодого Мережковского, по-видимому, вдохновило маститого поэта предшествующего поколения А. Н. Майкова на стихотворение «Мы выросли в суровой школе», датированное 1890 г.:

Мы выросли в суровой школе,
В преданьях рыцарских веков,
И зрели разумом и волей
Среди лишений и трудов.
Поэт той школы и закала,
Во всеоружии всегда,
В сей век Астарты и Ваала
Порой смешон, быть может... Да!
Его коня равняют с клячей,
И с Дон-Кихотом самого, —
Но он в святой своей задаче
Уж не уступит ничего!
И пусть для всех погаснет небо,
И в тьме приволье все найдут,
И ради похоти и хлеба
На все святое посягнут, —
Один он — с поднятым забралом —
На площади — пред всей толпой —
Швырнет Астартам и Ваалам
Перчатку с вызовом на бой.⁶

Мережковскому принадлежит идея резкого противопоставления героя, в котором «святы» любовь и вера, грубой, самодовольной толпе, «с гордым видом превосходства» высмеивающей «великих безумцев, пророков и поэтов». В целом же эта трактовка объясняется прямым воздействием речи Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», согласно которой Рыцарь Печального Образа воплощает «высокое начало самопожертвования». Тогда тургеневская концепция безоговорочно принимается Мережковским, а уже через два года в статье «Дон Кихот и Санчо Панса» он

⁵ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 188—189.

⁶ Майков А. И. Избранные произведения. Л., 1977. С. 202—203.

будет ее открыто опровергать. В то же время тургеневская общая характеристика наполняется в этом стихотворении более конкретным содержанием. «Хождение в народ» как «донкихотство» — эта ассоциация должна была возникать в сознании первых его читателей.

Еще больший резонанс имела статья «Сервантес», включенная в книгу «Вечные спутники». При этом мало кто обратил внимание на то, что первый вариант статьи, написанный за восемь лет до выхода книги «Вечные спутники», существенно отличался от окончательного текста. Журнальный вариант статьи Мережковского о Сервантесе прежде всего обширнее окончательного. На этих купюрах стоит остановиться подробнее. При этом необходимо учитывать, что отличие статей Мережковского, опубликованных первоначально в периодике, от тех текстов, которые впоследствии были включены в книгу «Вечные спутники», объяснялось в том числе и вмешательством П. П. Перцова, который правил их весьма решительно, как сокращая, так и переделывая.⁷

Статья Мережковского вначале в значительной степени была посвящена опровержению тургеневских тезисов. Любопытно, что примерно с тех же позиций речь Тургенева была подвергнута критике сразу после ее обнародования А. Львовым. Существенное отличие точек зрения Львова и Мережковского состоит в том, что если первый выступал против всяких, по сути дела, философско-психологических интерпретаций романа Сервантеса, то второй в этой же статье называет свой метод «субъективной критикой». По-видимому, впоследствии Мережковский, с одной стороны, увидел нелогичность опровержения тургеневской концепции с позиций последовательного «интерпретатора», а с другой — почел для себя несколько унижительным писать как бы комментарий к чужим мыслям. Он, в частности, показывает ошибочность следующих тезисов Тургенева: 1) польза для человечества в самопожертвовании Дон Кихота; 2) Дон Кихот едва знает «грамоте»; 3) Дон Кихот чужд тщеславия и т. д. Вместе с тем роль русской традиции в истолковании романа Сервантеса была для молодого Мережковского столь велика, что, критикуя «крайности» тургеневской интерпретации, он брал на вооружение доводы Белинского (правда, не упоминая его), как например в следующем пассаже: «„Кто, жертвуя собой, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва-ли способен на самопожертвование“

⁷ Перцов П. П. Литературные воспоминания 1890—1902. М., 2002. С. 164, 402.

(мысль Тургенева, — В. Б.). Напротив, только тот, по-моему, и способен на истинное, ценное для человечества самопожертвование, кто относится к жертве вполне разумно и сознательно, кто делает добро не в припадочном, полоумном состоянии, а спокойно и трезво, не придавая особенной важности своему героизму, в ком ясная, сильная мысль не убивает любви, а поддерживает, укрепляет ее. Самопожертвование, которое боится разума, мало заботится о благе того, для кого приносится жертва, не есть настоящее самопожертвование, а только проявление болезненной и бесполезной жажды подвигов. Вера без контроля науки, чувство без контроля разума, которое у нас прославляется в последнее время не одним Тургеневым, — несмотря на величайший героизм, могут привести только к поступкам диким, чудовищным и сумасшедшим, как это блистательно доказывает пример Дон-Кихота». ⁸

В окончательном тексте не остается не только критики концепции Тургенева, но даже и упоминаний его имени. Были опущены также имевшиеся в журнальном варианте пассажи, в которых фигурируют конкретные явления русской жизни, например полемика с толстовцами. Переделывая статью, Мережковский отсекал многие из рассуждений, условно говоря, «демократического» свойства. Не вошел, например, в окончательный текст следующий фрагмент социологического характера: «Сервантес недаром с такой точностью определяет степень материальной обеспеченности Дон-Кихота. Дело в том, что эта обеспеченность и проистекающая отсюда праздность, отсутствие строгой рабочей дисциплины слишком часто являются для людей привилегированного класса источником оторванного от жизни романтического идеализма и бесплодных мечтательных порывов, про которые трудовой человек из народа отзывался почти всегда неодобрительно: „барин с жиру бесится“». ⁹ По мнению Мережковского, именно вследствие излишка досуга, обеспеченности, отсутствия реальной деятельности и опыта, который может дать только борьба с действительной жизнью из-за насущных интересов, провинциальный идальго старается наполнить пустоту своего унылого существования жизнью, вычитанной из книг.

Отголоски народнических воззрений прямо отразились на последних трех страницах статьи в журнальном варианте. Они были полностью опущены Мережковским при подготовке «Вечных спутников», поскольку в корне расходились с его

⁸ Мережковский Д. С. Дон Кихот и Санчо Панса // СВ. 1889. № 8. С. 13–14.

⁹ Там же. С. 9.

общественно-политическими воззрениями конца 1890-х гг. и особенно неприемлемы были в качестве выводов. «Если есть, — писал Мережковский, — что-нибудь более светлое и отрадное в этой горькой сатире на человечество, то его надо искать, конечно, не в рыцаре печального образа, не в представителе интеллигенции, а в мужике. Вся жизнь Дон-Кихота сплошное безумие, горячечный бред, — когда же он пробуждается от него, он умирает. У Санчо-Пансы гораздо больше жизненной силы. Крестьянин не так-то легко сдается в борьбе за существование. В нем есть свежесть, здоровье и устойчивость, которых недостает барину».¹⁰ И далее: «В душе крестьянина сильна и непобедима инстинктивная любовь к свободе. Представителю интеллигенции далеко до такой практической мудрости: он испорчен до мозга костей самолюбием и мелким тщеславием. У мужика нет и следа этого ложного честолюбия. Как Дон-Кихот, он горьким опытом понял ничтожество земного величия, власти и почестей, но, поняв это, он сделался еще больше и сильнее; он не только не проклял жизнь, но тогда-то и благословил ее от всей души, убедившись, что „земледельцы счастливее царей“; интеллигентный человек, поняв ничтожество своего книжного идеала, оказывается неспособным к жизни и умирает».¹¹ Тут же Мережковский замечает, что у слуги тщеславие не заслоняет, как у его хозяина, врожденного инстинкта любви и незаметные хорошие дела Санчо приносят больше истинной пользы несчастным, чем громкие подвиги Дон Кихота.

Вместе с тем противоречия в разных пластах и линиях мировоззрения Мережковского дают о себе знать постоянно на протяжении статьи. Так, вышеприведенные рассуждения он заключает следующим умозаключением: «Мужик слепо верит барину, барин слепо верит в сказки, вычитанные из книг. Слепой ведет слепого, — по евангельской притче, — оба они падут в яму. В этом-то и заключается вечная всемирно-историческая трагикомедия, осмеянная гениальной сатирой Сервантеса. Дон-Кихот, т. е. слепая, полоумная, сбившаяся с дороги интеллигенция, ведет за собой Санчо Панса, т. е. слепой, невежественный народ».¹² Мережковский странным образом не замечает, что подобные идеи абсолютно не согласуются как с фактами, за внимание к которым он ратует, так и со многими из его собственных высказываний. Он доказывал, например, что: а) Санчо отнюдь не слепо верит

¹⁰ Там же. № 9. С. 38.

¹¹ Там же. С. 39.

¹² Там же. С. 40.

Дон Кихоту; б) он умен; в) в нем «жизненная сила» и т. д. В угоду схеме Мережковский считает возможным пожертвовать логикой собственных рассуждений, указывая, что благодаря присущим Санчо жизненной силе и любви к свободе он в отличие от своего хозяина в «яму» не упадет.

Статья оказалась проникнутой противоположными, взаимоисключающими тенденциями. Особенно отчетливо это проявилось при характеристике Санчо Пансы, образ которого Мережковский считает не менее важным, чем образ Дон Кихота. По Мережковскому, Санчо — «преданный сын римско-католической церкви», а по своим политическим симпатиям — «искренний монархист и убежденный консерватор». Эта оценка соседствует с демократической точкой зрения на губернаторство Санчо, описание которого Мережковский характеризует как сатиру на власть (в журнальном варианте было еще конкретнее — «государственную власть») и как настоящий апофеоз «народного духа и народной правды». Он отмечает также, что авантюрист по натуре, Санчо обладает цельным, законченным мировоззрением, речь его насыщена образными, иногда поразительно глубокими пословицами, в которых воплощается живой ум народа. В то же время Мережковский утверждает: в замысел Сервантеса входило, помимо прочего, и осмеяние глупости Санчо, что являлось сатирой на «главный недостаток народа — бездействие, лень и неподвижность ума».

В отношении русских символистов к «Дон Кихоту» заметна преемственность традиций немецких романтиков. Впрочем, некоторые оригинальные аспекты этих романтических концепций и не были усвоены их русскими последователями (например, мысль о «музыке жизни», которая есть в «Дон Кихоте» и должна быть в любом истинном шедевре). Переключка с идеями немецких романтиков есть и в статье Мережковского. Герои Сервантеса, считает он, это — «вечная противоположность здравого смысла и увлечения, действительности и грезы, реализма и книжной отвлеченности (...) Интеллигентный человек в своем увлечении, доходящем до подвижничества, крестьянин в здравом смысле, граничащем с практической мудростью, оба — трагические представители двух вечно разделенных и вечно тяготеющих друг к другу гемисфер человеческого духа — идеализма и реализма».¹³

Вместе с тем в статье несомненны и отдельные отзвуки истолкования «Дон Кихота» Белинским. Весь глубокий смысл

¹³ Там же. С. 21.

сатиры Сервантеса, пишет Мережковский, заключается в том, что нравственное превосходство Дон Кихота пропадает бесследно, без малейшей радости для людей, обращается в проклятие для него самого только потому, что оно не соответствует степени умственного развития героя. Он достаточно добр, но мертвая схоластика не может указать пути и цели. В самом конце статьи эти мысли подхватываются: «Нельзя сказать, чтобы человечеству не доставало любви, самоотвержения и веры. Мало ли Дон-Кихотов. Они и верят, и любят, они жертвуют собою и ведут на смелые подвиги послушных оруженосцев Санчо-Панса, но будущее принадлежит не Дон-Кихотам, а тем истинным героям, которые сумеют соединить чувство с разумом, веру с наукой, порыв любви со спокойным расчетом сил».¹⁴

Основная и, по-видимому, наиболее дорогая автору мысль статьи такова: миру, закосневшему в низменных заботах, грубости и лжи, противопоставлены два мечтателя, облагораживающие жизнь своим присутствием. В то время как «здравомыслящих» людей преследуют или скука, или несчастье, они счастливы даже в своих невзгодах. Развивая эту мысль, он пытается представить Сервантеса как писателя, завещавшего нам «сатиру на человечество», обнаруживающего перед читателями «все ничтожество, бессердечность, лицемерие и вечную глупость людей», а жизнь изображающего как «мрак и бездонный омут». Впрочем, удельный вес подобных идей, характерных для того искусства, которое пропагандировал сам Мережковский, в статье не столь велик. Между тем он вовсе не пытается представить Сервантеса «великим религиозным писателем и отцом современного мистического символизма»,¹⁵ как утверждает Людмила Букетова-Туркевич, основываясь на вырванной из контекста единственной фразе: Сервантес — «преданный сын римско-католической церкви, благочестие его заключено в определенные, ограниченные формы ортодоксальных догматов, и ни одна капля религиозного чувства не пролилась на природу».¹⁶ Сама по себе эта фраза вполне естественна у Мережковского, однако в истолковании ее Букетова-Туркевич не точна. Во-первых, речь в данной фразе идет не о религиозном рвении Сервантеса, а о том, что его взгляд на природу как взгляд художника романских стран, католика

¹⁴ Мережковский Д. С. Сервантес // Мережковский Д. С. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы. СПб., 2007. С. 96 («Литературные памятники»).

¹⁵ Buketoff-Turkevich L. Cervantes in Russia. Princeton, 1950. С. 183.

¹⁶ Мережковский Д. С. Сервантес // Там же. С. 90.

противоположен взгляду на природу Шекспира, Байрона, Гете и Шелли, северных художников-пантеистов, проникнутых «мистическим поклонением тайне мира». Во-вторых, американская исследовательница обрывает фразу. Далее у Мережковского читаем: «...не воскресила его для художника, не показала вечной тайны за призрачной декорацией неба, земли, моря и гор». Вряд ли при подобном уточнении Мережковский мог истолковать Сервантеса как предшественника «современного мистического символизма». Он вовсе не пытается рассматривать автора «Дон Кихота» с этой точки зрения как своего единомышленника. Букетова-Туркевич выдает здесь желаемое или, точнее, ожидаемое за действительное.

Если в главном пафосе рассуждений Мережковского отразились декадентские философско-эстетические воззрения, то не на них подчас обращали внимание первые читатели и рецензенты «Вечных спутников». Д. Н. Овсяннико-Куликовский в своей рецензии справедливо отметил, что «субъективизм» «субъективной критики» сказался в статье о Сервантесе в значительно меньшей степени, чем в других статьях, тема которых была для автора более животрепещущей, например в статье о Пушкине. Рассуждения о Сервантесе основаны во многом на объективных данных. «В „Дон Кихоте“, — пишет он, — нет, собственно, никакой интриги, узла последовательно развивающегося действия, есть одно основное, почти неизменное с начала до конца драмы положение, необыкновенно сильное по своей идее, и на эту громадную ось романа нанизываются едва уловимые мелочи жизни. Вот почему содержание „Дон Кихота“ рассказать почти невозможно, как нельзя рассказать вполне правдиво будни какого-нибудь действительно жившего, невыдуманного лица. Жизнь наша главным образом состоит не из тех драматических перипетий, которые обыкновенно романисты делают канвой своих произведений, а из ряда тусклых мелочей. Эти-то мелочи Сервантес умеет передавать с неподражаемым реализмом, и вместе с тем он делает их значительными, благодаря тому, что в них просвечивает одна и та же идея».¹⁷

Мережковский предвосхитил любопытный взгляд на Дон Кихота и Санчо Пансу как на больших детей, для которых жизнь — игра. Этот взгляд, например, лежит в основе работ, в которых проводится параллель между Томом Сойером и Дон Кихотом, как известно, вполне оправданная. Столь яркая творческая интерпретация «Дон Кихота», как роман Марка Твена,

¹⁷ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Д. С. Мережковский. Вечные спутники // Жизнь. 1899. № 8. С. 338—339.

высвечивает неожиданную и не учитывавшуюся ранее грань сервантесовских образов, позволяет глубже проникнуть в сущность сервантесовского замысла. Мережковским ранее предложен тот же подход: «Оба настоящие дети по душевной чистоте и беспечности. (...) Санчо еще за минуту перед тем готов был умереть от страха, сам неустрашимый Дон-Кихот испытывал чувство, весьма похожее на робость. И все это не мешает им забавляться ребяческой шуткой, они серьезно погружены в эту игру, горячатся, увлекаются спором по поводу сказки, выдуманной для трехлетних детей». Непосредственно от этих рассуждений Мережковский переходит к основной линии своего замысла: «В этой, по-видимому, нелепой жизни есть легкость, свобода, поэзия — все, чего так недостает людям в их серых, рабочих буднях. Беззаботные искатели приключений, любопытные странники, жадные ко всякой новизне, Дон-Кихот и Санчо-Панса вырвались из условных рамок жизни. Рыцарь превращает все, что видит перед собой, в мечту; оруженосец — в шутку, в забаву. Санчо требует только, чтобы жизнь была смешной. Дон Кихот — чтобы она была фантастической, но оба относятся к ней бескорыстно, т. е. более поэтически, чем остальные лица романа. И вот почему серьезные люди, утомленные борьбой из-за насущных интересов, так смеются и так любят то несерьезное, что заключено в мечтаниях этих взрослых детей... Все смотрят свысока на чудаков, шутят над ними — и стараются быть поближе к ним, чтобы хоть на минуту согреться около этого смешного, милого счастья».¹⁸

От современников не ускользнуло, что «Вечные спутники» Мережковского, в том числе статья о Сервантесе, проникнуты противоречащими друг другу, не сочетающимися тенденциями. Спасович, например, в связи с этим писал, что остается лишь надеяться, что Мережковский сосредоточится, сделается последовательнее и будет, наконец, представлять собой цельное лицо, а не компанию расходящихся в разные стороны противников. Эти расходящиеся в разные стороны противники уже в XX в. дали о себе знать в различных концепциях романа Сервантеса и образа Дон Кихота, выдвинутых, с одной стороны, лагерем символистов, а с другой — противостоявшими им деятелями русской культуры.

Символисты у Сервантеса не столько учились, сколько черпали из «Дон Кихота» материал для своих философско-эстетических концепций.

Для Вяч. Иванова, увлеченного в начале XX столетия идеей будущей «органической» культуры, когда личность вновь со-

¹⁸ Мережковский Д. С. Сервантес // Там же. С. 406.

ляется с коллективом, а искусство, чтобы осуществить свою жизнестроительную, теургическую миссию, вновь станет «соборным», всенародным, 300-летняя годовщина выхода в свет 1-й части «Дон Кихота» (1605 г.) оказалась очень хорошим поводом для развития собственных идей. Свою концепцию он изложил в программной статье 1905 г. «Кризис индивидуализма». Поэт проникновенно пишет о «светлом мученичестве одного из первых героев нашего времени», который — «плоть от плоти нашей и кость от костей наших».¹⁹ Дон Кихот для него — олицетворение «действенного пафоса соборности». По Вяч. Иванову, «не новое действие рождается в нем, а старое воскресает. Но в бессознательной своей глубине и он несет росток новой души. Новодерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения. Если мир не таков, каким он должен быть как постулат духа, — тем хуже для мира, да и нет вовсе такого мира. Дон-Кихот *не принимает* мира, подобно Ивану Карамазову: факт духа новый и дотоле неслыханный».²⁰

Поэт проповедовал тем, кто стоит под знаком соборности, стремился отвергнуть демонические потуги и проникнуться глубоким несогласием и бестрепетным вызовом дурной и обманной действительности, с каким противостоял ей Дон Кихот.

Знаменательно, что посетители «Башни» запомнили, что Иванов в том же 1905 г. излагал положения своей концепции во время «сред». Об этом, в частности, сохранилось свидетельство Л. Д. Зиновьевой.²¹

Одиннадцать лет спустя, в 1916 г., в статье «Шекспир и Сервантес» Вяч. Иванов вновь почтил память писателя, отразившего «дневное сознание» своей эпохи в то время, когда светил уже свет вечерний. Новые истины открылись ему в романе, новые глубины он увидел в образе Рыцаря Печального Образа. Поэт настаивает теперь на том, что величие Сервантеса покоится на гениальном «узрении иррационального в рациональном» и на том, что «чем-то радостным, бодрящим и добрым веет со страниц романа, не запятнанных ни злобой, ни осуждением, не омраченных горестным раздумьем о смысле жизни». И далее: «Его „Дон-Кихот“, не будучи формально, а лишь по внутренней природе своей — трагедией, оставляет в душе читателя благодное „очищение“, в основе которого лежит пафос веры и глубокое чувство

¹⁹ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 831.

²⁰ Там же. С. 834.

²¹ См., напр., письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к Замятинской от 12 октября 1905 г. // РГБ. 109, 23, 14. Л. 57 об.—58.

тщеты всякого самочинного человеческого стремления перед простою правдою Бога».²²

Если в очерке Мережковского мы встретились с отголосками концепций Белинского и Тургенева, то Вяч. Иванов, опираясь на идеи того же Белинского и Достоевского, приводит прочно ассоциировавшиеся с «Дон Кихотом» строки из «Рыцаря бедного» Пушкина. Напомнив мысль Достоевского, что Дон Кихоту не хватило одного — гения, Вяч. Иванов далее пишет: «Но быть одаренным благодатью и роковою силою гения значит быть в разуме истории и в живой связи ее и открыть миру существенно новое, в какие бы старые формы оно ни укрывалось. Дон-Кихот же выпал из разума истории и связи ее, и ветхие формы, в какие облек он свой порыв, повисли смешными лохмотьями былого великолепия, и сам он обречен был в течение долгих веков служить посмешищем и притчею во языцех, — так что перед нами, как перед самим Сервантесом, подобно загадке Сфинкса, стоит в образе Странствующего витязя вечная проблема: как может благородное и доблестное, святое и пламенное, чистейшая любовь и вера, не смутимая никакою видимостью, вечно растекаться самым верховным Разумом жизни? и как люди, осмеивающие и презирующие высокое и святое, могут оказаться в согласии с чудом этого Разума?..».²³ Вопрос остался открытым.

Прошли годы, и уже в Италии Вяч. Иванов вновь обратился к «Дон Кихоту», на этот раз к испанскому оригиналу, со словарем, о чем он сообщает в письме к сыну в 1927 г.²⁴

Для той глубокой трансформации, которую в сознании русских символистов претерпел образ Дон Кихота, было необходимо, чтобы в нем увидели подлинно мифологическую личность. По существу, русские символисты разрабатывали миф о Дон Кихоте, основа которого была заложена немецкими романтиками, главным образом Шеллингом в его «Философии искусства».

Символизм, как известно, унаследовал от романтизма очень многое. Глубоко была усвоена и романтическая концепция «Дон Кихота». Впрочем, не меньшее значение имели и отличия. Для немецких романтиков противоборство мечты и реальности непреодолимо и трагично и вообще, и в «Дон Кихоте» в частности. Несколько упрощая суть дела, можно сказать, что символисты находят возможность примирить то и другое, например в символе.

²² Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 4. С. 106.

²³ Там же. Т. 4. С. 107–108.

²⁴ Приношу благодарность А. Б. Шишкину, предоставившему мне возможность ознакомиться с этим письмом.

В осмыслении же романа Сервантеса символисты ближе к авторскому замыслу, поскольку у Сервантеса мироощущение и бытовое поведение Дон Кихота неразрывно связаны между собой. Дон Кихот не противопоставляет мечту и реальность (для этого необходимо четко сознавать их отличие). Он пытается навязать мечту реальности, веря в реальность абстрактных понятий и идеальных отношений. Пытается и окружающих заставить признать реальность, полновесность, материальность своих идеалов. Отсюда героизм его позиции, вызывавший восхищение романтиков; отсюда же недоступный им его трагический оптимизм.

Интерес к Дон Кихоту всегда был обратно пропорционален интересу к его создателю. Насколько многим были обязаны английские романисты XVIII столетия гениальному писателю Испании, настолько велика была роль немецких романтиков в осмыслении мифа о Дон Кихоте. Русские символисты также не столько учились у Сервантеса, сколько черпали в серванте-совском романе через посредство немецких романтиков материал для своих философско-эстетических концепций.

ГЛАВА XIII

МИФ О ДУЛЬЦИНЕЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СОЛОГУБА

Наиболее оригинальный и законченный миф в русском символизме, восходящий к «Дон Кихоту» и проступивший в конце концов в самой трагической судьбе писателя, принадлежит Федору Сологубу. Все его творчество проходит под знаком мифа о Дульцинее и Альдонсе. При всей оригинальности сологубовской концепции она возникла на пересечении отдельных элементов интерпретаций сервантесовского образа, которые мы обнаруживаем в книге Мережковского «Вечные спутники» и программной статье Вячеслава Иванова «Кризис индивидуализма». Несомненно, определенное значение имели также некоторые мотивы «Стихов о Прекрасной Даме» любимого Сологубом Блока.¹

Что касается «Стихов о Прекрасной Даме», то вспомним хотя бы строки стихотворения «Religio»:

Я стерегу Ее ключи
И с Ней присутствую, незримый,
Когда скрещаются мечи
За красоту Недостижимой.

Мой голос глух, мой волос сед.
Черты до ужаса недвижны.
Со мной всю жизнь — один Завет:
Завет служенья Непостижной.²

Миф о Дульцинее — одно из наиболее ярких проявлений сологубовской теории «преображения жизни искусством». Этот

¹ Гипотеза, согласно которой сологубовский миф о Дульцинее наивысшее свое воплощение нашел в стихах Блока (См.: *Бэлза С. И.* Дон Кихот в русской поэзии // *Сервантес и всемирная литература*. М., 1969. С. 229), вряд ли верна. На самом деле связь скорее всего была обратной.

² *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20-ти т. М., 1997. Т. 1. С. 128.

миф о Дульсине, творимый фантазиями Дон Кихота из грубой, «козлом пахнувшей» крестьянки Альдонсы, стал складываться у Сологуба после революции 1905 г. как альтернатива преобразованию мира. Донкихотовская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. По всей вероятности, отправным пунктом мифологии дульсинированного мира можно счесть стихотворение «Вячеславу Иванову» (1906):

⟨...⟩

Напрасно прославляешь солнце,
Гоня меня с твоих высот, —
Смеясь на твой призыв, Альдонса
Руно косматое стрижет.

От пламенеющего Змея
Святые прелести тая,
Ко мне склонилась Дульщина:
Она — Моя, всегда Моя.

Не о борьбе она мне скажет,
Она, чей голос слаще арф.
Она крестом на мне повяжет
Не на победу данный шарф.

Простосердечную Альдонсу
За дух козлиный не казня,
Я возвестил себе и Солнцу
Один завет: Люби меня.³

Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в эссе «Демоны поэтов» (1907) и «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (1908), создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах.

Ю. А. Айхенвальд не без оснований отметил биографическую подоплеку обостренного интереса Федора Тетерникова к «Альдонсе»: «В этой своей нерукотворной действительности (она ведь создавалась силой духа, а не рук) Сологуб заметил Альдонсу Лоренцо, трактирную девку, вероятно, битую, как и он сам в молодости. В его собственных произведениях Альдонсе немало досталось впоследствии и пинков, и тычков, и плетей.

³ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 333.

Особая мифология Альдонсы, начатая именно Сологубом в русской литературе, дорого обошлась бедняжке».⁴

В этой концепции «дульсинированного» мира порой звучали и социальные, гражданские нотки. В эссе «Демоны поэтов» Сологуб дает некоторые пояснения к своему пониманию поэзии Дон Кихота, говорящего жизни вечное нет. По его словам, «святое недовольство и жизнью и самим собой, о котором писал Некрасов, свято, потому что оно праведно-лирическое отрицание мира. Оно говорит: Мир не таков, каким я хочу, чтобы он был. Отрицая этот мир, я творческим подвигом всей приносимой в жертву жизни сделаю, что могу, для создания нового мира, где прекрасная воцарится Дульсиня».⁵

«Лирический подвиг Дон Кихота, — утверждает он, — в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса, и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонса. Для вас — смазливая, грубая девка, для меня — прекраснейшая из дам».⁶ Кстати сказать, косвенным образом постулируется необходимость резкого поворота художника к грубой прозе, к вторжению в действительность и отказ от устремленности к заоблачным целям: «Воистину прекраснейшая, потому, что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, — в ней красота творимая и вечно поэтому живая. Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал, наименее обработанный и потому наиболее свободы оставляющий для творца».⁷

Характерно, что на протяжении всей статьи ни разу не прозвучало имя Сервантеса, а о Дон Кихоте Сологуб нередко надолго забывает. Дон Кихот для него — синоним лирического поэта, а донкихотовское отношение к миру — «лирическое понимание действительности». Дон Кихот, т. е. лирический поэт, художник, по Сологубу, призван творить из грубого материала то, чего нет, но что должно быть, а подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной «обычности» сжигающее нет, «силою обаяния и дерзновения устремить косное земное» к воплощению в прекрасную форму. Перед нами, конечно, отнюдь не попытка проникнуть в сущность сервантесовского замысла, а, как и в слу-

⁴ Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. New York, 1982. Т. 1. С. 287.

⁵ Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 10. С. 181.

⁶ Сологуб Ф. Мечта поэта: (Айседора Дункан) // *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный пидальго Дон Кихот Ламанчский. М., 2003. Т. 1. С. 440.

⁷ Там же. С. 439.

чае с Вяч. Ивановым, эстетический манифест. Впрочем, в предисловии 1908 г. к собственным переводам из Верлена Сологуб как наиболее близкую ему позицию утверждает несколько иную «редакцию» мифа о Дульцинее, «уклон» французского поэта: «...когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея»; каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается как необходимость, за пестрою завесою случайностей обретен вечный мир свободы. «В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг».⁸

Проблематика статьи «Мечта Дон-Кихота» развивается в прологе к пьесе «Победа смерти». Поэт не узнал Дульциinei, таскающей тяжелые ведра, ожидая встретить ее в атласных башмаках, шитых жемчугом. Пролог завершается словами Дульциinei: «Опять не увенчана, не воспета, не полюблена истинная красота этого мира, очаровательница Дульцинея во образе змеиноокой Альдонсы. И великая во мне усталость и великая тоска. Но не могу и не хочу оставить моего замысла. Неутомимая, буду стремиться к тому, чтобы увенчана была красота и низвергнуто безобразие. Неустанно в разных образах явлюсь поэту, любовнику и королю. Воспой меня — скажу, — полюби меня, увенчай меня. Иди ко мне, иди за мною. Только я жива в жизни и в смерти, только во мне жизнь, только мне последняя победа».⁹

Однако с воплощением мифа о Дульсинеe в собственно художественных произведениях нередко возникали трудности. Так, «Заложники жизни» представляют собой одну из реализаций только что прозвучавшего обещания Дульциinei в разных образах являться поэту, любовнику и королю. Последний монолог героини пьесы Лилит — это, по существу, монтаж приведенного выше монолога Дульциinei из пролога в «Победе смерти». В рецензиях на постановку пьесы отмечалось, что Сологуб здесь **изменяет собственным идеалам** и идет на компромисс. Созданный им миф **оборачивается** в какой-то мере против него, во всяком случае с точки зрения читателя и зрителя, для которого элементы этого мифа были уже узнаваемы и который **вдруг воочию видит** измену донкихотовской бескомпромиссности и максимализму. Например, согласно Львову-Рогачевскому, Сологуб «под шумок без ножа зарезал свою мечту, увенчал лаврами довольного и трезвого Санхо-Пансу». «Какой унижительной пошлостью и самодовольной обывательщиной, — продолжает рецензент, — веет

⁸ Сологуб Ф. Предисловие // Верлен П. Стихи. СПб., 1908. С. 9.

⁹ Сологуб Ф. Победа смерти. СПб., 1908. С. 21.

от „Заложников жизни“. Нам, реалистам, приходится защищать мечту-дульсинею от автора, получившего, как Санхо-Панса, губернаторский пост в... Александринке».¹⁰

Вполне естественно, что донкихотовские мотивы мы обнаруживаем и в романах Сологуба. Так, галлюцинации реминисцентного свойства преследуют Передонова, героя «Мелкого беса».¹¹ Одна из самых бесспорных прямых реминисценций, хотя и в перевернутом, опрокинутом мире передоновского безумия, низкого и вульгарного, — навязчивая его идея о сходстве Володина с бараном: «Это, — подумал он, — конечно, Володин оборачивается бараном. Недаром же он так похож на барана, и не разобрать, смеется ли он или блеет».¹² Впрочем, припадки безумия Передонова напоминают донкихотовские лишь внешне. Безумие Передонова — сугубо эгоистично. И если Алонсо Кихано сошел с ума от любви к людям, то сологубовский герой — от ненависти к ним.

Из бесчисленных вариаций мифа о Дульсине в творчестве Сологуба наиболее «протяженной» является трилогия, первоначально названная «Навыи чары» («Творимая легенда», «Капли крови», «Королева Ортруда»),¹³ а впоследствии, после того как был опубликован еще один роман того же цикла — «Дым и пепел»,¹⁴ получившая название «Творимая легенда». Известный нам по сологубовским статьям миф заявляет о себе уже в первых строках романа «Творимая легенда»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую легенду об очаровательном и прекрасном».¹⁵ Донкихотовский подвиг неприятия действительности — как «косной» (читай — обывательской и черносотенной), так и «яростной» (читай — революционной) — совершает в провинциальном городе Скородеже поэт и ученый, в прошлом близкий к революционным кругам, Георгий Триродов.

¹⁰ Львов-Рогачевский В. Сологуб в роли Санхо-Пансо // Луч. 1912. № 55. С. 2.

¹¹ См.: Holl B. T. Don Quixote in Sologub's Melkij Bes / Slavic and East European Journal. 1989. V. 33. N 4. P. 539–555.

¹² Сологуб Ф. Мелкий бес. М.; Л., 1933. С. 295–296.

¹³ Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1908–1909. Кн. 3, 7, 10.

¹⁴ Земля. 1913. Вып. 10–11.

¹⁵ Сологуб Ф. Творимая легенда // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. 3. С. 189.

Считая бессмысленными попытки революционной молодежи преобразовать жизнь и даже противостоять разгулу черносотенцев, Триродов все более удаляется от реальных тревог окружающих, одержимый гордой мечтой о преобразении жизни силою творящего искусства, о жизни, «творимой по гордой воле».

В многоплановом цикле, сочетающем и примиряющем в себе российский быт эпохи реакции и научную фантастику, мистику и сатиру, Сологуб позволяет себе эксперимент с удваиванием мира, пародированием его. В последних романах события разворачиваются уже не столько в русском захолустье, сколько на вымышленных Объединенных Островах (в которых, впрочем, угадываются Балеарские, расположенные в Средиземном море), где правит любимая народом королева Ортруда. В королевстве готовится заговор, который возглавляет супруг Ортруды Танкред, солдафон и ловелас. Своей Дульцинеей он называет и простую сельскую учительницу Альдонсу, и королеву. Развивая перед Ортрудой свои грандиозные планы колониальной политики в Африке, он даже сравнивает себя с Дон Кихотом. «„От вражьей силы, здешней и нездешней, тебя защитит твой, Ортруда, верный рыцарь, твой Танкред. Столь же верный, но более счастливый, чем славный Ламанчский рыцарь, прославит он тебя, для света гордая Ортруда, для меня милая Дульцинея, прекраснейшая из дам“. Обнимал он охваченный тонким шелком стан и целовал ее легкие руки, к ногам ее склоняясь, целовал ее белый атласный башмак, — а в мечте его стояла перед ним, с туго налитой под серым полотном сорочки грудью, простонародно-красивая, босая девушка, простодушная, доверчивая Альдонса».¹⁶ Так вводится мотив самозванства «ламанчского рыцаря» Танкреда. В конечном счете миф находит оправдание в трагической судьбе женщин: Альдонсу расстреливают по подозрению в помощи восставшим, и Танкред, прогарцевавший мимо схваченной солдатами девушки, не удостоивает ее внимания. Дульцинея—Ортруда к великой радости ее супруга, никак не решавшегося совершить государственный переворот, погибает при извержении вулкана, на который она поднималась, пытаясь его заговорить.

Всемогущество Дон Кихота—Триродова и ничтожество Дон Кихота—Танкреда диаметрально противоположны, но еще более они отличны от мудрого безумия Алонсо Кихано Доброго.

Оставим, однако, в стороне миф о Дульцинее, идейно-философский план «Творимой легенды» и попытаемся определить некоторые особенности трилогии Сологуба как романного жан-

¹⁶ Сологуб Ф. Королева Ортруда // Там же. Кн. 10. С. 164—165.

ра в связи с сервантесовской традицией. Проза символистов, и в частности Сологуба, восходит к сервантесовскому роману как к синтезу в едином замысле и сюжете «высокой» и «низкой» линий, полетов мысли, возвышенных чувств, фантастических идей и бытописания, будничных интересов, низменных инстинктов. Данную особенность «Дон Кихота» впервые отметили немецкие романтики со свойственной им способностью видеть далекое—близкое. Классическое определение сервантесовского типа романа принадлежит Г. Гейне: «У Сервантеса мы еще не находим этой односторонней тенденции — изображать низменное совершенно обособленным; он только перемешивает возвышенное с низменным, одно служит для того, чтобы оттенить или осветить другое, и дворянский элемент представлен у него в такой же мере, как и народный».¹⁷ Точно так же эти элементы сосуществуют, оттеняют или освещают друг друга в прозе самих романтиков, а на новом витке культурной традиции — в прозе символистов.

Последним отголоском мифа о Дульцинее являются донкихотовские мотивы, которые вплетаются в стихотворения Сологуба 1920—1922 гг. Они посвящены памяти Анастасии Николаевны Чеботаревской, которая 23 сентября 1921 г. покончила жизнь самоубийством. Помимо отождествления Чеботаревской с Дульцинеей в этих поздних стихах наиболее отчетливо прозвучало отождествление самого поэта с Дон Кихотом:

Дон Кихот путей не выбирает,
Росинант дорогу сам найдет.
Доблестного враг везде встречает,
С ним везде сразится Дон Кихот.

⟨...⟩

Сквозь скрежещущий и ржавый грохот
Колесницы пламенного дня,
Сквозь проклятья, свист, глумленья, хохот,
Меч утратив, щит, копье, коня,
Добредет к оgrade Дульцинеи
Дон-Кихот.¹⁸

Ясно, что ни о каком преображении жизни искусством, «силою обаяния и дерзновения» в воплощении Альдонсы в Дульцинею уже и речи не было. Приобретая черты подлинной реаль-

¹⁷ Гейне Г. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1983. Т. 5. С. 196.

¹⁸ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 465.

ности и соприкасаясь с реальным трагизмом, концепция теряет стройность, а контуры мифа утрачивают четкость:

Все такое ж, как и прежде,
Только ты уже не тот.
В сердце места нет надежде,
Побежденный Дон-Кихот.

Перед гробом Дульцинеи
Ты в безмолвии стоишь.
Что же все твои затеи
И кого ты победишь?

⟨...⟩

С бою взятые трофеи
Ты положишь перед кем?
Над могилой Дульцинеи
Ты и сам угрюмо нем.¹⁹

Альтернативой полной безысходности оказывается лишь надежда на грядущую встречу:

И в страну, где после всех земных лихот
С Дульцинеею ликует Дон-Кихот

И восходит Кора узы расторгать,
Я над темной топью пролагаю гать.²⁰

В частной беседе Сологуб как-то сказал: «Правду жизни можно познать только через любовь к единственной женщине. *Все равно* (курсив мой, — В. Б.) — Дульцинея она или Альдонса: для любящего — всегда Дульцинея. Вне такой любви правда и смысл жизни заказаны».²¹ Очевидно, что тем самым миф о Дульцинее в том виде, в каком он был заявлен в статьях «Демоны поэтов», «Мечта Дон-Кихота» и в предисловии к переводам из Верлена, прекращает свое существование.

Мотивы сологубовского мифа ощутимы в стихотворении Ларисы Рейснер «Дон Кихот» (1916):

Неумирающая Роза,
Изгибом пряного стебля,

¹⁹ Там же. С. 462.

²⁰ Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 130.

²¹ Там же. С. 627.

Какой цветок затмит Тебя,
О Дульцинея из Тобоза.

На ложе каменных дорог
От Кадикса до Сарагосы
Легки, обветрены и босы
Подошвы Августейших ног.

Сжимая скипетр или серп,
Мужичка или королева,
Ты — Прародительница Ева,
В эдеме Твой старинный герб!²²

²² Цит. по: *Бэлза С. И.* Дон Кихот в русской поэзии // Сервантес и всемирная литература. М., 1969. С. 229.

ГЛАВА XIV

«ДОН КИХОТ НАПОМИНАЕТ МНЕ ДОРОГУЮ РОССИЮ»

Едва ли не кульминационная точка высокой линии интерпретаций Дон Кихота — его воплощение на сцене Ф. И. Шаляпиным. Для этого, как и Достоевскому, ему нужно было увидеть в ламанчском рыцаре персонификацию России: «Я люблю своих героев, которых я вывожу. Я точно живу и страдаю вместе с ними. Я люблю и боготворю Дон Кихота, ибо он — мой идеал! Дон Кихот напоминает мне дорогую Россию. Дон Кихот — существо, сотканное из доброты и нежности. Сколько у нас донкихотов на Руси!».¹

В 1935 г. Шаляпин писал: «...на свете есть только Пушкин, Данте и Сервантес».² Для Сервантеса, судьбы «Дон Кихота» личность Шаляпина также значила немало. Русским певцом был создан образ, конгениальный сервантесовскому.

Оперу «Дон Кихот» Массне написал специально для Шаляпина, который, прослушав ее, делился с Горьким своими первыми впечатлениями: «Это был Дон Кихот, рыцарь печального образа. Да, именно печального образа и такой честный, такой святой, что даже смешной и потешный для всей этой сволочи, этой ржавчины, недостойной быть даже на его латах (...) О Дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я его люблю».³ К исполнению роли Шаляпин готовился тщательно и всесторонне. При этом внутренняя подготовка предшествовала внешней. В книге «Маска и душа» Шаляпин вспоминал, что, внимательно прочитав роман, он пришел к убеждению, что во внешности Рыцаря Печального Образа (а именно на внешность публика реагирует прежде всего) должны быть отражены и фантазия, и беспомощность, и замашки вояки, и слабость

¹ Цит. по: *Шаляпин Ф. И.* Литературное наследие. Письма. М., 1976. Т. 1. С. 18.

² Федор Иванович Шаляпин. М., 1957. Т. 1. С. 489.

³ Федор Иванович Шаляпин. М., 1976. Т. 1. С. 331.

ребенка, и гордость кастильского рыцаря, и доброта святого, что необходимо добиваться яркого сочетания комического и трогательного и что если, будучи мечтателем, герой должен быть медлительным в движениях, то глаза его непременно должны быть не трезвыми, не сухими. Исходя из нутра Дон Кихота, он увидел его внешность: «Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил ее на слабые, тонкие, длинные ноги. И дал ему ус, — смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря... И шлему рыцарскому и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слезы, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными».⁴

Вживаясь в образ ламанчского рыцаря, Шаляпин — блистательный рисовальщик — сделал множество карандашных набросков, изображавших Дон Кихота в самых разнообразных ракурсах, положениях и сценах: голова, рука, пальцы, Дон Кихот верхом на Росинанте, с копьём в руке, сражение с ветряными мельницами, сцена с Дульсинеей, наконец, смерть. Дирижер А. Б. Хессин вспоминал, что, опасаясь за успех дела и понимая ту огромную ответственность, которая ложится прежде всего на исполнителя главной роли, воссоздающего мировой образ, близкий миллионам людей, он высказал свои опасения Шаляпину. В ответ Шаляпин вынул из письменного стола и показал ему альбом своих карандашных набросков. Все рисунки, пишет А. Б. Хессин, были исполнены такой исторической правды, такой художественной проникновенности, что от моих опасений не осталось и следа.⁵ Не случайно, по мнению большинства специалистов, Дон Кихот был наиболее «личным» из всех созданий Шаляпина.

Премьера состоялась в 1910 г. в Монте-Карло, а затем в Москве и Петербурге. В одном почти все отклики на постановку были единодушны: Шаляпин сумел приблизиться к «Дон Кихоту» через голову композитора и либреттиста вопреки им и несмотря на то, что они сделали, казалось бы, все, чтобы в опере не осталось и следа сервантесовского замысла.

Один из рецензентов, Н. Николаев, не без оснований возвел Дон Кихота Шаляпина к тургеневской интерпретации. Между тем никакая интерпретация ничего не могла бы поделать с бездарным либретто, примером литературной бесцеремонности, если бы не обаяние голоса Шаляпина, вдохновенно проповедующего

⁴ Там же. С. 256.

⁵ Федор Иванович Шаляпин. М., 1979. Т. 3. С. 205.

идеалы справедливости и добра. Обаяние голоса делает логичными и оправдывает самые несуразные и шаблонные повороты интриги. Через двадцать лет то же впечатление от новой постановки оперы «Дон Кихот» в Париже вынес критик Андрей Левинсон. Метаморфоза, производимая гением Шаляпина с сентиментальной и назидательной буффонадой драматургического материала, — писал он, — уподобляется им волшебству, посредством которого ламанчский рыцарь превращал мельницу в великана, а крестьянку — в прекрасную Дульсинею. Другой характерной особенностью Шаляпина в «Дон Кихоте» критик счел его «испаннизм», хотя в музыке, а уж тем более в либретто не было ничего от иберийского колорита.

Современники отмечали, что Шаляпин, создав образ, исполненный колоссального заряда нравственной чистоты и бескомпромиссности, убедительнее десятков глубокомысленных трактатов доказал, что нельзя жить без идеала, без великой цели. И еще одна задача, возможно, более скромная, была у Шаляпина, которую он, по мнению современников, выполнил — воссоздать Дон Кихота. Э. Старк в книге «Шаляпин» писал: «И вот по этим разрозненным клочкам, захватывая роль гораздо шире, проникаясь сущностью изображаемого героя неизмеримо глубже, чем на это рассчитывают либретто и музыка, Шаляпин раздвигает такие идейные горизонты, которые и не снились ни либреттисту, ни композитору, и чудесно создает необыкновенно яркий и гармоничный, безмерно трогательный образ, рельефный и жизненный, и в то же время общечеловеческий».⁶

Приступая к работе над ролью Дон Кихота, Шаляпин писал Горькому: «... я думаю хорошо сыграть „тебя“ и немножко „себя“, мой дорогой Максимыч».⁷ Реальный человеческий облик Горького виделся Шаляпину прообразом будущего его героя.

Пассеистские настроения не только Шаляпина, но и в целом русской эмиграции вполне естественным образом способствовали ее обращению к донкихотовскому мифу. Тем, чем для Рыцаря Печального Образа была эпоха Средневековья, тем для русских эмигрантов стала предреволюционная Россия. Донкихотовскими мотивами пронизан роман Ремизова «Учитель музыки».⁸

⁶ См.: Федор Иванович Шаляпин. Т. 3. С. 92—93.

⁷ Там же. Т. 1. С. 331.

⁸ См.: *Grachiova A. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes y los experimentos novelescos de A. Révizov de los años 30 del siglo XX // Lectures Cervantinas. 2005. San Petersburgo, 2007. S. 113—123.*

Размышления Достоевского о пользе «Дон Кихота» для школьного образования спустя годы были подхвачены Г. В. Адамовичем, вспоминавшим свой недолгий опыт преподавания с 1919 по 1921 г. в сельской школе в псковской глубинке: «Тогда, в псковской глуши я читал по вечерам „Дон Кихота“, эту „величайшую книгу в мире“, как утверждал Достоевский. И вот над „Дон Кихотом“ я часто думал: если бы моим ученикам каждый день на уроках словесности читать по главе этой „величайшей книги“, медленно, с объяснениями, с остановками, с размышлениями вокруг да около? Чтобы она вошла в них и чтобы хоть сколько-нибудь заразила их своей страстностью, своей несравненной „человечностью“, грустно, любовно...».⁹

Очень тонкое отличие между симпатией Сервантеса, несомненно полюбившего своего героя, и симпатией к Дон Кихоту современного читателя отметил Б. К. Зайцев: «Книга „Дон Кихот“ обладает таким свойством: незаметно, но чем дальше, тем больше она просветляет и облагораживает. Прочитав несколько страниц, закрываешь ее с улыбкой чистой, выше обыденного. Будто ребенок тебя приласкал, но ребенок особенный, в нем чистота, музыкальность и нечто не от мира сего. Да, почти всегда улыбаешься, именно той улыбкой, о которой наверно не думал автор».¹⁰

Одним из самых неожиданных и загадочных в ряду русских воплощений донкихотовской темы является стихотворение Поплавского «Дон-Кихот» (1926), хорошо известное почитателям его таланта, так как оно было напечатано в книге «Флаги» (1931), единственной, которую поэту удалось издать при жизни. Собственно говоря ни к сервантесовскому персонажу, ни к «донкихотовской ситуации» стихотворение не имеет никакого отношения. Между тем оно имеет самое прямое отношение к тому настроению, которое является *предвестием* любой донкихотовской ситуации, — неприятию выморочного мира, слагаемого из типичного для Поплавского хаотичного нагромождения пропеллеров, колоннады, дирижабля, несуществующего Северного Креста, «беспредметных» скачек, парада, балета и вполне конкретных, хотя и не мотивированных одна другой трагических аллюзий и отсылок:

На воздушных качелях, на реях, на нитках
Поднимается всадник, толстяк и лошак,
И бесстыдные сыплются с неба открытки
(А поэты кривятся во сне натошак).

⁹ Адамович Г. В. Литературные заметки. СПб., 2002. Кн. 1. С. 95.

¹⁰ Зайцев Б. К. Собр. соч. М., 2000. Т. 9. С. 462–463.

И смотрели прекрасные дамы сквозь окна
Как бежит по равнине овальная тень,
Хохотали моторы, грохотали монокли,
И вставал над пустыней промышленный день.¹¹

Тем не менее все перепетии романной судьбы сервантесовского мечтателя, фантазера, чудака и нонконформиста вмещаются в четыре долженствования первых двух строк стихотворения:

Надо мечтать! Восхищаться надо!
Надо сдаваться! Не надо жить!¹²

Своеобразным *enfant terrible* сервантесоведения и донкихотоведения оказался Набоков. Вот уже несколько поколений сервантесоведов и донкихотофилов приводят в недоумение и негодование многие из смелых умозаключений автора «Лекций о „Дон Кихоте“». Достаточно, например, напомнить, что русское донкихотство, по убеждению Набокова, — абстрактный символ благородных, но бесхребетных политических намерений в старой России.¹³

¹¹ Поплавский Б. Соч. СПб., 1999. С. 41—42.

¹² Поплавский Б. Там же. С. 42.

¹³ См.: Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте». М., 2002. С. 158.

ГЛАВА XV

«ПОКРОЮТ ПЛЕЧИ НЕЖНЫЕ КАМЛОТОМ...»

Перевод «Дон Кихота», выпущенный в 1929–1932 гг. издательством «Academia», в котором Михаилу Кузмину принадлежит примерно половина общего объема стихотворного текста (568 строк), преподносит сюрпризы и, возможно, будет и впредь их преподносить. Дело в том, что если переводчики стихов были указаны (впрочем, лишь во включенной в издание статье А. А. Смирнова), то в целом перевод был издан без указания переводчиков прозаической части романа как перевод под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова. Многие из петербургских гуманитариев были убеждены (поскольку слышали об этом от своих старших коллег), что перевод принадлежал перу брата Михаила Лозинского — Григория, эмигрировавшего в Париж. Только совсем недавно благодаря письмам А. А. Смирнова, адресованным Г. Л. Лозинскому в Париж, М. А. Толстая установила, что переводчиков прозаической части на самом деле было пять: Г. Л. Лозинский, К. В. Мочульский, А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский и Е. И. Васильева (Черубина де Габриак).¹

У этой истории есть и еще один загадочный эпизод, во всяком случае не поддающийся однозначному толкованию. В 1951 г. был впервые издан перевод, в котором весь прозаический корпус текста принадлежал перу Николая Любимова, а весь поэтический — Михаила Лозинского, т. е. Лозинский «доперевел» для него все те стихотворения, которые ранее на протяжении двадцати лет издавались в переводе Кузмина, а значит, сосуществовали в сознании читателей наряду с собственными переводами Лозинского. В этой связи можно высказать несколько предположений. Прежде

¹ См.: *Балашов Н. И.* Юбилейное издание к четырехсотлетию Дон Кихота Ламанчского // *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 2003. Т. 1. С. 9–12.

всего, конечно, могло быть давление со стороны издательства, не желавшего печатать если и не совсем запрещенного, то уж во всяком случае чуждого эпохе поэта (хотя имя Кузмина и не было совсем вычеркнуто из литературы). С другой стороны, принципы утвердившейся к тому времени советской школы стихотворного перевода могли диктовать необходимость — в этом случае эстетическую — добиваться максимальной стилистической однородности, и Михаил Лозинский, один из основоположников этой школы, не мог оспаривать справедливости этих требований. В то же время с позиций этой школы отдельные строки переводов Кузмина, которые покойный к тому времени автор не мог уже усовершенствовать, могли восприниматься (да и сейчас воспринимаются) как несколько неловкие, недостаточно отшлифованные. Для этого есть определенные основания, хотя, наверное, можно было бы возразить, что Кузмин, обладавший абсолютным эстетическим вкусом, стилизуя под изысканную испанскую ренессансную лирику, удивительным образом сумел подчеркнуть некоторую «неуклюжесть» музыки Сервантеса, над которой нередко подтрунивали Лопе де Вега, Гонгора и Кеведо.

Что касается Михаила Кузмина и его участия в проекте издательства «Academia», то не может быть никаких сомнений в том, что обращение к Сервантесу было вынужденным, вызванным необходимостью зарабатывать на жизнь в ситуации конца 1920-х гг., когда его оригинальные произведения перестали печатать.

Как своеобразие творчества Сервантеса в целом состоит в динамическом напряжении «высоких» жанров — пасторального романа «Галатея», авантюрного романа «Странствия Персилеса и Сихизмунды», с одной стороны, и первого романа нового времени «Дон Кихот» — с другой, так своеобразие самого «Дон Кихота» состоит в сосуществовании основного текста романа (плутовского, сатирического, «реального» плана) и мира вставных новелл (пасторального, авантюрного, «идеального»). Однако последний в значительной мере представлен высокими жанрами поэзии. Вспомним, что признания именно в этих жанрах безуспешно добивался сам Сервантес. Кстати говоря, не случайно подложным автором «Дон Кихота» является мудрый араб Сид Ахмет Бен Инхали. Сервантесу было прекрасно известно, какую огромную нагрузку несут стихи в классической арабской прозе.

Сервантес-поэт до сих пор ждет своего исследователя, способного показать, что стихи из «Дон Кихота» нельзя анализировать, руководствуясь теми же критериями, что и остальное стихотворное наследие писателя. Общеизвестно, что представление о самом романе оказалось бы сильно искаженным, если бы мы

не учитывали, что, по замыслу Сервантеса, он является пародией на эпигонские рыцарские романы. Точно так же нельзя рассматривать стихи из романа в отрыве от прозаического контекста, который придает им совершенно особое звучание. В то же время, подобно тому как «Дон Кихот» — не только отрицание рыцарского романа, но очищение и дополнение его, так и включенные в текст романа стихи — это и всеми узнаваемые образцы высокой лирики и одновременно изящное и беззлобное обыгрывание их тиражированности и узнаваемости. Стихи из «Дон Кихота» — это и классические примеры эпигонской ренессансной лирики, и в не меньшей степени непревзойденные образцы мягкого и ироничного их пародирования.

Михаил Кузмин, ироничный пассеист и переводчик-стилизатор, как никто был подготовлен к миссии воссоздания на русской почве включенных в сервантесовский роман стихов. Согласно А. Лаврову и Р. Тименчику, «Кузмин обладал абсолютным эстетическим вкусом, подобным музыкальному, который позволял ему без видимых внешних усилий воспроизводить модель некой узнаваемой художественной системы, дающую о ней родовое, обобщенное представление и в то же время обладающую маргинальными чертами первозданного, живого творения».² Удивительный стилизаторский дар Кузмина в полной мере проявлялся и в художественном переводе. Справедливо отмечалось, что именно когда Кузмин обращался к чужой творческой манере, он был наиболее органичен и своеобразие его творческого дарования проявлялось особенно явственно.

Непосредственной, самой авторитетной предшественницей М. Кузмина и М. Лозинского, воссоздавшей как прозу, так и стихи сервантесовского романа, была М. В. Ватсон, перевод которой был впервые издан в 1907 г. А. А. Смирнов, к мнению которого, по-видимому, прислушивались все переводчики, писал о ее работе: «К сожалению, этот весьма достойный труд страдает одним, но весьма существенным недостатком — чрезмерной дословностью, в жертву которой принесена всякая забота о художественности».³ В то же время у Кузмина был и такой замечательный предшественник, как Жуковский, обратившийся в 1803 г. к перево-

² Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избр. произв. Л., 1990. С. 6.

³ Смирнов А. А. О переводах «Дон Кихота» // Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалыго Дон Кихот Ламанчский. М.: Л., 1932. Т. 1. С. 86.

ду сервантесовского романа. Перевод Жуковского выдержан в близком к версии Флориана стилистическом регистре карамзинского сентиментализма, соответствующей в целом петраркистско-буколистической тональности высокой линии в «Дон Кихоте», в том числе включенных в него стихов.

Один из лучших образцов сервантесовской лирики — «Песнь Хризостома», открывающая главу XIV 1-й части. Не менее выразительный пример работы Кузмина-переводчика — выполненная им русская версия. Этот перевод — удивительный сплав ренессансной топики, штампов, банальностей и ироничного их переосмысления (классическим образцом сервантесовского пародирования подобных штампов, правда в прозе, является вдохновенное описание Санчо Пансой никогда не виденной им Дульсинеи с «жемчужными очами»). Вместе с тем перевод изобилует яркими, неожиданными словосочетаниями, образами и метафорами, возникающими, кстати сказать, тоже на стыке штампов ренессансной поэзии и пародийного их переозвучивания. В переводе Кузмина эта пестрая и строго организованная картина не менее богата, чем у Сервантеса.

ПЕСНЬ ХРИЗОСТОМА

Жестокая, раз хочешь оглашенья
Из уст в уста по племенам и странам
Упорства строгости твоей суровой,
Так сделаю, что ад сам вдохновенье
И горечь сообщит печальным ранам,
Обычный голос мой сменив на новый.
И сколько дух мой жаждет, уж готовый
Сказать печаль свою, твои поступки,
Настолько страшный голос укрепитя,
И в нем для вящей муки будут биться
Нутра живого жалкие обрубки.
Так слушай же! Пронзит твой слух прилежный
Не звук гармонии, а шум мятежный,
Что, затаившись в сердце, как в засаде,
Вздымается по горькому веленью
Мне к утешенью, а тебе к досаде!

Рычанье льва, свирепейшей волчицы
Протяжный вой, грозящее шипенье
Змси чешуйчатой, вытье на горе
Каких-то чудиц, зловещуныи птицы
Вороны карканье, ветров кипенье,
Что рвут преграды в беспокойном море,

Быка, уж с гибелью в померкшем взоре,
Предсмертный рев, голубки одинокой
Чувствительное воркованье, крики
Совы, всем ненавистной, полчищ клики
Из преисподней черной и глубокой <...>

<...>

Там, на вершинах скал, на дне оврага
Широко разнесется тяжким эхом
На мертвом языке живое пенье,
Иль в долах темных, на берегах, общенья
С породой человеческой не знавших,
Иль в местностях, где солнце свет не лило,
Иль среди гадов илистого Нила,
Дары Ливийца в пищу принимавших.
И пусть в глухой безлюднейшей пустыне
Страданья отзвук говорит отныне
О строгости, которой равной нету,
Но по правам моей судьбины черной
Летит, проворный, он по белу свету.⁴

Постоянный переход в пределах весьма протяженного стихотворного текста от одного стилистического регистра к другому, вполне объясняемый попыткой адекватно передать своеобразие оригинала, допускает сосуществование в рамках одного стихотворения таких строк, словосочетаний и образов, как, с одной стороны — «И горечь сообщит печальным ранам»; «Свирепейшей волчицы / протяжный вой»; с другой — «Жестокая, раз хочешь оглашенья»; «Чувствительное воркованье»; «Иль в местностях, где солнце свет не лило»; и с третьей — «И в нем для вящей муки будут биться / Нутра живого жалкие обрубки»; «грозящее шипенье / Змеи чешуйчатой»; «Ветров кипенье, / Что рвут преграды в беспокойном море».

Знаменательно, что только молодой Жуковский, опиравшийся на адаптированную версию Флориана, сумел тем не менее передать неоднозначную тональность этих стихов, интонацию изысканно-ироничного любования, которое позже в значительно более утонченной и многоаспектной форме напомним о себе в переводе Кузмина:

⁴ *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1. С. 166—167. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.

Как счастлив тот, кто в бурном свете,
Найдя спокойный уголок,
Имеет тишину в предмете;
Кому не страшен грозный рок!

Он солнце радостно встречает;
Не видит ночью страшных снов,
Забот и горя не впускает
Под свой уединенный кров!

Он весел; он не знает скуки;
Науками питает дух;
Мирских сирен волшебны звуки
Его не обольщают слух;

Его владычество — природа!
Безмолвный лес — его чертог,
Его сокровище — свобода!
Беседа — тишина и Бог!

И я сим раем наслаждался,
Беспечно век свой провождал,
Природой, тишиной пленялся
И друга к сердцу прижимал.

Но ах! Я с счастьем простился!
Узнал любовь с ее тоской, —
И с миром сердца разлучился!
Люблю — и гроб передо мной.⁵

Не менее знаменательно и то, что Мария Ватсон и Михаил Лозинский, не столько поэты, сколько профессиональные поэты-переводчики, типичные и выдающиеся представители разных этапов становления петербургской школы художественного перевода, восприняли это стихотворение в его зримой материальной однородности как выдающийся образец поздней ренессансной лирики (как, впрочем, и воспринимают поэзию Сервантеса, в целом вполне справедливо, большинство ценителей его таланта).

Вполне корректен, с точки зрения информационной передачи «содержания», перевод Ватсон, на смену которому, собствен-

⁵ Дон Кишот Ла Манхский: Сочинение Серванта / Переведено с французского Флорпанова перевода В. Жуковским. 2-е изд. М., 1815. Т. 1. С. 205.

но говоря, и пришел перевод, осуществленный в издательстве «Academia»:

ПЕСНЯ ГРИЗОСТОМО

Коль ты сама, бездушная, желаешь,
Чтобы из уст в уста ко всем народам
Неслась молва о лютом твоём гневѣ, —
Так пусть же в грудь, истерзанную горем,
Сам ад вольет мне жалобные звуки,
И заглушат они мой прежний голос.⁶

Как известно, подобная «информационность» не только обрачивается серьезными потерями для художественности, но уступает честной и непритязательной информационности подстрочника.

Лозинский сознательно и успешно избегает комических обертонів, которые для современного уха таят в себе петраркистские и постпетраркистские сетования, воздыхания и откровения. С точки зрения настроения и выбранного стилистического регистра перевод Лозинского безукоризненно однороден.

ПЕСНЬ ХРИЗОСТОМА

Жестокая, раз для тебя отрада,
Чтобы из уст в уста твердили люди,
Сколь велика твоей гордыни сила,
Я почерпну из самой глубины ада
Унылый звук для истомленной груди,
Чтобы печаль мой голос исказила.⁷

Не только в переводе Ватсон, но и в переводе Лозинского утрачено то, что при всех потерях сохранено в версии Жуковского и еще в большей степени присутствует в переводе Кузмина. Сочинение подобных (если не любых художественных текстов) является прежде всего утонченной и изысканной литературной игрой. Более того, гениальность Сервантеса состоит в том, что основной текст романа представляет собой вполне определенную и более или менее описанную исследователями литературную игру; включенные в роман вставные новеллы и большая часть

⁶ *Сервантес Сааведра М. де.* Остроумно-изобретательный идальго Дон-Кихот Ламанчский. СПб., 1917. Т. 1. С. 100—101.

⁷ *Сервантес Сааведра М. де.* Собр. соч.: В 5-ти т. Дон Кихот Ламанчский. М., 1961. Т. 1. С. 150—151.

стихов — литературную игру совершенно иного типа, а роман в целом, построенный на взаимоотражении этих как минимум двух мировоззренческих и стилистических миров, — еще одну литературную игру.

Нелишне, впрочем, заметить, что если рассматривать «Песнь Хризостома» либо изолированно, вне контекста, либо с точки зрения строгого соответствия букве оригинала, то выводы будут совершенно иными. Перевод Жуковского как перевод не выдерживает никакой критики (в своей статье «О переводах „Дон Кихота“» А. А. Смирнов характеризует все переводы XVIII столетия и первой половины XIX несколькими скупыми словами: «...по большей степени сделанные не с испанского, а с французского и совершенно устаревшие в смысле языка»⁸). Перевод Ватсон наиболее верен букве оригинала. Перевод Михаила Лозинского, с одной стороны, безукоризнен с точки зрения искусства перевода, а с другой — в нем, истинно поэтическом переводе, встречаются такие замечательные, невозможные в переводе Ватсон строки, как: «И черных адских полчищ скорбный клекот»; «Крик унылый / Совы полночной, никому не милой»; «Злорадный грай ворона».

Во всех переводах, выполненных в конце 1920-х — начале 1930-х гг., Кузмин, по-видимому, руководствовался принципами, сформулированными им в заметке «От переводчика», предпосланной единственному его переводу из Шекспира, опубликованному при жизни, «Трагедия о Короле Лире»: не бояться живыми или «подлыми» словами оскорблять величие классика; соблюдать «конкретность, вещность образов и выражений, полновесность и насыщенность».⁹ В этой связи представляют интерес разные переводческие решения, предложенные для передачи самой неожиданной, грубоматериальной строки этого большого сервантесовского стихотворения: «Pedazos de mis miseras entrañas». Буквально — «Куски моих жалких внутренностей». У Флориана и Жуковского естественно этой строки нет. Ватсон, как и следовало ожидать, предложила нейтральное, «никакое» решение: «Какой жестокой пыткой истерзала». Кузмин находит поэтически самый выразительный эквивалент: «Нутра живого жалкие обрубки», балансируя на грани невозможной сочетаемости слов разных «штилей». Переводившему после Кузмина Лозинскому не удастся добиться желаемого эффекта, поскольку

⁸ Смирнов А. А. О переводах Дон Кихота // Там же. С. VI.

⁹ См.: Кузмин М. От переводчика // Шекспир У. Трагедия о Короле Лире. М.; Л., 1936. С. VII.

в его передаче этой строки: «Куски моей растерзанной утробы» нейтрально-поэтическое «растерзанной» эту «грань» переходит.

Любопытно, что именно Кузмин, переводя бурлескный сонет «Диалог между Бабьейкой и Росинантом», почувствовал необходимость сохранить оттенок простонародности в репликах Бабьейки: «*Andá, señor, que andáis muy mal criado*» («*Andá*» — это простонародная форма императива, широко использовавшаяся в испанской поэзии золотого века как знак простонародности). Кузмин по принципу сдвинутого эквивалента находит полный аналог, однако другими средствами, лексико-синтаксическими, и применяет его в другом месте сонета: «А как насчет соломы там и сена?».

Необходимо подчеркнуть, что формально как мастер художественного перевода Кузмин уступает Лозинскому, обратившемуся 20 лет спустя к тем же стихам, которые ранее перевел Кузмин. Яркое тому подтверждение — перевод песни Карденио из главы XXVII 1-й части. Это — своеобразная «обязательная программа», в исполнении которой (особенно если речь шла об изощренных стихотворных жанрах, формах и размерах европейской ренессансной лирики) петербургская школа перевода достигла особых успехов. Приведем здесь переводы песни Карденио в версиях Кузмина, Ватсон и Лозинского.

Ку з м и н

Что мне счастья рушит твердость?

Гордость.

Что дает печали древность?

Ревность.

Что в терпенье мне наука?

Разлука.

Значит, горестная мука

Никаких лекарств не знает,

Раз надежду убивает

Гордость, ревность и разлука.

В а т с о н

Что превратило жизнь мою в мученье?

Презрение.

Что доли злой усилило плачевность?

Ревность.

Сгубила радость всю какая мука?

Разлука.

Нет мне от горя избавленья,

Когда надежды светлый луч
Угас под гнетом черных туч
Разлуки, ревности, презренья.

Л о з и н с к и й

Что страшней, чем беспощадность?
Хладность.
Что больней, чем мук повседневность?
Ревность.
Что — горчайшая наука?
Разлука.
Значит, скорбь моя и мука
Исцеления не знают,
Раз надежду убивают
Хладность, ревность и разлука.

Естественно, впрочем, что исключение в этом смысле составляют сонеты, в переводе которых Кузмин чувствовал себя не менее легко и непринужденно, чем Лозинский. Сравним, например, русские версии одного из самых петраркистских сонетов, включенных в текст «Дон Кихота», который Сервантес вложил в уста Рыцаря Леса:

Сеньора, дайте мне для исполненья
Наказ, согласный вашей точной воле, —
В таком почете будет он и холе,
Что ни на шаг не встретит отклоненья.

Угодно ль вам, чтоб, скрыв свои мученья,
Я умер? — Нет меня на свете боле!
Хотите ль вновь о злополучной доле
Слышать? — Амур исполнит порученье.

Я мягкий воск в душе соединяю
С алмазом крепким, — и готовы оба
Любви высокой слушать приказанья.

Вот — воск, иль камень, — вам предоставляю:
На сердце **вырежьте** свое желанье —
И сохранять его клянусь до гроба.

(II, 143)

Ватсон, в принципе избегавшая откровенного приукрашивания текста, выбрав шестистопный ямб, была вынуждена ввиду

неизбежного «разбухания» лексического пространства прибегать к арсеналу избыточных «поэтизмов». Что же касается перевода Лозинского, который вполне может «представлять» стихотворение Сервантеса на русской почве, то его уязвимость заключается лишь в самом факте существования версии Кузмина.

Принципы петербургской школы художественного перевода диктовали переводчику необходимость растворяться в поэтической индивидуальности автора, добиваясь сбалансированности, выверенности до мелочей — лексики, синтаксиса, образной системы. Очевидно, что гениальному стилизатору Кузмину все равно не удалось бы в полной мере добиться такого результата. Замечательным тому подтверждением является легко узнаваемая кузминская строка: «И дамы в виде траурного хора / Покроют плечи нежные камлотом». Естественно, что никакого «камлота» в оригинале нет. Однако в качестве грубой, суровой шерстяной ткани «камлот» для сюжетной коллизии выполняет ту же функцию, что и «picote» оригинала. Тем самым и стилистически, и предметно, и эмоционально кузминская строка предельно точна в качестве адекватного перевода. Достаточно сравнить ее с версиями, предложенными Ватсон («Пока в дворце волшебном черного убора / С себя не снимут дамы с радостным волнением») и Лозинским («Пока вуали мрачного убора / Гнетут придворных дам печальным гнетом»).

Замечательный пример усвоения Лозинским уроков Кузмина, творческого (что вполне естественно в художественном переводе) освоения достижений предшественника — перевод им последних четырех строк стихотворения, включенного в главу LXIX 2-й части:

Кузмин

Душа, свободная от персти тленной,
Влекомая уж по Стигийским водам,
Все будет петь тебя, — и это пенье
Заставит тише течь поток забвенья.
(II, 810).

Лозинский

Мой дух, от плена тесного свободный,
Среди стигийских волн, во тьме всевечной,
Тебя восславит, и под звуки пенья
Недвижимо замрет поток забвенья.¹⁰

¹⁰ Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч. Т. 2. С. 561–562.

Последние две строки Лозинский повторяет почти дословно, претворив тем не менее их в целом в новое художественное единство, не уступающее версии Кузмина, сосуществующее отныне с ним на равных.

Осуществленные Михаилом Кузминым переводы стихов из «Дон Кихота» — это бесспорная удача Кузмина-стилизатора и Кузмина-переводчика, несмотря на вынужденный характер этой работы. Между тем несомненно, что его переводческая программа и его переводческое наследие для складывавшейся петербургской-ленинградской школы стихотворного перевода оказались несколько маргинальными, прежде всего по сравнению с программой и наследием Михаила Лозинского, его соавтора по переводу для издательства «Academia». Тот факт, что Лозинский был вынужден для издания Любимова в 1951 г. доперевести те стихи, которые ранее были переведены Кузминым, представляется абсолютно объяснимым и оправданным. Невольно вспоминается, как ранее точно так же «не прошли по конкурсу» на иллюстрации к роскошным изданиям «Дон Кихота», осуществленным в Англии и затем в Испании, два гениальных художника, вначале Уильям Хогарт, а затем Франсиско Гойя, предложившие дерзкие по своей неакадемичности и новизне интерпретации романа, не отвечавшие, однако, требованиям, предъявляемым к иллюстрациям. Кстати говоря, те работы, которые выиграли конкурс и были напечатаны, в качестве иллюстраций замечательны. Подобное сравнение, на мой взгляд, абсолютно допустимо, поскольку перевод в принципе, не являясь ни в коей мере самым переводимым текстом, с большими оговорками становится его соперником и, скорее, представляет собой иллюстрацию к нему.

Стоит ли удивляться тому, что мягкую, ироничную улыбку прощания Мигеля де Сервантеса, последнего могикиана Ренессанса, со столь дорогим ему золотым веком сумел передать именно Михаил Кузмин, прощавшийся на закате жизни в конце 1920-х гг. не только со столь дорогими ему давно ушедшими эпохами, но и со своей эпохой — серебряным веком русской культуры. Видимо, когда золотому или серебряному веку «покроют плечи нежные камлотом», в стране должен быть поэт или переводчик, который смог бы это запечатлеть.

ГЛАВА XVI

«ЗАБЛУДЯЩИЕ КАВАЛЕРЫ» «ЧЕВЕНГУРА»

Среди романов-предостережений, напоминающих об опасности, таящейся в донкихотстве, пожалуй, самым значительным в мировой литературе является «Чевенгур» А. Платонова (наряду с «Моби Диком» Мелвилла). По-видимому, мы с полным основанием можем истолковать роман как притчу о дон кихотах — фанатиках человеколюбия, захвативших власть. Притчу, полную трагических раздумий о судьбах как страны, так и самих дон кихотов-большевиков «с глазами без внимательности в них», стремящихся любой ценой облагодетельствовать страждущее человечество, обуреваемых любовью к человеку-массе, а не к конкретному человеку. Соотнесенность большевиков Платонова с Дон Кихотом подчеркивается уже их верностью букве и оторванностью от реальной жизни, если не «книжным», то во всяком случае «брошюрным», «лозунговым» происхождением их идеалов. Герои «Чевенгура» — фанатики коммунистической идеи, помешавшиеся от чтения марксистской литературы или от наглядной агитации.

Донкихотовские мотивы в «Чевенгуре» были отмечены еще современниками Платонова. Напомню то, что в этой связи писал Г. З. Литвин-Молотов о ранней редакции романа: «Копенкин сразу выступает с ярлыком автора и действующих лиц как советский дон-кихот».¹ Кстати говоря, не вполне ясно, что имеется в виду под «ярлыком автора и действующих лиц». В окончательном тексте романа этого нет. По-видимому, речь идет о тех «лесах» литературных и межкультурных связей, которые впоследствии писатели склонны снимать с «домов» своих творений.

Впоследствии темы «Донкихотовские мотивы в „Чевенгуре“» касались многие исследователи, приводя в основном одни и те же примеры. Наиболее полезной до сих пор, на мой взгляд, явля-

¹ Цит. по: Яблоков Е. А. На берегу неба. СПб., 2001. С. 19.

ется посвященная «Чевенгуру» глава в книге Н. Н. Арсентьевой «Становление антиутопического жанра в русской литературе» (1993). В дальнейшем я по возможности буду оставлять в стороне те аспекты, которые ранее уже были выявлены. Отмечу лишь некоторые из наблюдений Н. Н. Арсентьевой.

Чевенгурский рай, по мнению автора, создается в точном соответствии с теми представлениями о «золотом веке», которые исповедовал Дон Кихот, описывая козопасам картину идиллии, где все дается людям само собой, без труда, что, как отмечалось выше, нашло отражение в «Сне смешного человека» Достоевского.

«Путем последовательных и болезненных столкновений с реальной жизнью, — пишет Н. Н. Арсентьева, — автор приводит Копенкина к такому же разладу утопической веры и реальности, какой постигает и Дон Кихота».² Герой теряет душевное равновесие после того, как оказывается, что и в «коммунистическом городе» умирают дети, после того, как во сне он увидел Розу исхудалой женщиной в гробу, похожей на измученную роженицу, умершую в забытом Богом русском селе. Как и финальное поражение Дон Кихота в поединке с Рыцарем Белой Луны, поражение Копенкина предопределено его сомнениями.

Впервые в истории интерпретаций «Дон Кихота» мы обнаруживаем в «Чевенгуре» тот же баланс утопических и антиутопических пристрастий, что и в романе Сервантеса.

Утопические максимализм и легковерие степных большевиков Чевенгура наследуют утопические надежды Дон Кихота. К сервантесовскому герою вполне применима гениальная формула, изобретенная Платоновым, но применимая к любым формам утопизма, ориентированным как в будущее, так и прошлое: «в коммунизм и обратно». «В средние века, в эпоху странствующего рыцарства и обратно», — мог бы сказать Алонсо Кихано Добрый.

Главная из черт, роднящих роман Платонова с сервантесовским, — конфликт идеала, носимого в душе как Дон Кихотом, так и большевиками Платонова, и действительности, этому идеалу не соответствующей, ему сопротивляющейся и глумящейся над ним. Подобно Рыцарю Печального Образа, отнюдь не разочаровавшемуся в рыцарских идеалах, а лишь в своей способности претворить их в жизнь, Саша Дванов и его соратники, утопические герои, тоскующие по эпохе Гражданской войны, революционной вольницы и романтики, близки к разочарованию не

² Арсентьева Н. Н. Становление антиутопического романа в русской литературе. М., 1993. С. 288.

в коммунистических идеалах (как полагает, например, Светлана Пискунова³), а в своей способности построить коммунистический рай на земле. Отсюда — глубокий трагизм их существования и финальный крах их жизненной программы. Однако в полной мере повторяет путь сервантесовского героя, возвращающегося перед смертью домой и умирающего от тоски и уныния, лишь Саша Дванов, в то время как остальные утопические герои Платонова, «заблудящие кавалеры», противостоят реальности, борются с ней, несмотря на свою обреченность.

Подчеркнув общую родовую близость фанатиков человеколюбия, Платонов выявил в каждом из этих трагических персонажей, несущих зло и при этом за всю жизнь не сделавших «себе никакого блага»,⁴ некую индивидуальную особенность, позволяющую говорить о них как о продолжателях дела Дон Кихота.

Наиболее близок своему прототипу Степан Копенкин, который «мог с убеждением сжечь все недвижимое имущество на земле, чтобы в человеке осталось одно обожание товарища» (112). Однако бок о бок с ним сражаются и Саша Дванов, которому в отличие от Копенкина знакомы душевные сомнения, и «голый коммунист» Чепурный, который как странствующий рыцарь денег не имел («денег не было и не могло быть») и за постой на постоялом дворе заплатить не мог, и устроитель ревзаповедника Пашинцев, «весь закованный в латы и панцирь».

Дванов и Копенкин, странствующие по губернии в поисках самозарождающегося коммунизма, а также притесненных и притесняющих, — суть две разные ипостаси одного Дон Кихота, Рыцаря Печального Образа и Рыцаря Львов, персонажа одновременно тоскующего и бесстрашного. В полном соответствии с русской традицией они унаследовали, с одной стороны, черты Гамлета и Дон Кихота Тургенева, а с другой — Дон Кихота того же Тургенева и Дон Кихота Достоевского, героя с двойными мыслями.

По медвежьим углам советской России, подобно сервантесовской паре, странствуют два героя, однако благодаря гениальному сдвигу, осуществленному Платоновым, оба они одновременно являются наследниками по прямой Дон Кихота и двух различных русских пониманий донкихотства — интерпретаций Тургенева и Достоевского. Один персонифицирует совесть, интеллект, больное сознание Дон Кихота, второй — его волю, готовность на подвиг и на деяние, его жертвенность.

³ Piskunova S. Y dentro... el Quijote // *Ínsula*. Madrid, 1992. N 546. P. 2.

⁴ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 174. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

Кстати говоря, странно было бы ожидать, чтобы, поставив в центр повествования некогда открытую испанским писателем пару взаимодополняющих и взаимоисключающих друг друга героев, близнецов-антагонистов, Платонов в XX в. сохранил бы субординацию «хозяин—слуга». Вполне естественно, что именно эта подчиненность одного другому и должна была быть преодолена культурой нового времени. Поставив в центр повествования пару «Саша Дванов—Степан Копенкин», Платонов вывел на бескрайние просторы России двух полурыцарей-полуоруженосцев, беспрестанно объяснявшихся в любви Революции и Розе Люксембург, а на самом деле бесконечно привязанных лишь к друг другу. Вспомним, как рыдал Санчо в комнате умирающего Дон Кихота, вспомним, как трогательно прощался Копенкин с Двановым («Отвернись от меня, Саш, ты видишь, я не могу существовать» — 410), вспомним, что именно смерть Копенкина разрешила все сомнения Дванова.

Подобно Дон Кихоту, Саша Дванов — мечтатель, способный силой фантазии порождать воображаемый мир и убеждать в реальности этого мира окружающих его людей (в этом смысле функцию Санчо Пансы несет Копенкин).

Любопытно, что из двух типов донкихотов именно кроткий рефлектирующий Дванов, а не Копенкин и Пашинцев, донкихоты воли и подвига, оказывается в день последней для Чевенгура битвы единственным «действенным» бойцом, несокрушимым и сокрушающим, разящим противников, одну пару за другой из двух наганов вполне в духе странствующих рыцарей.

Отличие донкихотства Пашинцева и большевиков Чевенгура от донкихотства Рыцаря Печального Образа (равно как и от донкихотства Копенкина) заключается в том, что это донкихотство охранительное, сворачивающееся, а не охраняющее, разворачивающееся вовне. Вспомним, что Пашинцев объявил ревзаповедник, чтоб власть не косилась и чтобы «хранить революцию в нетронутый геройской категории». Точно так же и Алонсо Кихано Добрый имел возможность объявить в своем селе «рецаповедник», чтобы власть не косилась, и хранить эпоху странствующего рыцарства «в нетронутый геройской категории», в виде некоего музея, в наидание потомкам. Вместо этого он отправляется в дорогу.

Самый, пожалуй, сложный вопрос и при этом не менее важный, чем вопрос о сервантесовском герое как прототипе большевиков Чевенгура, — это вопрос о языковой и стилистической стихии «Дон Кихота», наследуемой русским писателем. Опять-таки первым этот вопрос поставили уже современники Платонова. Так, П. Слетов, выступая в 1932 г. на творческом вечере Платонова,

утверждал: «Откуда произошел стиль Платонова, я не знаю. Для меня есть связь в его творчестве с Сервантесом, романтическая сатира присутствует. Я почувствовал эту связь».⁵

В частности, аналогом сервантесовской стилистической пародии является пародирование в «Чевенгуре», с одной стороны, демагогии пропагандистских брошюр, подчеркнутой косноязычием большевиков, а с другой, — демагогических завихрений высокого штиля «полуинтеллигента» Саши Дванова: «Эти люди, — говорил Дванов про бандитов, — хотят потушить зарю, но заря не свеча, а великое небо, где на далеких тайных звездах скрыто благородное и могучее будущее потомков человечества. Ибо несомненно — после завоевания земного шара — наступит час судьбы всей вселенной, настанет момент страшного суда человека над ней...

— Красочно говорит, — подхватил Дванова тот же начальник живой тяги» (145—146).

Жанровое определение, предложенное Михаилом Эпштейном: «По жанру „Чевенгур“ — это рыцарский роман, со всеми бредами и подвигами, ему положенными»,⁶ — вполне убедительно, но лишь с двумя оговорками. С одной стороны, как и в случае с «Дон Кихотом», речь идет и о наследовании и о ниспровержении, о кульминационной точке и о финальном аккорде. С другой, финал «Чевенгура», сцена гибели степных большевиков, восходит не к рыцарским романам, в которых она немыслима, а к героическому эпосу, конкретно к «Песне о Роланде», через посредство «Тараса Бульбы» Гоголя.

Думается, нет необходимости подробно останавливаться на отличиях притчи о новых донкихотах от романа Сервантеса. Главное из них — многочисленность новых героев и временный успех их устремлений к переустройству жизни на новых началах. Важнее подчеркнуть то общее, что объединяет образы, столь далеко отстоящие друг от друга, а именно: редко встречающуюся в истории бытования сервантесовского образа в мировой литературе неоднозначность отношения к ним как писателя, так и читателя. Бесспорно, что трагическое звучание «Чевенгура» не устраняет комической стихии, неизменно присутствующей в творчестве Платонова. Именно поэтому фанатичные чудаки романа русского писателя вызывают не только протест, но и страдание, не только смех, но и осознание обреченности ложного энтузиазма.

⁵ Цит. по: Яблоков Е. А. На берегу неба. С. 212.

⁶ Эпштейн М. Бог деталей. Народная душа и жизнь в России на исходе империи. М., 1998. С. 99.

Специфику отношения Платонова к «революционерам», в точности повторяющую неоднозначное отношение Сервантеса к странствующим рыцарям, отметил Горький: «При всей нежности вашего отношения к людям, они у вас окрашены иронически, являются перед читателем не столько революционерами, как „чужаками“ и „полоумными“». ⁷

«Чевенгур» Платонова максимально близок «Дон Кихоту» авторской позицией по отношению к героям. Сервантес развенчивает своего героя, «подвиги» которого бессмысленны, нелепы, а подчас и опасны для окружающих (вспомним покалеченных им ни в чем не повинных людей), и в то же время по ходу романа проникается к нему симпатией, которая неизбежно передается читателям и в конечном счете перевешивает. Платонов показывает несостоятельность степных революционеров, нелепых и бескомпромиссных, сделавших насилие главным принципом жизни, однако их готовность в любую минуту прийти на помощь тому, кто в ней нуждается, и их обреченность не могут не вызывать уважения и сочувствия.

Знаменательно, что, если в целом «Чевенгур», истолковываемый как роман-предостережение, вряд ли одновременно может быть истолкован как роман-пародия, отдельные грани гениального пародийного замысла Сервантеса были Платоновым унаследованы. Так, если серьезной парой полурыцарей-полуоруженосцев являются Копенкин — Саша Дванов, то несомненной пародией на них оказывается пара Чепурный — Прокофий Дванов, также своеобразно друг к другу привязанных, у которых также есть своеобразная, одна на двоих, Дама Сердца — Клавдюша. В образе последней угадывается пародия одновременно и на Дульсинею (Альдонсу Лоренсо), и на Розу Люксембург (реальную и вымышленную).

Донкихотовские мотивы, реминисценции, аллюзии в «Чевенгуре» многочисленны и разнообразны. Осмелюсь предположить, что любопытный минидialog между Сашей Двановым и Захаром Павловичем является отголоском одной из самых ярких сцен в сервантесовском романе.

« — Вот это — я! — громко сказал Александр.

— Кто — ты? — спросил неспавший Захар Павлович.

Саша внезапно смолк, объятый внезапным позором, унесшим всю радость его открытия. Он думал, что сидит одиноким, а его слушал Захар Павлович. Захар Павлович это заметил и уничтожил свой вопрос равнодушным ответом самому себе:

— Чтец ты, и больше ничего» (71—72).

⁷ Цит. по: Яблоков Е. А. На берегу неба. С. 29.

Поводом для этой сцены послужило первое из злоключений Дон Кихота, когда он был найден почти бездыханным его односельчанином. Услышав бредовый монолог человека, которого он столько лет знал как сеньора Кихана, крестьянин отказывается признавать его «Болдуином» и «Абиндарраэсом». В ответ синьор Кихана, назвавшийся Дон Кихотом, произносит одну из самых запомнившихся человечеству автохарактеристик: «Я знаю, кто я». Мотив близости идадьго-начетчика и юноши-книжника подчеркивается «спасительной» фразой Захара Павловича.

В «Чевенгуре» в сцене, где Пашинцев приглашает Копенкина и Дванова остаться у него в ревзаповеднике: «Живи тут. Ешь, пей, я яблок пять кадушек намочил, два мешка махорки насытил. Будем меж деревьями друзьями жить, на траве песни петь» (156), — в еще более контрастном окружении, усиливающем пародийность, оживают мотивы пасторальной идиллии, развиваемой Дон Кихотом незадолго до смерти. Напомню, что сервантесовский герой вознамерился назваться пастухом Кихотисом, бродить в окружении друзей, ставших, как и он, пастухами, в уединении полей и упражняться в добродетельной пастушеской жизни.⁸

Пассеистские идеалы Пашинцева напоминают ностальгию Дон Кихота по вычитанной из романов эпохе, когда ратоборствовало странствующее рыцарство: «Я вынес себе резолюцию, что в девятнадцатом году у нас все кончилось — пошли армия, власти и порядок, а народу — опять становись в строй, начиная с понедельника (...) Всему конец: закон пошел, разница между людьми явилась — как будто какой черт на весах вешал человека» (155).

В этом смысле донкихоты революции «Чевенгура», действительно, напоминают «охламонов» Пильняка, персонажей «Красного дерева» (что уже отмечалось), хранителей революции, идеалистов — сумасшедших и алкоголиков, чья жизнь закончилась с гражданской войной. Замечу лишь, что у Пильняка еще отчетливее, чем у Платонова, выражена мысль, что новые донкихоты, как сервантесовский герой, тосковавший по средним векам, являются хранителями идеалов прошлого, а никак не создателями настоящего или будущего.

«Он пронзился без вреда через весь отряд противника, ничего не запомнив...» (407). На эту особенность «призрачных» противников странствующих рыцарей обратил внимание и Достоевский, который в сочиненной им «Сцене из Дон Кихота» вложил в уста

⁸ *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идадьго Дон Кихот Ламанчский. («Литературные памятники»). М., 2003. Т. 2. С. 398.

Рыцаря Печального Образа такое любопытное рассуждение, не имеющее прямого аналога в сервантесовском романе: «Я решил это недоумение, друг мой Санхо, — сказал наконец Дон-Кихот. — Так как все эти великаны, все эти злые волшебники были нечистая сила, то и армии их носили такой не волшебный и нечистый характер. Я полагаю, что эти армии состояли не совсем из таких же людей, как мы, например. Люди эти были лишь наваждение, создание волшебства, и, по всей вероятности, тела их не походили на наши, а были более похожи на тела, как, например, у слизняков, червей, пауков. Таким образом, крепкий и острый меч рыцаря, в могучей его руке, упавая на эти тела, проходил по ним мгновенно, почти без всякого сопротивления, как по воздуху» (XXVI, 24–25).

Можно также отметить сходное трогательное выражение вины перед Прекрасной Дамой у Дон Кихота, побежденного Рыцарем Белой Луны («Дульсинея Тобосская — самая прекрасная женщина в мире, а я — самый несчастный рыцарь на свете: я не отрекись от истины, хоть и бессилён защищать ее. Вонзай свое копьё, рыцарь, и возьми мою жизнь, раз ты отнял у меня честь»⁹), и у задержавшегося в Чевенгуре Копенкина, который умирая, с горечью думал о том, что Роза Люксембург по его вине «будет мучиться в земле одна» (410).

Очевидны донкихотовские мотивы и в сохранившемся в архиве ИРЛИ отрывке повести «Строители страны», реконструированной В. Ю. Вьюгиным: «Дванов думал, не есть ли самое полумие Копенкина особый вид самозащиты и хитрость большого разума? *(нрзб.)*. Жизнь сама иногда нелепость — и ее бить надо тоже безумием: нелепость на нелепость, минус на минус — получается некоторый плюс».¹⁰ Вспомним, что Дон Кихот был «хитроумным» и сумасшедшим одновременно.

Подобно Дон Кихоту, который вполне был способен оценить женское очарование, что не мешало ему сохранять верность Дульсинеи и заботиться о защите всех вдов и девиц, Копенкин «малого роста, худой и с глазами без внимательности в них» «уже на пороге увидел женщину и сразу почувствовал влечение к ней — не ради обладания, а для защиты угнетенной женской

⁹ *Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Т. 2. С. 364.*

¹⁰ Повесть А. Платонова «Строители страны»: К реконструкции произведения / Публ., вступ. ст. и коммент. В. Ю. Вьюгина // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб., 1995. С. 363.

слабости» (111). Ср. монолог Копенкина в ранней редакции в отрывке повести «Строители страны»: «В память бессмертной Розы [я] мы [объявим завоюем земной шар] сделаем земной шар домом матери и ребенка! У всякой женщины есть груди [(полные) губы] и верный взор красивого [прекрасного] друга — то же самое, что у первой женщины всего мира — Розы! За это — все женщины охраняются моим мечом».¹¹

Дон Набедренник с Клочка Земли (так в буквальном переводе с испанского может звучать имя сервантесовского героя — Don Quijote de la Mancha), решивший стать *странствующим* рыцарем, оказывается немым укором, в конечном счете — судьей полевых большевиков, решивших *осесть* на отвоеванном для коммунистического рая клочке земли.

Соотнесенность романа Платонова с «Дон Кихотом» демонстрирует, что пока Дванов и Копенкин были «полевыми», странствующими большевиками, моральная и эстетическая правда была на их стороне. Как только они стали (Дванов с большей готовностью, Копенкин — с меньшей) подобны Пашинцеву и особенно большевикам Чевенгура, стали большевиками «оседлыми», «окопавшимися», историческая, т. е. одновременно моральная и эстетическая правда, с точки зрения автора, их покинула.

Чевенгур выполняет функцию своеобразного замка Камелота «заблудящих кавалеров» большевизма, идеалы которых были погрязли и поруганы в эпоху нэпа, рыцарей усвоенного из лозунгов коммунизма, нашедших в утопическом городе временное и весьма ненадежное пристанище. Антиутопическая модель «Дон Кихота» Сервантеса подсказывает, что в поисках утраченного времени допустимо странствовать, а не замыкаться, не огораживаться. В этом противоречии и коренится одна из причин настигающей героев расплаты.

¹¹ Там же.

ГЛАВА XVII

«НЕ СО ШПАГОЙ, А В РАБОЧЕМ СВОЕМ ПИДЖАКЕ...»

Вместе с В. Шкловским советская культура могла бы сказать, что она семьдесят лет прошагала рядом с Санчо Пансой для того, чтобы понять Дон Кихота.¹ И путь этот был плодотворным. Многомиллионные тиражи обеспечивались не только читательским спросом, но и прекрасными переводами — сначала версией, опубликованной в 1929 г. в издательстве «Academia», а затем в 1951 г. версией Н. М. Любимова, признанного мастера перевода. Обе версии пользовались, а вторая пользуется и поныне, заслуженной любовью читателей. Это, однако, не значит, что роман в новом рождении не утратил в них каких-либо своих качеств. В переводе 1929 г., например, стилистическая амплитуда скромнее сервантесовской. Он несколько более «интеллигентен», чем следовало бы; временами ему явно не хватает просторечной сочности перевода Любимова (которая, впрочем, иногда попантагрюэлевски избыточна). Перевод же Любимова, в основе которого лежит безоговорочно-ренессансная концепция романа, свойственная 1940-м—нач. 1950-х гг., не мог в силу этого в должной мере отразить барочные особенности стиля Сервантеса.

Интерес советской литературы к Дон Кихоту, человеку, который хочет переделать мир, был настолько естественным и в то же время настолько органичными были проявления этого интереса, что донкихотовские мотивы ощутимы, казалось бы, в великом множестве произведений, а связь с романом Сервантеса при этом почти утрачена.

По мнению Горького, неизменному на протяжении всей жизни, назвать человека Дон Кихотом, это значит сказать о нем самое лучшее, что может быть сказано о человеке. Перу молодого Горького принадлежит любопытная притча, восходящая к мифу о Дон Кихоте, но использующая его лишь как точку отсчета, кардиналь-

¹ См.: Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 379.

но его переосмысляющая. «Скиталец-Дон Кихот» — это притча о странном и смешном деревенском верзиле, который ушел из своей деревни, волоча за собой в длинной, с засученным по локоть рукавом ручище старый рыцарский меч громадных размеров, не зная как с ним обращаться и не зная, что на нем написано «Талант». Как объяснил маленький человечек, повстречавшийся ему, — это волшебное оружие прежних, давно умерших рыцарей; оно побеждает все, и с ним можно проложить дорогу куда угодно. Парень ушел из деревни, потому что ему охота было на вольные хлеба попасть, потому что в деревне у него ни кола, ни двора и жить ему стало «неспособно»: у всех там к нему «противность» и все его «забиждали». А маленький человечек, назвавшийся «интеллигентным пролетарием», пробирался в Долину Хорошей Жизни. «Маленький шел впереди, с фонарем, а большой, волоча свой меч, шагал за ним по тернистому пути. Они шли, перекликаясь, оставляя за собой густой кровавый след и ключья своих одежд».²

Сервантес, по признанию Горького, был одним из его учителей. Он советовал внимательно читать сервантесовский роман Л. Андрееву, начинавшему свой путь в литературе.³ В 1917 г. по его просьбе Бунин готов был взяться за биографию Сервантеса.⁴ «Дон Кихота» читают герои Горького. Востребованность в новое время «святого безумства» Дон Кихота горячо обсуждают персонажи романа «Жизнь Клима Самгина».⁵

Особый интерес представляет цикл пьес, в том числе принадлежащих перу Луначарского, Чулкова, Булгакова, Шварца, в которых Дон Кихот сохраняет и свое имя, и свое рыцарское обличье.

По признанию Луначарского, пьеса «Освобожденный Дон Кихот» была начата им еще в 1916 г., что имеет первостепенное значение, поскольку время зарождения ее замысла, таким образом, падает на предреволюционные годы. Первые сцены были готовы в 1919 г., а закончена пьеса была в 1922-м. Хотя «Освобожденный Дон Кихот» и не опирается ни на какие мало-мальски исторические события, Луначарский относил эту пьесу к разряду исторических или культурно-исторических. Она действительно обусловлена историческим опытом и к историческому же опыту взывает. Ключ к ней мы находим в послесловии

² Горький М. Скиталец Дон-Кихот // Курьер. М., 1901. № 356. С. 2.

³ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24-х т. М., 1997. Т. 2. С. 26.

⁴ Там же. Т. 12. С. 115.

⁵ Горький М. Полн. собр. соч. М., 1974. Т. 21. С. 496; Т. 24. С. 314, 315, 321–323, 327.

Луначарского к изданию «Дон Кихота» 1924 г.: «Пролетариат часто на своих фронтах встречает и Дон-Кихотов и Санчо. Кафе больших городов набиты донкихотской интеллигенцией, которая, жестикулируя и вопя, толкует о великих идеалах.

К сожалению, многие из этих Дон-Кихотов — Гамлеты, по выражению Тургенева, и остаются по сю сторону дела. Но есть такие, которые готовы броситься в свалку жизни, но под ложным, фантастическим знаменем {...} А между тем сколько таких Дон Кихотов можно спасти и сколько их, вероятно, будет спасено в победном марше пролетариата».⁶

Главный герой пьесы — «донкихотский интеллигент», скорее всего, современник сервантесовского. Дон Кихот Луначарского — не сумасшедший, а добрый, доверчивый человек, который решил стать странствующим рыцарем, чтобы приносить людям пользу примером и теми малыми добрыми делами, которые, возможно, ему удастся совершить. Герой Луначарского близок князю Мышкину в своей проповеди добра и милосердия, пьеса же в целом — это тот «Дон Кихот», читатели которого уже знакомы с «Идиотом» Достоевского. «Нельзя переделать все, — говорит он. — Будем творить одно маленькое добро за другим. Будем страдать, сколько нам суждено, и любить, сколько сможем». На эту тираду женоподобный красавец, граф Мурцио, один из приближенных герцога, замечает ему: «Вас называют безумцем, Дон Кихот. Но вы просто неудавшийся поэт, травоядный мечтатель».⁷

Пьеса заострена социально. Социальными причинами Луначарский мотивирует и твердость воли кузнеца Дриго, и широту взглядов студента Бальтасара, и не только абстрактный гуманизм дворянина Дон Кихота, но и его дворянскую спесь, прорывающуюся, когда Санчо, наслушавшийся революционных лозунгов, пытается ему перечить. Толстовство Дон Кихота Луначарского («... будем делать непосредственное добро, не заботясь об остальном») заставляет его сначала отбить у стражников бунтовщиков, восставших против герцога, а затем, когда к власти приходит народ и бывшие хозяева оказываются за решеткой, — освободить графа Мурцио.

Правда человека, поставившего себя над схваткой, видится этому Дон Кихоту самой великой, ибо она вне времени и пространства и не замешана на зле. Однако время и пространство

⁶ Луначарский А. В. Послесловие // Сервантес. Дон Кихот Ламанчский. М., 1924. С. 251–252.

⁷ Там же. С. 111.

заявляют о себе сначала народным восстанием, а затем контрреволюционным мятежом, который поднимает Мурцио. Дон Кихота изгоняют за пределы Испании. Прощаясь с ним, Бальтасар, понимающий его и сочувствующий ему (выражающий во многом авторскую точку зрения), говорит: «Ах, Дон Кихот, вы не годитесь в граждане истекающей кровью голодной Республики, руководимой людьми, которые народной буре хотят во что бы то ни стало дать победу и сквозь Черное море, пески пустыни и жестокие сечи ввести народ в обетованную землю. Но когда придем мы в обетованную землю, когда снимем мы кровавые жаркие доспехи, вот тогда-то позовем вас, белый Дон Кихот, вот тогда скажем мы: войдите под завоеванные нами кущи помочь нам творить добро. И как вольно тогда будет дышать ваша грудь и каким естественным покажется вам все вокруг. О, тогда вы станете поистине освобожденным Дон Кихотом. Но и тогда вы, зажмурившись, будете глядеть назад, на пропасти и ужасы, которые не вами пройдены. Ах, вы не можете понять, что мы платим ту цену, не уплатив которой не войдешь в страну, где освобожденный Дон Кихот найдет гармонию и свет».⁸

Знаменательно, что пьеса, принадлежащая перу большевика, убежденного в том, что теории должны претворяться в жизнь, выросла из реального столкновения двух идеологий, а сама явилась экспериментальной площадкой, литературным прообразом будущего исторического события. Вне всякого сомнения, в образе Дон Кихота выведен прежде всего Короленко, за два года до этого и незадолго до смерти написавший Луначарскому по его просьбе шесть оставшихся без ответа писем. В письмах дана самая глубокая, публицистически яркая и научно неоспоримая отповедь большевизму. Дана на основе анализа экономической, политической и нравственной ситуации периода Гражданской войны, и при этом предсказаны все последующие этапы советской истории и неминуемый крах системы, основанной на принуждении, подавлении личности и ее естественных интересов. В открытую полемику с Короленко Луначарский вступить не считал возможным, а после смерти писателя, выведя его в образе Дон Кихота, пытающегося быть над схваткой в стране, устремленной к светлому будущему, изгнал за пределы страны. Стоит ли удивляться, что в 1922 г. по этому же сценарию из страны были изгнаны ведущие философы и ученые, не пожелавшие признать правоту большевистского переворота, а сами письма Короленко смогли увидеть свет на родине писателя только в 1988 г.

⁸ Луначарский А. В. Освобожденный Дон Кихот. М., 1922. С. 144.

1934 г. датируется пьеса Г. И. Чулкова «Дон Кихот», в которой трудно узнать автора вызывавшей некогда жаркие споры концепции «мистического анархизма». Пьеса проникнута антирационалистическим пафосом, который косвенно задевает и эпоху Возрождения, так как его интересы представляет герцог, решивший высмеять в Дон Кихоте Средневековье. Герцог разыгрывает перед Дон Кихотом и Санчо спектакль, прокручивая перед ними заново события их жизни и доказывая с «ренессансной» логикой, что даже самые здравые попытки ламанчского рыцаря помочь людям (например, эпизод с пастушком Андресом) закончились крахом. Однако Дон Кихот прерывает нравоучительный спектакль, врываясь на сцену, дабы устранить совершенные по его вине ошибки. Столь же безуспешно пытается перевоспитать Дон Кихота поклонник разума Самсон Карраско, у владычицы сердца которого черты — как Пифагора числа, взор — как стекла астронома, речь — как медная латынь, сама же она — не метафизика, а здравый смысл.

Героя Чулкова, как и дон кихотов других советских писателей, облачиться в доспехи странствующего рыцаря заставляет картина социальной несправедливости, социальный порядок, при котором «вся власть глупцам — и рабство всем иным». Чулков весьма своеобразно решил мучившую многих поклонников Рыцаря Печального Образа проблему финала. Его герой перед смертью, прозрев, возлюбил реальность:

Не бред желаний — истина сама
Исполнена любовью и свободой —
Не где-то там, в эфирной пустоте,
А на земле — божественно прекрасной —
Я вдруг увидел мир благоуханный!
Я, как Адам, хотел бы вновь назвать
Зверей и птиц, деревья и людей
Их светлыми, как солнце, именами...
Вот этот кипарис совсем не сон,
И ты не сон, мой милый, добрый Санчо!
А это кто! Альдонса! Ты — не бред,
А девушка с горячей кровью в сердце,
Ты, как земля, проста... Земля! Земля!
Хочу тебя лобзать... ⁹

Но если прозрение, пробуждение к жизни вполне оправдано, то тем более необъяснимой оказывается смерть, не мотивирован-

⁹ Чулков Г. И. Дон Кихот: Трагикомедия в 4-х актах. 2-е изд., испр. М.: Л., 1937. С. 85.

ная, как у Сервантеса, нежеланием героя, прозревшего и утратившего веру в свой идеал, довольствоваться реальностью.

11 марта 1939 г. Булгаков с горечью писал Вересаеву: «Одним из последних моих опытов явился «Дон Кихот» по Сервантесу, написанный по заказу вахтанговцев. Сейчас он и лежит у них и будет лежать, пока не сгниет (...) Он, конечно, и нигде не пойдет. Меня это нисколько не печалит, так я уже привык смотреть на всякую свою работу с одной стороны — как велики будут неприятности, которые она мне доставит? И если не предвидится крупных, и за то уже благодарен от души. Теперь я занят совершенно бессмысленной с житейской точки зрения работой — произвожу последнюю правку своего романа».¹⁰ Так в одном «донкихотовском» списке писателя, создававшего свои шедевры без надежды на то, что они дойдут до читателя и зрителя, но не прекращавшего борьбу, сходятся один из величайших романов XX в. «Мастер и Маргарита» и одна из лучших инсценировок «Дон Кихота», над завершением которых он работал одновременно, незадолго до смерти.

В трагических обстоятельствах, которые он сам называл обстоятельствами «полного и ослепительного бессилия», Булгаков, человек от природы далекий от трагического мироощущения, отличавшего Мигеля де Унамуно, приходит к сходному пониманию донкихотства, донкихотовской ситуации и донкихотовской модели поведения в мире: Дон Кихот продолжает борьбу без надежды на победу, отстаивает свою веру, зная, что цели достичь нельзя. В 1937 г., во время разгула репрессий, он писал: «Мои последние попытки сочинять для драматических театров были чистейшим дон-кихотством с моей стороны. И больше я его не повторю».¹¹ И уже в следующем году Булгаков снова поступает по-донкихотски, на этот раз погрузившись в самую стихию донкихотства, растворив свое донкихотство в донкихотовском материале. Над инсценировкой «Дон Кихота» Булгаков работал летом 1938 г.¹² 24 июля он писал Е. С. Булгаковой: «Пью чай с чудесным вареньем, правлю Санчо, чтобы блестел. Потом пойду по самому Дон Кихоту, а затем по всем, чтобы играли как те стрекозы на берегу — помнишь?».¹³ Любопытно, что Булгаков опирался не

¹⁰ Булгаков М. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 464—465.

¹¹ Там же.

¹² Подробнее см.: Есипова О. Русский Дон Кихот и М. Булгаков // Булгаковский сборник. Таллинн, 1998. Вып. 3. С. 21—36.

¹³ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. С. 445.

на перевод под редакцией А. А. Смирнова и Б. А. Кржевского в издании «Academia», а на более раннюю версию М. В. Ватсон. В июле—августе 1938 г. он настолько усердно занимался изучением «царя испанских писателей»,¹⁴ что даже часть писем к своей третьей жене, Елене Сергеевне, написал по-испански. По его собственному признанию, он в это время буквально «штурмовал Кихота».

В отличие от пьес Луначарского и Чулкова «Дон Кихот» Булгакова — честная инсценировка, в которой драматург, комбинируя эпизоды, контаминируя мотивы и упрощая чересчур барочный для современной сцены язык героев Сервантеса, по возможности близко следует за сервантесовским замыслом. Не стремясь создать «нового Дон Кихота», Булгаков интерпретирует в той степени, в какой это диктуется писательской индивидуальностью и в какой это необходимо для свободного драматургического дыхания. В то же время эта пьеса — одно из самых значительных художественных произведений, непосредственно связанных с сервантесовским романом.

Булгаков в полной мере воспользовался преимуществами, которые дает драматургический жанр с неоднократной сменой декораций и временными провалами между действиями. В романе читатель оказывается свидетелем «подвигов» Дон Кихота и всех тех приключений, которые с ним происходят; он упускает Рыцаря Печального Образа из виду редко и ненадолго. Зрителю булгаковской пьесы приходится домысливать происходящее с Дон Кихотом в промежутках между действиями. И если немногочисленные приключения героя не подтверждают его правоты, то зритель при желании может пофантазировать на единственно доступном для него пути, а именно том, который подсказывает ему фантазия героя. Автор не несет ответственности за фантазии зрителя, а зритель на стезе сотворчества получает особенно дорогое ему эстетическое удовольствие.

Природа таланта Булгакова сократила разрыв между Рыцарем Печального Образа и остальными персонажами. По существу его Дон Кихот долгое время ничем среди других героев пьесы не выделяется. Причем не только с точки зрения художественной достоверности образов, но и в отношении человеческих качеств. Даже для погонщика мулов, поколотившего Дон Кихота и Санчо, у писателя нашлись живые и придающие образу рельефность краски. Дон Кихот не возвышается более, как скала, над остальными ни масштабами своих помыс-

¹⁴ Там же. С. 446.

лов, ни масштабами своей роли. Только в последней картине мы видим Дон Кихота, которого Булгаков незадолго до его смерти резко поднимает над общим фоном. И художественно это оправдано: глубину мыслям Дон Кихота придает горечь пробуждения от «рыцарского» сна. «Ах, Санчо! — восклицает он. — Повреждения, которые нанесла мне его сталь, незначительны. Также и душу мою своими ударами он не изуродовал. Я боюсь, не вылечил ли он мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил... Он лишил меня самого драгоценного дара, которым награжден человек, — он лишил меня свободы! На свете много зла, Санчо, но хуже плена нету зла! Он сковал меня, Санчо!.. Смотри, солнце срезано наполовину, земля поднимается все выше и выше и пожирает его. На пленного надвигается земля! Она поглотит меня, Санчо!..».¹⁵

Пьеса Булгакова, написанная в 1938 г., была впервые поставлена в Ленинграде 13 марта 1941 г. в Государственном академическом театре им. А. С. Пушкина, роль Дон Кихота сыграл Н. Черкасов. Рецензенты обратили внимание на то, что Дон Кихот Булгакова и Черкасова «избавлен от быта и от слабостей быта»; если он и смешон, то в значительно меньшей степени, чем у Сервантеса. В целом же и игра Черкасова, и спектакль были признаны удачными. Зато постановка, осуществленная в апреле того же года в Москве, в театре им. Евг. Вахтангова с Р. Симоновым в главной роли, вызвала двойственное впечатление. Отмечались ее элегическая умиротворенность и некоторая сентиментальность трактовки центрального образа.

Для Черкасова приближение к роману Сервантеса в булгаковском прочтении оказалось его третьим Дон Кихотом. Главная, четвертая, роль была впереди. Новая встреча произошла в 1955 г., когда на киностудии «Ленфильм» был запущен в производство фильм Г. Козинцева по сценарию Е. Шварца. Это был первый полнометражный цветной широкоэкранный фильм режиссера и одновременно киностудии.

Приступая к экранизации, Козинцев со всей определенностью дал понять, что он будет ставить фильм не для торжественной даты, а для обыкновенных дней, что «осваивать классику» он не намерен и что попытается избежать «наследства» и «памятника». Сценарий Шварца привлек его своим актуальным звучанием, присущей герою потребностью увидеть человеческие лица под масками, которые на них напялил волшебник Фрестон. Поэтому столь важный для Шварца эпизод с мельницами, со знаменитым

¹⁵ Булгаков М. А. Пьесы. М., 1962. С. 456.

монологом Дон Кихота, выражающим философию замысла, он поместил в конец фильма: «А я говорю тебе, что верую в людей. Не обманут меня маски, что ты напялил на их добрые лица. И я верую, верую в рыцарское благородство. А тебе, злодею, не поверю, сколько бы ты ни вертел меня — я вижу, вижу! Победит любовь, верность, милосердие... Ага, заскрипел! Ты скрипишь от злости, а я смеюсь над тобой! Да здравствуют люди! Да погибнут злобствующие волшебники!». ¹⁶

Работая над сценарием к фильму «Дон Кихот» и стараясь не опускать «руки по швам перед величием собственной задачи и романа», ¹⁷ который неизбежно предстояло пересказать по-своему, ¹⁸ Е. Л. Шварц более всего свободы позволял себе во все новых версиях финала. Одна из них могла бы быть особенно неожиданной, поскольку, судя по всему, предполагала продемонстрировать моральное превосходство Дон Кихота «действующего» перед Алонсо Кихано «мечтающим»: «И идет финал, придуманный нами. О святости мечты. И о великой святости действия, которому завидуют мечтатели. И осмеивают действующих». ¹⁹

Противостояние Дон Кихота с его высоким представлением о предназначении человека и действительности, раскрываемой в трех все более отчуждающих человека ипостасях — обывательский быт родного селения, грубая жестокость постоянного двора и утонченная бесчеловечность дворца герцога, — углубляется оппозицией Дон Кихот — Самсон Карраско. Эта оппозиция, пунктиром намеченная у Сервантеса, со всей определенностью раскрывается у Шварца, который увидел в ней один из главных нравственных уроков для своего современника. Призывая побежденного им Дон Кихота жить разумно, как все, во всех случаях жизни сохранять спокойствие, Самсон Карраско не замечает, что мимо них проходят каторжники, гремя цепями, а над ними на каждой ветке дерева — повешенный. Вежливо выслушав исчерпавшего свои сентенции бакалавра, Дон Кихот говорит ему: «Бакалавр! Ваше благоразумие — убийственной моего безумия». ²⁰

¹⁶ Шварц Е. Дон Кихот: Литературный сценарий // Ленинградский альманах. Л., 1958. С. 114.

¹⁷ Шварц Е. Л. Позвонки минувших дней. Произведения 1940-х—1950-х годов. Дневники и письма. М., 1999. С. 154.

¹⁸ «Необходимо отступить от романа так, как отступило время» (там же. С. 153).

¹⁹ Там же. С. 159.

²⁰ Шварц Е. Пьесы. Л., 1972. С. 650.

Козинцев прекрасно сознавал, что даже при самом бережном отношении к роману как к «памятнику» ему не удалось бы, ввиду многочисленных трансформаций и потерь, связанных с временной дистанцией, переносом из одного вида искусства в другой и т. д., сохранить в неприкосновенности все уровни и элементы романа. Главный итог того осознанного сдвига, который заметен уже в пьесе Шварца, а в фильме еще усилен, — это устранение комического начала в обрисовке образа Дон Кихота. Кинематограф, по мысли Козинцева, не в состоянии передать сочетание трагического и комического, насмешки над героем и восхищения им. Между тем по замыслу и режиссера, и сценариста герой должен был вызывать восхищение многомиллионного, не слишком искушенного, в том числе и в тонкостях сервантесовского романа, зрителя. Идя на такую сознательную жертву, Козинцев вспоминал Чаплина, которому удавалось подобное сочетание, не замечая при этом, что именно экранный Чарли и является самым подлинным духовным наследником ламанчского рыцаря. Патетическое звучание ключевых эпизодов, высокий трагизм экранной судьбы Дон Кихота Шварца и Козинцева шли бы вразрез с комической окраской образа, сознательно поэтому из палитры устраненной.

Козинцев не скрывал, что ориентировался на интерпретацию Шалапина, безоговорочно возвеличивавшего Дон Кихота. Так, в письмах к Н. К. Черкасову, добываясь от актера ожидаемого им образа и приводя восторженные признания Шалапина, он писал: «Нужно найти эту святость и эту честность — невозможные, не встречающиеся в реальной жизни. И, что самое главное: нужно *всерьез* (вне зависимости от того, что само положение может быть и нелепым, и даже всегда нелепо!), со *всем душевным волнением, со всей силой отдачи душевных сил* сыграть *всерьез* это трогательное отношение к тому, что вовсе и не достойно этого».²¹

Поставленной цели служил и широкий экран, возможности которого были еще не вполне ясны. «Новый размер, — писал Козинцев, — меня прельщал для целей, казалось бы, странных применительно к широте кадра. Я хотел подчеркнуть пустоту, одиночество мудрого безумца. Пустота, как представлялось мне, имела как бы два полюса: степи и холмы, выжженные солнцем, безлюдие Ламанчи, две фигурки — одна на коне, другая на осле; карета, проезжающая в облаке пыли; цепочка каторжников; оазис постоянного двора — и холодная, злая пустота герцогского двора: монастырские стены, придворные в черном, совершающие в заданный час механический церемониал. В ледяное пространство

²¹ Козинцев Г. М. Собр. соч.: В 5-ти т. Л., 1986. Т. 5. С. 442.

чопорных отношений и догматических представлений попадает добрый безумец, ищущий справедливости».²² Комическая стихия, вытесненная из фильма, давала о себе знать во время съемок. Чрезвычайно забавную анекдотическую сценку занес в свой дневник Черкасов: «17 мая. Опять вернулись к недоснятой первой поляне. Погода плохая. Гуляли по парку в костюмах и гримах, но без лат, разумеется. Васильев (дублер Черкасова, — В. Б.) собирал полевые цветы. Мимо него по дороге проходила женщина в платочке, очевидно, работница Массандры. Увидев его, на секунду остановилась, остолбенела, затем пошла дальше и через каждые десять-пятнадцать секунд пути оглядывалась на него, постепенно приближаясь ко мне. И когда наконец поравнялась со мной, остановилась как вкопанная. Затем ее с ног до головы передернуло как бы электрическим током. В ее глазах было изумление: каким образом этот странный, длинный человек так быстро оказался на другом конце дороги? Бедная побежала не оглядываясь. Воображаю, что потом рассказывала она своим соседям и подругам!».²³

В режиссерской экспозиции Козинцев призывал авторский коллектив увидеть ламанчскую дыру сквозь призму гоголевского «Миргорода»; в то же время видение главных героев романа идет от «Тиля Уленшпигеля». «В романе Сервантеса, — утверждал он, — один герой в трех образах: Дон Кихот, Санчо Панса и Дульцинея. В этом мне представляются три черты испанского народа (и всякого народа), три прекрасные черты: народ возвышенный, мечтательный, практичный».²⁴ «Подсказка» Ш. Костера (Уленшпигель — дух, Неле — сердце, Ламме — утроба народа Фландрии) позволила углубить и насытить дополнительными ассоциациями новое русло, предложенное роману Евгением Шварцем. Так роман Шарля Костера из жизни Фландрии, давший новую жизнь сервантесовским образам, подсказал неожиданный ракурс фильму о Дон Кихоте.

По-видимому, последним значительным произведением, в котором мы обнаруживаем целую систему оригинально преломленных донкихотовских мотивов, является повесть Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Первым сигналом, отсылающим нас к роману Сервантеса, являются смеховые рецепты коктейлей — «Ханаанский бальзам», «Слеза комсомолки», «Поцелуй тети Клавы», «Сучий потрох», придуманные по аналогии со

²² Там же. Т. 1. С. 268.

²³ Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот: История одной роли. Л., 1958. Т. 1. С. 85—86.

²⁴ Козинцев Г. М. Собр. соч. Т. 1. С. 486.

знаменитым бальзамом Фьерабраса. Эти рецепты служат первой ниточкой, безошибочно приводящей нас к «Дон Кихоту». Роман Сервантеса напоминает о себе и ключевым для повести «Москва — Петушки» мотивом дороги, и помешательством героя, правда, на алкогольной почве, однако выполняющим ту же роль, что и «книжное» помешательство Дон Кихота, коль скоро герой Ерофеева неизменно смотрит на мир сквозь «алкогольную» призму. Впрочем, Венечка Ерофеев — также и «книжный» герой: все его монологи и рассуждения усыпаны цитатами, насыщены литературными реминисценциями. Преодолевать разрыв своих идеалов с действительностью герою повести Ерофеева помогает не только алкоголь, но и вымыслы, на которые его фантазия не менее щедра, чем фантазия Рыцаря Печального Образа.

Дама сердца Венечки Ерофеева — «девушка с глазами белого цвета, белого, переходящего в белесый, — эта любимейшая из потаскух, эта белобрысая дьяволица»,²⁵ — до которой герой безуспешно пытается добраться, так же заколдована, как и Дульсинея Тобосская, и одному Богу известно, существует ли она на самом деле. Не исключено, что глаза белого цвета — это отсылка к одному из самых запоминающихся мест в сервантесовском романе, описанию Дульсинеи Санчо Пансой и последующему диалогу между хозяином и слугой: «Однако ж со всем тем вот что я подозреваю, Санчо: верно, ты плохо описал мне ее красоту, — если не ошибаюсь, ты сказал, что очи у нее, как жемчуг, между тем глаза, напоминающие жемчужины, скорее бывают у рыб, чем у женщин, а у Дульсинеи, сколько я себе представляю, должен быть красивый разрез глаз, самые же глаза — словно 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» (II, 90). Наконец, «Москва — Петушки» примыкают к донкихотовскому типу романа, коль скоро комическая, трагическая и лирическая стихии, бытовая и философская линии сведены в произведении в единое художественное целое, а герой вызывает сострадание, смех и симпатию одновременно.

Пожалуй, более всех трагическую сущность судьбы Дон Кихота, его разлада с действительностью, высветил Савва Бродский в своем цикле иллюстраций к роману, опубликованных в 1976 г.

Пытаясь быть понятым, С. Г. Бродский неоднократно пытался прояснить свой замысел, давал «идейный» комментарий своему художественному прочтению великого романа. «Но я не воспринимаю Дон Кихота, как обычный реальный персонаж, —

²⁵ Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. М., 1997. С. 56.

писал Бродский в статье «Слово и изображение». — Для меня он особое состояние человеческого духа, а рассказ о нем — как бы гимн человечности. Дон Кихота всегда изображали смешным — мне хотелось его сделать мудрым и суровым, как сурова бывает вера, доведенная до логического предела. Дон Кихот человек отверженный, сосредоточенный, суровый, и в то же время нелепый и прекрасный в своем тяготении к высшей справедливости. Для меня очень важна линия галлюцинаций Дон Кихота, линия его бреда, его фантазмагорий. Очевидно, именно здесь заложен подтекст Сервантеса о великих сражениях человечества со всеми противостоящими добру силами». ²⁶

В «Дон Кихоте» Бродский попытался увидеть пронесенный его создателем крест мук, сомнений и страданий, пронесенный с тем, чтобы рассказать людям об истинных ценностях жизни. Чтобы взяться за тысячную вариацию донкихотовской темы, утверждал он, художник должен снова «промыть эту книгу в своем сердце, как золотоносный песок». Иллюстрации Бродского — очередная яркая интерпретация романа, имеющая не столько иллюстративный, сколько самостоятельный смысл; в границах этой интерпретации поражения ламанчского рыцари, измывательства над ним, его горечь и его одиночество — доподлинны и неприглядны. В любом апофеозе донкихотства как высокого служения человечеству всегда присутствует противоречие: преданный идеалам добра и справедливости, Дон Кихот неизменно противопоставляется толпе, не способной оценить его высоких порывов, тому самому человечеству, служению которому герой и отдает свою жизнь. Весьма показательны в этом смысле признания Саввы Бродского: «В моих иллюстрациях присутствует как бы третье „действующее лицо“ — это пустыня. Растресканная земля, уходящая в беспощадную даль... В этой пустыне человеческой и засветилась светлая вера Дон Кихота „в истину находящуюся вне отдельного человека, требующую служения и жертв...“». ²⁷ Потому-то столь трагична интерпретация Бродского, что алтарь человечества, на который приносит свою жертву его Дон Кихот, находится не где-нибудь, а в абсолютно явственной, зримой и безжалостной «пустыне человеческой».

Иллюстрации Саввы Бродского к «Дон Кихоту», в СССР восторженно встреченные одними, настороженно — другими,

²⁶ Бродский С. Г. Слово и изображение // Советская культура. 1976, 28 сент. С. 4.

²⁷ Бродский С. Г. Дон Кихот // Комсомольская правда. 1981, 28 нояб. С. 4.

послужили поводом для его избрания в 1976 г. членом Академии изящных искусств Мадрида.

Как героический, трагический, комический, лирический символ судьба Дон Кихота была увидена русскими поэтами XX в. В стихах Багрицкого, отстаивавшего поправленные права комизма, «пунцовый рак, как рыцарь в красных латах, как Дон Кихот, бессилен и усат».²⁸ У Ахматовой на пересечении новых смыслов «Санчо Пансы и Дон-Кихоты и, увы, содомские Лоты, смертоносный пробуют сок».²⁹ «Последний рыцарь, тощий, длинноногий, в наш первый путь ведет нас за собой»,³⁰ — восклицает детский читатель романа, любимый герой Маршака. Дон Кихот Окуджавы — «не в доспехах и не со шпагой, а в рабочем своем пиджаке».³¹ Выражая убеждение большинства как интерпретаторов, так и читателей, Павел Антокольский констатировал: «Рыцарь печального образа прочен, путь впереди бесконечен».³²

Общим для этих стихов является мотив бессмертия Дон Кихота, которому классическое выражение придал Брюсов и который впоследствии повторялся бесчисленное количество раз:

Странствующий рыцарь, Дон Кихот!
Чуден был, был вдумчив твой приход.
Двадцать пять столетий ждали мы;
Вдруг пробил Сервантес толщу тьмы.
С толстым Санчо Панса на осле,
Тощий, ты поехал по земле
Из родной Ламанчи вдоль и вдаль.
Ты поныне едешь, и едва ль
Ехать перестанешь где-нибудь.
Странствующий рыцарь, здесь побудь!³³

Самоидентификации с Рыцарем Печального Образа находят место в любовной лирике Маяковского:

Любовь!
Только в моем

²⁸ Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 105 (Нов. б-ка поэта).

²⁹ Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989. С. 42.

³⁰ Маршак С. Я. Стихотворения и поэмы. Л., 1973. С. 60 (Б-ка поэта. Б. сер.).

³¹ Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 174.

³² Антокольский П. Избранное. М., 1966. Т. 2. С. 369.

³³ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1974. Т. 3. С. 422.

воспаленном
мозгу была ты!
Глупой комедии остановите ход!
Смотрите —
срываю игрушки-латы
я,
Величайший Дон-Кихот!³⁴

Вполне примыкает к традиционной романтической высокой линии интерпретации донкихотства, столь полюбившейся в России, стихотворение «Дон-Кихот», принадлежащее перу А. В. Эйснера, — поэта-эмигранта, который в составе интербригады под командованием генерала Лукача был участником Гражданской войны в Испании, а впоследствии стал узником сталинских лагерей. С художественной точки зрения — это одно из самых ярких стихотворений. Оно построено на контрасте «описательной» части и последних «философских» строф, обращенных к современнику и к будущему:

В небе пропылило несколько веков,
Люди так же умирают, любят, лгут:
Но следы несуществующих подков
Росинанта в темных душах берегут.

Потому что наша жизнь — игра теней,
Что осмеяны герои и сейчас,
И что много грубоватых Дульсиной
Так же вдохновляют на безумства нас.

Вы, кто сердцем непорочны и чисты,
Вы, кого мечты о подвигах томят, —
В руки копыя и картонные щиты!
Слышите, как мельницы шумят?³⁵

Подлинным манифестом донкихотства с призывами, звучащими вселенским набатом, при этом полностью вписывающимся в русскую традицию интерпретаций сервантесовского образа, является стихотворение Б. А. Чичибабина «Покамест есть охота» (1989):

Ии смысла и ни лада,
и дни как решето, —

³⁴ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 104.

³⁵ Эйснер А. Дон Кихот // Бессмертен подвиг ваш. К 50-летию антифашистской войны испанского народа. М., 1986. С. 41.

и что-то делать надо,
хоть неизвестно, что.

⟨...⟩

Давайте что-то делать,
чтоб духу не пропасть,
чтоб не глумилась челядь
и не кичилась власть.

⟨...⟩

Пусть наша плоть недужна
и безысходна тьма,
но что-то делать нужно,
чтоб не сойти с ума.

Уже и то отрада
у запертых ворот,
что все, чего не надо,
известно наперед.

⟨...⟩

За Божий свет в ответе
мы все вину несем.
Неужто все на свете
окончится на сем.³⁶

Наиболее близким стихотворениям как Эйснера, так и Чичибабина по интонации, настроению, публицистическому пафосу несомненно является стихотворение «Дон Кихот» (1887) молодого Мережковского, о котором речь шла выше.³⁷

Знаменательно, что анализ стихотворения, сделанный М. Свердловым (О стихотворении Б. Чичибабина «Покамест есть охота»), был опубликован в газете «Литература» (существует полнотекстовая версия газеты в сети), в разделе «Новое в школьных программах». С другой стороны, любопытно, что композитор А. Заруба положил текст стихотворения на музыку.

И наконец, девизом русского донкихотства и знаком постоянной готовности к обреченному на поражение поступку может служить строка из «Романса ДОН КИХОТА», включенного И. Бродским в его поэму-мистерию «Шествие» (1961): «Как тень людей — неуязвимо зло».³⁸

³⁶ Чичибабин Б. Колокол. М., 1991. С. 201–202.

³⁷ См. выше. С. 128.

³⁸ Бродский И. Соч. СПб., 1992. Т. 1. С. 104.

РУССКОЕ ДОНКИХОТСТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Родовой особенностью именно русского донкихотства, наследуемой из века в век, из поколения в поколение, является «общечеловечность» забот и устремлений людей, к нему предрасположенных. О человечестве были помыслы русских донкихотов поколения Н. М. Карамзина, в «общечеловечности» видел важнейшее свойство русского мыслящего человека Ф. М. Достоевский, уже после октябрьского переворота общечеловеческие идеалы ставили превыше всего сначала В. Г. Короленко, а затем А. Д. Сахаров и Д. С. Лихачев. При этом нелишне отметить одно существенное отличие донкихотов XX в. от донкихотов XIX — «общечеловечность» забот не только не исключала внимания к правам конкретного человека, но именно их и подразумевала.

В 1877 г. Достоевский выдвинул в «Дневнике писателя» идею подлинно донкихотовскую, т. е., с одной стороны, гениальную по своей простоте и общедоступности, а с другой — абсолютно утопическую по своей неосуществимости. Речь шла о реальной (с точки зрения Достоевского) возможности преодоления — под знаменем донкихотства — раскола между славянофилами и западниками, о проникнутой почти экуменистским пафосом возможности объединения в лоне донкихотства не только всей русской интеллигенции, но и всего русского народа: «Древний легендарный рыцарь верил, что пред ним падут все препятствия, все призраки и чудовища и что он победит все и всех и всего достигнет, если только верно сохранит свой обет „справедливости, целомудрия и нищеты“. Вы скажете, что все это легенды и песни, которым может верить один Дон-Кихот, и что совсем не таковы законы действительной жизни нации (...) В самом деле, чему вы верите? Вы верите (да и я с вами) в общечеловечность, то есть в то, что падут когда-нибудь, перед светом разума и сознания, естественные преграды и предрассудки, разделяющие до сих пор

свободное общение наций эгоизмом национальных требований, и что тогда только народы заживут одним духом и ладом, как братья, разумно и любовно стремясь к общей гармонии. Что ж, господа, что может быть выше и святее этой веры вашей? И главное ведь то, что веры этой вы нигде в мире более не найдете, ни у какого, например, народа в Европе, где личности наций чрезвычайно резко очерчены, где если есть эта вера, то не иначе как на степени какого-нибудь еще умозрительного только сознания, положим пылкого и пламенного, но все же не более как кабинетного. А у вас, господа, то есть не то что у вас, а у нас, у нас всех, русских, — эта вера есть вера всеобщая, живая, главнейшая; все у нас этому верят и сознательно и просто, и в интеллигентном мире и живым чутьем в простом народе, которому и религия его повелевает этому самому верить. Да, господа, вы думали, что вы только одни „общечеловеки“ из всей интеллигенции русской, а остальные только славянофилы да националисты? Так вот нет же: славянофилы-то и националисты-то верят точь-в-точь тому же самому, как и вы, да еще крепче вашего» (XXV, 19—20). Выстраданная Достоевским идея о своеобразном объединении всей русской интеллигенции под знаком донкихотства на основе веры в «общечеловечность» — это итог его многолетних раздумий о ее расколе.

В главе «Меттернихи и Дон-Кихоты» «Дневника писателя» за 1877 г. Достоевский раскрывает свое понимание назначения и судьбы России, прибегая к сравнению ее с Дон Кихотом обновленным, у которого есть «гений» и «новое слово», который способен направить на пользу человечеству свои способности, который «осмыслил свое положение в Европе и не пойдет уже сражаться с мельницами». Положение России оказывается потому особенно завидным, что она при этом не утрачивает своих рыцарских достоинств: «Поверьте, что Дон Кихот свои выгоды тоже знает и рассчитать умеет: он знает, что выиграет в своем достоинстве и в сознании этого достоинства, если попрежнему останется рыцарем; кроме того, убежден, что на этом пути не утратит искренности в стремлении к добру и к правде и что такое сознание укрепит его на дальнейшем поприще» (XXV, 50).

Если первое уподобление — русской интеллигенции — прошло почти незамеченным, то второе — России — вызвало жаркие дискуссии, восторги, недоумение, а подчас и отповедь, в том числе со стороны испанцев. Так, известный философ и историк С. Монтеро Диас писал: «Если под пером Тургенева сервантесовский герой обрусел, то Достоевский пошел еще дальше. Он уподобил ему саму Россию, навязал ему мистическую, им-

перскую, вселенскую тоску, столь свойственную этому народу. Неожиданная участь для героя, который являл собой саму доблесть, которая была в то же время взвешенной, сбалансированной и гармоничной».¹ Естественно, что, при всей оригинальности интерпретаций Достоевского, они не могли возникнуть на пустом месте.

С редким единодушием испанские литераторы и литературоведы признают, что именно в России (и в этом смысле только Англия может составить ей конкуренцию) «Дон Кихот» нашел своих наиболее горячих почитателей, наиболее глубоких истолкователей, наиболее пришелся «ко двору». По словам Мигеля де Унамуно, «бедный ламанчский рыцарь, восстав из гроба, в который его положил Сервантес, обошел весь мир, будучи радостно встречен и понят во всех его уголках, прежде всего в Англии и России...».² «Не нужно быть знатоком русской литературы, — утверждает современный исследователь, — чтобы без труда заметить, насколько сильна в русском народе тяга к мифу о Дон Кихоте и к роману, его породившему».³ Ему вторит другой его соотечественник и коллега: «Знакомясь с русской литературой и, прежде всего, с грандиозным русским романом XIX века, трудно уклониться от вопроса о влиянии, которое имел на нее величайший из испанских романистов».⁴ Были попытки раскрыть причины особой популярности «Дон Кихота» в России, а также охарактеризовать национальное своеобразие его восприятия. Одни полагали, что основная среди этих причин — несомненная близость, существующая между русским и испанским национальными характерами, такие черты, общие для обоих, как поиск Абсолюта и в порывах духа, и в привязанности к земле, осознание своей мессианской роли в Европе и т. д. С точки зрения других, восприятие «Дон Кихота» в России — это «синтез аскетизма и страсти, а роман Сервантеса стал в этой столь далекой от Испании стране трагическим символом, как нельзя лучше выражающим переломную, к. XIX—нач. XX в., эпоху».⁵

¹ *Montero Díaz S. Cervantes, compañero eterno. Madrid, 1957. P. 70—71.*

² *Unamuno M. de. Ensayos. Madrid, 1945. T. 1. P. 660.*

³ *Real de la Riva C. Historia de la crítica e interpretación de la obra de Cervantes // Revista de Filología Española. Madrid, 1948. T. 32. P. 138.*

⁴ *Pujals E. Proyección de Cervantes en la literatura rusa // Revista Nacional de Educación, Madrid, 1951. P. 22.*

⁵ *Icaza F. A. de. El «Quijote» durante los siglos. Madrid, 1918. P. 146, 155.*

Не случайно пик русского донкихотства падает на эпоху вт. пол. XIX—нач. XX в. Роман о Рыцаре Печального Образа в эти десятилетия сопутствовал нашему соотечественнику на протяжении всей его жизни. Именно в это время появилось множество адаптаций и переложений сервантесовского романа для детей. В 1879 г. вышла переделка «Дон Кихота» для малышей, сокращенная до (sic!) четырех страниц.⁶ Издание А. Д. Сытина для детей насчитывало десять страниц.⁷ Все эти издания были щедро иллюстрированы.

Предпосылки и питательную среду русского донкихотства как общественного явления, по мнению Ю. А. Айхенвальда, следует искать в специфических особенностях русской духовной жизни: «У кихотизма в России были свои, национально-русские духовные источники, — не одни сказки об Иванушке-дурачке, не только юродство Христа ради и странничество, но прежде всего страстотерпчество, важная особенность русской святости, как об этом писал Г. П. Федотов (см.: «Святые Древней Руси», Нью-Йорк, 1959). Чем катастрофичнее складывалась европейская (и русская) история, тем очевиднее становилась эта связь. Яснее всего она прослеживается не на примерах литературных интерпретаций, а на примерах человеческого воплощения кихотизма».⁸

Согласно Ю. А. Айхенвальду, «Дон Кихот существует в русской жизни двояко: как идея, имя-притча, толкование которой менялось, и как целая вереница живых воплощений, исторических воплощений донкихотства».⁹ Выявлению и описанию эпизодов этой двоякой жизни — подчас параллельному — и посвящена его замечательная книга «Дон Кихот на русской почве».¹⁰ Цель, которую поставил перед собой Ю. А. Айхенвальд, — «показать, что именно кихотизм явился одним из выдающихся достижений русского духовного опыта».¹¹

Предельно упрощая вопрос, можно сказать, что главный водораздел в интерпретациях донкихотства проходит по линии: положительный или отрицательный герой, образец для подражания или объект для насмешек. Исходной точкой этого водораздела

⁶ Рыцарь Дон Кихот. М., 1879.

⁷ История удивительного рыцаря Дон Кихота Ламанчского (по Сервантесу). М., 1895. То же — 1900; 1902; 1904; 1909.

⁸ Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. New York, 1984. Т. 2. С. 99.

⁹ Там же. 1982. Т. 1. С. 19.

¹⁰ Багно В. Е. Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве // Новое литературное обозрение. М., 1997. № 26. С. 350.

¹¹ Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве. Т. 1. С. 20.

послужила эпоха романтизма, реабилитировавшая сервантесовского героя, но, как показало время, не отменившая прежние оценки, а лишь усложнившая, обогатившая картину. Из великого множества разных оттенков восхищения, симпатии, одобрения, либо зубоскальства, иронии или предостережения, можно также выделить в каждом случае по две главные линии, к которым в свою очередь тяготеют все интерпретации донкихотства: с одной стороны, это «отсутствие такта действительности» (Белинский) и Дон Кихоты «с глазами без внимательности в них» (Платонов), с другой — «высокое начало самопожертвования» (Тургенев) и «положительно прекрасный человек» (Достоевский). Все эти оценки, равно как и разного рода их ответвления и модификации, находили воплощение и детальное описание в философско-психологических интерпретациях, которые в свою очередь преломлялись затем в биографии героев романов нового времени, развивающих ту или иную грань мифа о Дон Кихоте. В равной степени эти интерпретации реализовывались в жизненной программе людей, которые либо сами возводили себя к Дон Кихоту, либо их называли Дон Кихотами современники или потомки подчас с прямо противоположным пафосом, — осуждая и осмеивая в одних случаях, превознося и восхищаясь в других. Юрий Айхенвальд, бескомпромиссный апологет «высокой» линии в интерпретациях донкихотства (которую сам он для дифференциации склонен был называть по-испански — «кихотизм») со знанием дела писал: «Русские интеллигенты в своем щедром словообороте чуть было не сделали Дон Кихота рыцарем каких попало начал».¹²

Глагол «донкишотствовать» в значении «сумасбродствовать» введен в русский обиход, по-видимому, Державиным. В знаменитой «Оде к Фелице», посвященной Екатерине II, читаем:

Не слишком любишь маскарады,
А в клоб не ступишь и ногой;
Храня обычаи, обряды,
Не донкишотствуешь собой.¹³

Возможно, «высокая» линия интерпретаций сервантесовского романа зарождалась в недрах XVIII в. и прежде всего благодаря тому, что уже тогда роман переходил в разряд детского чтения. В любом случае немаловажно, что, судя по воспоминаниям деятелей русской культуры XVIII столетия, «воспалял» их

¹² Там же. С. 198.

¹³ Державин Г. Р. Соч. Л., 1987. С. 34.

«младенческое воображение» и вдохновлял на подвиги именно «Дон Кихот» Сервантеса, а не героический эпос или рыцарские романы. Характерный пассаж, например, обнаруживаем в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина: «Мне казалось, что я вижу там замки благодетельных Фей — и все сказки, которые воспаляли младенческое мое воображение и делали меня в ребячестве маленьким Дон-Кишотом, оживились в моей памяти. Между прочими тогдашними подвигами моими вспомнил я один вечер, сумрачный и бурный, в который, ощутив вдохновение божественных Фей, укрылся я от своего, впрочем, весьма бдительного дядьки, забрался в ту горницу, где хранились разные оружия, покрытая почтенною ржавчиною, — схватил саблю, которая пришлась мне по руке, и заткнув ее за кушак тулупа своего, отправился на гумно искать приключений и противиться силе злых волшебников; но чувствуя в себе на каждом шагу умножение страха, махнул саблею несколько раз по черному воздуху, и благополучно возвратился в свою комнату, думая, что подвиг мой был довольно важен».¹⁴

Своеобразие читательского восприятия «Дон Кихота» сказалось и в «двойной», для взрослого и для детского читателя, судьбе романа. Честь открытия «Дон Кихота» как детского чтения принадлежит младшим современникам и соотечественникам Сервантеса да и самому писателю, который сообщал о 1-й части романа, что «детей от нее не оторвешь» (II, 35). И все же в полном смысле «двойная» жизнь романа в XVII столетии еще не началась. Речь может идти лишь о том, что «Дон Кихот», будучи истолкован как легкое чтение, в какой-то мере воспринимался и как детское.

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

Филдинг в двадцать один год написал пьесу «Дон Кихот в Англии». Н. Осипов перевел «Дон Кихота», когда ему было восемнадцать. Лессинг в возрасте двадцати одного года уже был знаком с «Дон Кихотом», Гердер — в возрасте девятнадцати, Виланд — шестнадцати, Шиллер — восемнадцати. Шел-

¹⁴ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 158.

линг и братья Шлегели открыли для себя «Дон Кихота» в юности, Тик — в четырнадцатилетнем возрасте. Жуковский обратился к переводу романа, когда ему был двадцать один год. Мендельсон написал «Свадьбу Камачо» в возрасте восемнадцати лет. Лонгфелло, Эмерсон, Марк Твен, Б. Констан, Р. Дарио, Г. Келлер читали «Дон Кихота» в детстве. Судя по тому, что «Записки Пиквикского клуба» проникнуты несомненным сервантесовским влиянием, Диккенс был знаком с «Дон Кихотом» к двадцати годам. Шестнадцатилетний Рембо завоевал первый приз на конкурсе, проводившемся Французской академией, за стихотворение на латыни «Обращение Санчо Пансы к своему ослу». Писемский вспоминал в «Автобиографии», что он прочел «Дон Кихота» в русском переводе, когда ему не было еще четырнадцати лет. Лесковым роман Сервантеса был прочитан в детстве в Орле, когда он, посещая дом А. Н. Зиновьевой, пользовался там библиотекой К. Н. Масальского, переводчика «Дон Кихота» на русский язык. «Дон Кихот» был второй книгой, прочитанной в детстве Маяковским. «Вот это книга! — вспоминал Маяковский свои детские впечатления от «Дон Кихота». — Сделал деревянный меч и латы, разил окружающее».¹⁵ По признанию Флобера, роман Сервантеса был не только первой его книгой (ему ее читал «папаша Минье»); именно «Дон Кихот» вдохновил одиннадцатилетнего Флобера на собственные прозаические замыслы. 4 февраля 1832 г. он писал Эрнсту Шевалье: «Я говорил тебе, что буду сочинять пьесу, так нет же, я буду писать романы, они все у меня в голове: это прекрасная андалузка, бал-маскарад, Карденьо, Доротея, мавританка, безрассудно-любопытный, благоразумный муж».¹⁶

Хотя в XIX столетии «двойная» жизнь «Дон Кихота» была уже, казалось бы, фактом несомненным, знаменитая речь И. С. Тургенева о Гамлете и Дон Кихоте могла, вероятно, заставить кое-кого в этом усомниться. Ф. Толль писал, например, в рецензии на 2-е издание переделки романа для детей, осуществленной А. Н. Гречем, что «Дон Кихот» «по содержанию и основной идее своей вовсе и не годится для переделки в детскую книгу, если бы даже талантливый детский писатель взялся за эту цель».¹⁷

В 1914 г. с аргументированным обоснованием этой же точки зрения выступила известная впоследствии советская ис-

¹⁵ Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 12.

¹⁶ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2-х т. М., 1984. Т. 1. С. 22.

¹⁷ См.: РС. 1860. № 5. Раздел «Критика». С. 149.

следовательница и собирательница детского фольклора О. И. Капица. «Дон Кихот», считает она, относится к числу книг, значение и смысл которых в ходе их приспособления для нужд детского читателя, совершенно искажаются, потому что по своей сути они выходят за пределы детского понимания и если становятся детскими книгами, то только ввиду их занимательности. За основу берется комический и авантюрный элемент, а величие и нравственная красота образа ламанчского рыцаря утрачиваются.¹⁸

Это обвинение не совсем справедливо. Во всяком случае, оно справедливо по отношению не ко всем детским версиям «Дон Кихота». В значительной их части, особенно более поздних по времени, сохраняются и «величие», и «нравственная красота». Однако тут возникают проблемы иного рода. Как раз эти версии, несомненно, представляют наибольшую трудность для детей, серьезное испытание для их нравственных чувств: они начинают симпатизировать герою, которого все бьют и которого все поднимают на смех. И все же дети как-то с этим справляются. Вот что писал в связи с этим Генрих Манн: «Ребенок держит в руках первую книгу, которую он читает: сам „Дон Кихот“ с иллюстрациями Доре. На одной из иллюстраций изображен рыцарь в рубахе, пробивающийся с поднятым мечом в руках через погребок, в котором лежат бурдюки с вином. Эти бурдюки и есть враг: толстые, перекрученные, красные, как вино, и злые, словно чьи-то морды, они не похожи на обычные. Ребенку, который читает книгу, они кажутся *такими же страшными и опасными врагами, как и самому рыцарю* (курсив мой. — В. Б.). Ребенок этот на стороне Дон Кихота, и приключения рыцаря меньше всего кажутся ему смешными».¹⁹

Однако и среди сторонников «детского» «Дон Кихота» не было единодушия. Одни считали роман Сервантеса «полезным для образования», поскольку на примере сумасбродств главного героя он мог отводить детей от праздного фантазирования и обратить их к действительности. Другие полагали, что Рыцарь Печального Образа может научить благородству и героизму. С этой целью, например, в перевод Греча, впервые изданный в 1846 г.,²⁰ вводится следующий новый эпизод. Из него дети узнавали, что во время пребывания у герцогской четы Дон Кихот совершает настоящий подвиг: спасает жизнь герцогине. Он в оди-

¹⁸ Капица О. «Дон-Кихот» Сервантеса в детской литературе // Что и как читать детям. СПб., 1913/1914. № 7/31. С. 1—5.

¹⁹ Манн Г. Книжки и дела // Человек читающий. М., 1983. С. 276.

²⁰ Дон Кихот Ламанчский: Рассказ для детей. СПб., 1846. Ч. 1—2.

ночку нападает на шестерых разбойников, которые пытаются ограбить герцогиню, и всех их убивает с помощью вовремя подоспевшего герцога. Этот эпизод из бульварной литературы введен, видимо, для того, чтобы учить юных читателей мужеству и благородству и показать реальную победу добра над злом, чтобы избавить их от двойственного отношения к герою, который оказывается всегда битым, несмотря на свои благие порывы. Таков один из выходов из того противоречия, о котором выше шла речь и которое взрослые подчас сами загодя склонны были устранять. Отметим также, что этот перевод, будучи впервые опубликован в 1846 г., переиздавался в 1860, 1880, 1889, 1902 и 1913 гг.

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

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

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

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

Дон Кихот в какой-то мере играет в странствующего рыцаря. Уподобляясь ребенку, вычитав из книг все необходимое для игры, он проникается ею и целой системой сходных детским

идеалов и устремлений (тяга к справедливости, альтруизм, любовь к приключениям, жажда прослыть героем). То, что человека, отстаивающего благородные идеалы, бьют, не всегда вызывает внутренний протест у ребенка (в отличие от подростка). Дети привыкли (в цирке) симпатизировать добрым людям (клоунам), которых хотя и бьют, но им не больно. Они не верят в реальность ударов. И все же именно здесь возникают основные трудности.

Ребенку трудно проникнуться одновременно чувствами прямо противоположными: ощущением комизма и трагизма происходящего, насмешки над героем и восхищения им, что составляет основу и глубину «взрослого» восприятия романа Сервантеса. Гейне вспоминал, как он ребенком плакал, дойдя до того места, когда рыцарь Белой Луны побеждает Дон Кихота. Однако именно особенности детской психологии нередко помогают ребенку найти выход из трудного положения. Детский читатель вполне может и принять поражение Рыцаря Печального Образа в поединке с рыцарем Белой Луны. Игра продолжается и оправдана при любых неожиданных поворотах. Нарушением правил игры дети должны считать выздоровление Дон Кихота, «измену» его странствующему рыцарству и приключениям. Особенно вопиющим нарушением правил игры, с точки зрения детского читателя, является смерть Дон Кихота. Все оказывается серьезно. Сказка имеет плохой конец. Любимый герой умирает в конце книги. Он мог сколько угодно умирать на острых поворотах сюжета, как клоун на арене, но в конце он должен встать и с улыбкой попрощаться. У Сервантеса же происходит нечто неслыханное, одновременно отталкивающее, озадачивающее, приковывающее к себе внимание. Финал оставляет маленького читателя неудовлетворенным, но, быть может, впервые заставляет его думать о книге долгое время после ее прочтения, пытаюсь понять то, что до сих пор было ему недоступно. В этой «неправильности» «Дон Кихота», его загадочности, возможно, и кроется причина его притягательности для детей.

Приведенное выше высказывание Карамзина: «Назови меня Дон-Кишотом; но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинею так страстно, как я люблю — человечество!»²¹ — примечательно по разным причинам. Оно в высшей степени характерно для сознания мифотворящего, не склонного да, впрочем, и не обязанного считаться с реальностью и фактами. Человечество в нем уподобляется Дульсинее. Позже народники подменили

²¹ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 42.

бы «человечество» «русским народом». Однако если строго следовать не только роману Сервантеса, но даже мифу о Дон Кихоте, то получалось, что современные паладины человечества и обожатели народа любят не само «человечество» или «русский народ» (Альдону), а свою мечту о них, свое о них представление (Дульсинею). Именно это неизбежное противоречие (отнюдь, естественно, не умаляющее значения подобной интерпретации) и выявил трезвомыслящий Белинский в донкихотовском обожании славянофилами своей Дульсины — допетровской Руси.²² Психологическое обоснование тех же пассаистских увлечений славянофилов, их упований на допетровскую Русь как на зачарованную Дульсинею, дал Писарев: «Славянофильство — не поветрие, идущее неизвестно откуда, это — психологическое явление, возникающее вследствие неудовлетворенных потребностей. Киреевскому хотелось жить разумною жизнью, хотелось наслаждаться всем, чего просит душа живого человека, хотелось любить, хотелось верить... В действительности не нашлось материалов; а между тем он полюбил ее, обьидеализировал ее, раскрасил ее по-своему и сделался рыцарем печального образа, подобно незабвенному Дон-Кихоту, любовнику несравненной Дульцины Тобосской. Славянофильство есть русское донкихотство; где стоят мельницы, там славянофилы видят вооруженных богатырей, отсюда происходит их вечно-фразистые, вечно-неясные бредни о народности, о русской цивилизации, о будущем влиянии России на умственную жизнь Европы».²³

И. П. Смирнов как-то отметил, что в России новаторство часто было пассаистским, выступало в обличье консерватизма, было обращено в прошлое.²⁴ Это наблюдение многое объясняет в той удивительной славе, которая выпала на долю сервантесовского героя-пассаиста, той ни с чем не сравнимой роли, которую русской донкихотство сыграло в истории идей в России.

Возвращаясь же к Карамзину, можно сказать, что, уподобив зачарованную Дульсинею страждущему человечеству, Карамзин, по-видимому, впервые выразил то понимание донкихотства, столь свойственное русскому утопическому сознанию, которое стало символом веры русской интеллигенции.

Наконец, в связи с Карамзиным и его интерпретацией стоит упомянуть и еще одну закономерность в истории русского донкихотства, выявленную и отчасти прослеженную Ю. А. Ай-

²² См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 9. С. 81.

²³ Писарев Д. И. Соч.: В 4-х т. М., 1955. С. 337.

²⁴ Смирнов И. П. Бытие и творчество. СПб., 1996. С. 135.

хенвальдом: в России описывали путь, пример и феномен Дон Кихота одни (Карамзин, Белинский, Тургенев, Достоевский, Мережковский, Сологуб, Луначарский), а жили «по Дон Кихоту» другие (Радищев, Чернышевский, Толстой, Вл. Соловьев, Волошин, Короленко, Сахаров). Насколько мне известно, Карамзина никто (кроме него самого) Дон Кихотом не называл. В то же время не случайно в пьесе Мережковского «Павел I» приведенная выше карамзинская фраза приписана Павлу I.

Тема донкихотства Павла I давно стала предметом пристального внимания историков. Еще современники соотносили с мироощущением, поступками, сумасбродством и пассаизмом Рыцаря Печального Образа попытки русского императора повернуть историю вспять, его декларируемую рыцарственность и крайность воззрений. Павла I с Дон Кихотом часто сравнивали в многочисленных эпиграммах. Русским Дон Кихотом называл Павла I Наполеон, которого русский император вызвал на дуэль в Гамбурге с целью положить этим поединком предел опустошавшим Европу войнам.²⁵ Неудивительно поэтому, что союз Павла и Наполеона придворные Бонапарта, который и сам себя иной раз сравнивал с сервантесовским героем, называли «раздел мира между Дон-Кихотом и Цезарем».²⁶ «Романтиками», «рыцарями», «донкихотами», способными понять друг друга, были Наполеон и Павел для Мережковского.²⁷ «Коронованным Дон Кихотом» императора Павла I называли историки.²⁸

Свое донкихотство Павел декларировал задолго до восшествия на престол. Он приказал развесить по стенам так называемой «малиновой гостиной» (переехавшей впоследствии в Гатчинский дворец) гобелены, изображающие сцены из «Дон Кихота», выполненные в 1770-х гг. на Парижской мануфактуре и подаренные Павлу Людовиком XVI и Марией Антуанеттой.²⁹

Донкихотство Павла I, «Дон Кихота на троне», представляет первостепенный интерес уже хотя бы потому, что примыкает одновременно к двум распространенным и никак между собой не связанным сюжетам: «золушки» и «калифа на час». Таким

²⁵ См.: Цареубийство 11 марта 1801 г. Записки участников и современников. СПб., 1908. С. 58–59.

²⁶ См.: *Эйдельман Н. Я.* Грань веков. М., 1982. С. 209.

²⁷ См.: *Мережковский Д. С.* Данте, Наполеон. М., 2000. С. 327.

²⁸ *Валишевский К.* Сын Великой Екатерины Павел I. Его жизнь, царствование и смерть. СПб., 1914. С. 480, 486, 488.

²⁹ См.: *Витязева В. А.* Каменный остров. Архитектурно-парковый ансамбль XVIII–начала XX века. Л., 1991. С. 52.

образом, на русской почве миф о Рыцаре Печального Образа нашел воплощение в истории о коронованной, рыцарственной золушке, истории с трагическим концом.

«Политического Дон Кихота, заблуждающегося, конечно, но действующего с энергией удивительной и с рыцарскою совестью», увидел в Радищеве Пушкин (XII, 353). В окончательном тексте статьи «Александр Радищев» Пушкин с удивительной прозорливостью заменил «Дон Кихота» на «фанатика», как бы предостерегая потомков от рыцарского обаяния подобных людей, совестливых и энергичных, а точнее, совестливых, но энергичных. Тем самым впервые в русской культуре возникает тема искушения донкихотством: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины! И заметьте: заговорщик надеется на соединенные силы своих товарищей, член тайного общества, в случае неудачи, или готовится изветом заслужить себе помилование, или, смотря на многочисленность своих соумышленников, полагается на безнаказанность. Но Радищев один. У него нет ни товарищей, ни соумышленников. В случае неуспеха — а какого успеха может он ожидать? — он один отвечает за все, он один представляется жертвой закону» (XII, 32—33). Тем более знаменательно, что за три месяца до восстания декабристов самого Пушкина Вяземский назовет Дон Кихотом «нового рода», который служит «чему-то, чего у нас нет» (XIII, 222).

Вполне естественно, что для русского донкихотства именно эпохи реакции оказывались наиболее плодотворными. При этом к Дон Кихотам причисляли как самодержцев, так и «политических» Дон Кихотов, выступавших против «оборотней», Дон Кихотов «коронованных». Более того, в 1863 г. Бакунин, например, утверждал: «Император Николай был Дон-Кихотом системы, созданной Петром I и Екатериной II; он был наиболее трагическим ее выразителем. Он считал себя благодетелем и просветителем России».³⁰ Однако ранее, в 1851 г., в «Исповеди», написанной в Алексеевском равелине Петропавловской крепости и адресованной тому же Николаю I, Бакунин на протяжении всего текста с редким постоянством возвращается к мысли о собственном донкихотстве: «Искать своего счастья в чужом счастье, своего собственного достоинства в достоинстве всех меня окружающих, быть свободным в свободе других, — вот вся

³⁰ Материалы для биографии М. Бакунина. М.; Л., 1933. Т. 2. С. 623—624.

моя вера, стремление всей моей жизни. Я считал священным долгом восставать против всякого притеснения, откуда бы оно ни происходило и на кого бы ни падало. Во мне было всегда много донкихотства: не только политического, но и в частной жизни; я не мог равнодушно смотреть на несправедливость, не говоря уж о решительном утеснении; вмешивался часто без всякого призвания и права и не дав себе времени обдумать, в чужие дела...».³¹ При этом вряд ли можно счесть случайным встречающееся в «Исповеди» почти дословное совпадение с пушкинской оценкой Радищева: «Не говоря о великости преступления, Вам должно быть очень смешно, Государь, что я один, безымянный, бессильный, шел на брань против Вас, Великого Царя Великого Царства! Теперь я вижу ясно свое безумие, и сам бы смеялся, если бы мне было до смеху, и поневоле вспоминаю одну басню Ивана Андреевича Крылова... Но тогда ничего не видел, а шел как угорелый на явную гибель».³² Наряду с этим очевидна удивительная близость некоторых тезисов с рассуждениями Герцена о «Дон Кихотах революции» (XVI, 149), а также с основными тезисами знаменитой речи Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», замысел которой возник у писателя еще в 1840-х гг., во время французской революции, той же революции, поражение которой столь остро переживал Герцен и в которой самое активное участие принимал Бакунин («Без связей, без средств, один с своими замыслами посреди чуждой толпы, я имел только одну сподвижницу: веру, и говорил себе, что вера переносит горы, разрушает преграды, побеждает непобедимое и творит невозможное; что одна вера есть уже половина успеха, половина победы: сокупленная с сильной волей, она рождает обстоятельства, рождает людей, собирает, соединяет, сливает массы в одну душу и силу; говорил себе, что, веруя сам в русскую революцию и заставив верить в нее других, европейцев, особенно славян, впоследствии же и русских, я сделаю революцию в России возможной, необходимой».³³

Замечательно образно и в то же время точно определил донкихотовскую ситуацию Герцен: «...оставленное отливом, упорно рвущееся вперед и вязнущее в тине, не поддержанное волною, все это Дон-Кихоты».³⁴ «Оставленное отливом» и рвущееся вперед, а не унесенное волной вперед и упорно рвущееся назад.

³¹ Бакунин М. Исповедь // Алексеевский вавелин. Л., 1990. С. 305.

³² Там же. С. 280.

³³ Там же. С. 294.

³⁴ См.: Герцен А. И. Концы и начала // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1959. Т. XVI. С. 151.

Т. е. донкихотом скорее является тот, кто номинально числится в настоящем, но кровно привязан к прошлому, а не тот, кто пустил в настоящем корни и тоскует по утраченному прошлому. Поэтому на протяжении многих лет столь волновала Герцена тема «Дон-Кихотов революции», парадоксальным образом устремленных в будущее, мечтавших пересотворить мир, а теперь доживающих свой век «на хлебах своих внучат, разбогатевших мещан»,³⁵ в воспоминаниях о несбывшихся революционных надеждах.

Донкихотовскими мотивами буквально пронизаны «Замогильные записки (*Apologia pro vita mea*)» В. С. Печерина, еще одного русского скитальца, бежавшего, подобно Герцену и Бакунину, из России и перешедшего в католичество. Исповедуясь не столько перед современниками, сколько перед потомками, Печерин писал: «Какой-нибудь русский юноша 20-го столетия (а оно ведь очень недалеко) с любопытством, а может быть, и с сердечным участием прочтет историю этой жизни, вечно идеальной, отрешенной от всякой земной корысти, вечно донкихотствующей, и, может быть, это чтение воспламенит в нем желание совершить какую-нибудь великодушную глупость».³⁶

Превращение донкихотства в культурное явление, охватывающее и бытовое поведение, подтверждается широким использованием имени-притчи в частной переписке, что избавляло от необходимости давать тому или иному лицу (в том числе и собственному внутреннему состоянию и собственным поступкам) пространную характеристику. «Что ты поделываешь, мой неисправимый собрат по Дон-Кихотству?» — писал П. М. Садовскому М. И. Писарев, актер, игравший многих героев А. Н. Островского.³⁷ В письмах 1850—1860-х гг. настойчиво подчеркивал свое внутреннее родство с Дон Кихотом Аполлон Григорьев. Впрочем, у него же самоидентификация с сервантесовским героем находит и одно из самых ярких художественных воплощений в поэме «*Venezia la bella*».

Но было в этом донкихотстве диком
Не самолюбье пошлое одно:
Кто слезы лить способен о великом,
Чье сердце жаждой истины полно,

³⁵ Там же. С. 149.

³⁶ Печерин В. С. Замогильные записки (*Apologia pro vita mea*) // Русское общество 30-х годов XIX в. М., 1989. С. 169.

³⁷ Цит. по кн.: Островский А. Н. Новые материалы и исследования. М., 1974. Кн. 2. С. 178.

В книге «В среде умеренности и аккуратности» (1877) М. Е. Салтыков-Щедрин взглянул сквозь призму донкихотства на российскую действительность и пришел к самым безрадостным, безысходным выводам. Писатель не оставляет нам иллюзий: если в мире «ликующего хищничества» где-то завалялись слова «совесть», «любовь», «самоотверженность», то одним хохотом над тем, в чем этот мир увидит что-то «отрепанное, жалкое, полупомешанное», он скорее всего не ограничится: «Одним простым хохотом Дон-Кихота не проймешь, да он и не удовлетворяет и самого хохочущего. Является потребность проявить себя чем-нибудь деятельным, например: наплевать в лицо, повалить на землю, топтать ногами».³⁹ Более того, гениально прозревая тоталитарное будущее России, Салтыков-Щедрин показывает, что развенчания донкихотов нынешнему и грядущему хаму недостаточно. Следующим на очереди непременно будет «сторонний человек», т. е. тот, кто ни во что не ввязывается и пытается отсидеться в углу: «Человек недоумения, человек, жизненный девиз которого исчерпывался словами: ни зла, ни добра, вдруг очутится если не прямо в положении кознодействующего Дон-Кихота, то, во всяком случае, в положении его попустителя. Покончивши с Дон-Кихотом, и бессильного человека выведут пред лицо хохочущей толпы, прочитают его вины („смотрел кисло“, „улыбался слабо“ (а все-таки улыбался), не „наяривал“, не „накладывал“) и в заключение скажут: „Ты даже опаснее, чем Дон-Кихот, ибо настоящий Дон-Кихот, по крайней мере, всенародно гарцует, а ты забился в угол и оттуда втихомолку льешь потоки донкихотствующего яда...“».⁴⁰

Разумеется, в России не было недостатка в людях, которые, подобно Дон Кихоту, пытались жить по рецептам, вычитанным из книг, пытались сделать книги былью, пытались сделать былью книжную пыль. Начетнический энтузиазм всегда был смешон, нередко симпатичен, иногда опасен. В автобиографических воспоминаниях Н. П. Гилярова-Платонова подобные чудачки-однодумы, верные букве, равнодушные к разворачивающейся вокруг них реальной жизни и ощущающие миссионерское

³⁸ Григорьев А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 269—270.

³⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1971. Т. 12. С. 250.

⁴⁰ Там же. Т. 12. С. 251.

призвание, истолковываются как «Дон Кихоты просвещения».⁴¹ Знаменательно, что при всем объективном их неприятии, неприятии разумом автор не может скрыть своей симпатии к плывущим против течения чудакам, пусть даже представляющим некоторую опасность для общества, считая их подвижниками, преданными некой идее, а не логике и закону. Это и архимандрит Феодор, впоследствии сложивший с себя сан. Писавший под своим светским именем Бухарев, он был искренне убежден, что «истинный путь ко Христу указывается „Современником“ и вообще красной печатью западного направления».⁴² Это и «фабрикант-миссионер» Ксенофонт Прохоров. Это и доктор Иван Зацепин, который, опираясь на результаты научных исследований, доказывал, что у русских в отличие от иностранцев весь быт в том виде, как он есть, соответствует не только нравственным идеалам общежития, но даже «строго-научной гигиене». Это и некий Лукашевич, убежденный в том, что все языки происходят от русского, только умышленно исковерканы другими народами. К подобного рода донкихотам, достаточно сохранившим смысла и воли, чтобы совсем не свихнуться, но не сумевшим найти общее течение и к нему приладиться, относится, с точки зрения автора, и Лев Толстой.⁴³

Странствующими рыцарями «опрошения и непротивления злу насилием» счел толстовцев Ю. А. Айхенвальд.⁴⁴

Задолго до полемики с Луначарским, в 1890 г., В. Г. Короленко, размышляя над природой вечного и столь необходимого человечеству типа, сделал следующую запись в «Дневнике»: «А вот, отчего являются Дон Кихоты в человечестве во все времена, — (а не в Испании и не в XVI веке, — как наивно спрашивает г. Карелин, сравнивая Д. Кихота с Колумбом и Гусом и недоумевая, отчего те не сделали „больными“ дон-кихотами), — это вопрос, на который едва ли когда-нибудь ответит самая научнейшая из научных „психологических гигиен“, потому что в своем бессмертном романе Сервантес зачерпнул такие глубины человеческого духа, где мы имеем дело уже с первичными, так сказать, фактами человеческой природы».⁴⁵

⁴¹ *Гиляров-Платонов Н.* Из пережитого. Автобиографические воспоминания. М., 1886. С. 285—296. На творчество Н. П. Гилярова-Леонтьева наше внимание обратил А. А. Дмитриев, которому приносим искреннюю благодарность.

⁴² Там же. С. 291.

⁴³ Там же. С. 295.

⁴⁴ *Айхенвальд Ю. А.* Дон Кихот на русской почве. Т. 1. С. 157.

⁴⁵ *Короленко В. Г.* Дневники. Полтава, 1925. Т. 1. С. 191—192.

Донкихотство русской интеллигенции — тема статьи, опубликованной в 1910 г. в журнале «Жизнь для всех». Автор, скрывшийся под псевдонимом «М. А.», предложил одну из самых публицистически острых интерпретаций романа Сервантеса, развивающую и конкретизирующую идеи Тургенева о донкихотстве как беззаветном служении людям. Приведем из нее большую цитату, в которой сконцентрированы основные ее тезисы: «Все, что бескорыстно, что высоко и чисто, то не умирает, а вливается в сокровищницу жизни, обогащая ее, и горе тем, кто отвернется от света и поклонится тьме, — они сами готовят себе смерть, бесплодность и забвение. Я говорю о другом странствующем Рыцаре Печального Образа — о русской интеллигенции. У нее много черт, общих с Дон Кихотом. В ее душе ярко горел пламень бескорыстного служения угнетенным и обиженным, она была всегда жрицей высокого и чистого идеала и так же, как Дон Кихот, выступала она на борьбу, не считая врагов, и в вооружении, едва ли лучшем. Она не была избалована победами, даже призрачными, но, падая под ударами судьбы, она говорила: „То, чему я служила, — это единственно ценное, из-за чего стоит жить, и эта истина не должна пострадать от моего бессилия доказать ее», — и она предпочитала скорее смерть, чем отказ и измену. Но настали другие времена, и то, что было ясно и непреложно, то, чему поклонялись еще так недавно, было отброшено. Интеллигенция свое личное поражение приняла за поражение своих идеалов красоты, добра и справедливости; она забыла, что вне идейности, вне бескорыстного, одухотворенного служения неимущим и обездоленным для нее нет жизни, и она наказана тем, что ей пришлось опускаться все ниже и ниже в пропасть нравственного маразма. Угар, слава Богу, проходит, и померкшие были боги вновь начинают светиться тихим светом, но грустно и больно вспоминать ужасы недавнего нравственного падения».⁴⁶

Среди многочисленных апологий донкихотства начала XX столетия выделяется принадлежащая перу Н. Н. Евреинова. С точки зрения автора, под донкихотством следует понимать, с одной стороны, «искренний и пламенный протест против торжествующей реальности нашего *здесь* существования, которое подразумевается в Кихаде на каждом шагу его „сказочных“ подвигов»,⁴⁷ а с другой — апофеоз театральности: «Что? Стрелка

⁴⁶ М. А. Дон-Кихот и русская интеллигенция // Жизнь для всех. 1910. № 8–9. С. 227–228.

⁴⁷ Евреинов Н. Н. Демон театральности. СПб., 2002. Цит. по: Он въезжает из другого века... Дон Кихот в России. М., 2006. С. 143.

часов показала конец Средневековья? Кой черт! Я не хочу! — Я передвигаю стрелку назад! Я останавливаю ее на любом часе!... И начинается мистическая *монодрама*, где все от меня и все для меня. Мы не хотим этого мира. Ну его! Он нам противен во всей своей нищенской ободранности, во всей своей наготе опытом данного! И мы не верим в него, и он нам скучен и не нужен вовсе, и не наш это мир, совсем-совсем не наш. (...) Дон Кихот сидит в каждом из нас и потому каждому из нас дорог, как дорога нам наша собственная последняя слабость, наше собственное последнее очарование».⁴⁸

В России XIX—XX вв. случаи предостережений от увлечения донкихотством крайне редки. Так, не только черносотенцев либералы называли донкихотами, кличка «донкихоты самодержавия» вообще закрепилась за последними защитниками монархии.

Дон Кихот был антигероем для молодого Вересаева, который вспоминал, что в студенческие годы был убежден, что сервантесовский герой — тип отрицательный, который все делает из подражания, все идеи его — наносные, вычитанные из книг, а сам он полон самообожания и самолюбования. Поэтому вполне закономерным можно счесть следующий его вывод: «На грани новой истории стоят зловещие образы двух „интеллигентов“ — Гамлета и Дон-Кихота, знаменующие наступление эпохи полного разрыва между мыслью и чувством, эпохи исчезновения всякого непосредственного душевного движения».⁴⁹

Ю. И. Айхенвальд, литератор и мыслитель, высланный в 1922 г. на знаменитом «философском» пароходе, дал глубокое истолкование донкихотства в статье, приуроченной к двойному юбилею Шекспира и Сервантеса. Своеобразие «подвига» Дон Кихота, считает Айхенвальд, состоит в том, что он, будучи «рыцарем-интеллигентом», в равной мере принадлежит стихиям дела и думы. «Нарушив обычный порядок человеческой карьеры», он стал беспокоен тогда, когда обычно люди уже успокаиваются, и ушедшую физическую молодость заменил моральной. Физически немощный, но морально юный рыцарь-интеллигент — это двойной оксюморон, и его следствием оказалась немыслимая для нормального человека теория: «Он признавал себя ответственным за все зло, тяготеющее над землей и с каждым часом все более и более увеличивающееся, как ему казалось, из-за его бездеятельности; все неоплаченные долги,

⁴⁸ Там же. С. 145—146.

⁴⁹ Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961. Т. 5. С. 247.

все неотомщенные обиды, все ненаказанные преступления ложились свинцовой тяжестью на его душу; естественно поэтому, что он стремился как можно скорее эту тяжесть сбросить».⁵⁰ И далее Айхенвальд в русле русских максималистских традиций истолкований донкихотства разворачивает цепочку: заколдованная Дульсинея — заколдованное человечество — заколдованная земля: «Во власти злых волшебников находится для Дон-Кихота наша земля, и они исказили ее подлинный образ, подменили поэзию прозой, Дульцинею — Альдонсой, рыцарский замок — грязной корчмой, великанов — мельницами, серьезное — смешным, подвиги — пошлостью, высокое — низменным. Нужно восстановить подлинник вселенной. Он существует, пленительный и дивный; он только из-за пагубных чар колдовства скидывается всяческим безобразием. Как новый Адам, Дон-Кихот совершает переименование действительности, второе крещение ее, моральный анабаптизм».⁵¹ В целом же его интерпретация примыкает к той русской традиции истолкований донкихотства, которые были как бы вариациями на тему, заданную Достоевским, считавшим «Дон Кихота» «самой грустной книгой из всех созданных гением человека». Айхенвальд доказывает, что, прочитав сервантесовский роман, «мы увидели, какая горькая участь ожидает наши благородные порывы, наши бескорыстные стремления, как смеется над нами окружающая повседневность и как в жажде добра мы нередко помогаем злу. {...} Поскольку неизбежно разочарование, поскольку обязательны смущение и горечь разоблаченных иллюзий, то, что Баратынский называет “язвительный, неотразимый стыд души твоей обманов и обид”, поскольку всем предстоит разоряющая сердце расплата за веру, и доверчивость, и простодушие, постольку типична и необходима судьба и личность Дон-Кихота».⁵²

Не частый в русской культуре апофеоз Санчо Пансы, которому дается преимущество перед его хозяином, находим у Гершензона, замечательно точно и остроумно описывающего нашу потребность в Дон Кихоте, как потребность дикаря в своем каменном топоре. Любовь и подвиг Дон Кихота, полагает он, — это тот свет, который «во тьме светит», свеча во тьме, а значит, свет несвободный, обусловленный тьмою, реакция на нее и противодействие ей. Солнечный и беззаботный Санчо, за которым, по

⁵⁰ Айхенвальд Ю. И. Похвала праздности. Цит. по: Он въезжает из другого века. Дон Кихот в России. М., 2006. С. 151.

⁵¹ Там же. С. 151—152.

⁵² Там же. С. 151.

мнению Гершензона, будущее, противопоставляется Дон Кихоту, рабу истины и идеала, герою сегодняшнего дня. Дон Кихот — это тяжелая, изнурительная борьба за свет, а Санчо — это сам свет, к которому мы когда-нибудь придем.⁵³

Выбирая между двумя крайностями в истолковании донкихотства: «любовь к добру» или «ненависть к злу», русские донкихоты в основном склонялись в пользу первой. «Поскольку чего-чего, — писал в связи с этой предрасположенностью Ю. А. Айхенвальд, — а отвращения к насилию у Рыцаря Печального Образа не было, Дон Кихота можно было записать в революционеры; но российских истолкователей имени-притчи кихотическое добро всегда интересовало больше, чем кихотическое насилие».⁵⁴

Трагедия русского донкихотства как «любви к добру» проявилась в том, что водоразделом для нее оказался большевистский переворот и приход к власти другого извода донкихотства, не только проповедовавшего, но и активно внедрявшего «ненависть к злу». Здесь коренилась причина жизненной драмы тех русских интеллигентов, извечно не удовлетворенных существующим положением вещей, которые сначала активно готовили этот переворот и привели к власти своих двойников, а потом, как бы ужаснувшись содеянному, уйдя во внутреннюю оппозицию, всеми доступными для интеллигента способами сопротивлялись ему, став диссидентами.

Жизнетворчество русских донкихотов до октябрьского переворота регулировалось в основном самоощущением деятелей русской культуры. После 1917 г. донкихотовская ситуация нередко уже диктовалась обстоятельствами. С предельной определенностью эту новую трагическую страницу в истории русского донкихотства определил Ю. А. Айхенвальд: «С определения, данного Луначарским Дон Кихоту, начался для Дон Кихота в России новый этап — „новый этап“ не только в философском, но и в каторжно-калымском смысле».⁵⁵

Отрицание существующего порядка вещей — таков инвариант русского понимания донкихотовской ситуации. Именно поэтому пик русского донкихотства падает на вторую половину XIX столетия, эпоху критического реализма и критического идеализма. Рыцарь Печального Образа с его неприятием действительности и готовностью пожертвовать собой во имя пересотворения мира

⁵³ См.: Гершензон М. О. Записки мечтателей. СПб., 1922. № 5. С. 98—99.

⁵⁴ Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве. Т. 2. С. 361.

⁵⁵ Там же. С. 128.

как нельзя лучше отвечал критическому пафосу и утопическим надеждам русских людей. Вне всякого сомнения, русские интерпретации сервантесовского образа сыграли в течение XIX—XX вв. не последнюю роль в истории «протестных» настроений. Прежде всего следует иметь в виду многочисленные театральные постановки, актуализировавшие донкихотовскую ситуацию, в том числе в духе тургеневской речи «Гамлет и Дон-Кихот», вплоть до начала перестройки.

Показательными, например, являются воспоминания А. А. Гончарова, главного режиссера, а затем и художественного руководителя Московского академического театра им. Маяковского: «Дон Кихот — нормальный человек в сумасшедшем и жестоком мире, в кунсткамере пороков и морального отступничества. Мне важно было показать этот мир — в его обыденной низменности, в его убивающей душу прозе, в его привычке к преступлению. Мне также важно было взглянуть на Дон-Кихота, вступающего в разнообразные контакты с миром и людьми, увидеть „рыцаря“ и героя в семье, обыкновенной мещанской семье, душевно скаредной, тупой и скучной, в отношениях с женщиной, которую непозволительно, преступно обидели».⁵⁶ Кстати, ту же «актуализирующую» роль в этой постановке (пьесы Д. Вассермана «Человек из Ламанчи»), долгие годы не сходявшей с советской сцены, играли и песни на стихи Ю. А. Айхенвальда, прежде всего такие строки, как «Я иду, ибо кто-нибудь должен идти / За людей и себе на беду».

Разумеется, не случаен тот факт, что сравнение А. Д. Сахарова с Дон Кихотом приходило на ум многим нашим соотечественникам, как близко его знавшим, так и с ним не знакомым. Так, Л. Б. Литинский, известный отечественный физик, в своих воспоминаниях о великом ученом и правозащитнике, доказывая донкихотство Сахарова и его отличие от фанатиков, подчеркнул, что Андрей Дмитриевич, как и Дон Кихот, был от природы добрым и разбрасывался, а не шел (вопреки расхожему мнению об обоих) к одной намертво поставленной цели.⁵⁷

Недавно Д. А. Гранин подсказал мне, что одним из русских донкихотов был Д. С. Лихачев. Всю жизнь занимаясь русским донкихотством и хорошо зная Дмитрия Сергеевича, я этого не

⁵⁶ Гончаров А. А. Режиссерские тетради. Цит. по: Он въезжает из другого века. Дон Кихот в России. С. 279.

⁵⁷ Литинский Л. Б. Он между нами жил... Воспоминания о Сахарове. М., 1996. Цит. по: Он въезжает из другого века. Дон Кихот в России. С. 314.

заметил. Любовь к России уходящей и новыми хозяевами отторгаемой — этот сугубо донкихотовский комплекс заставил Д. С. Лихачева погрузиться в изучение древнерусской культуры: «Наша любовь к России меньше всего походила на гордость Родиной, ее победами и завоеваниями. Сейчас это многим трудно понять. Мы не пели патриотических песен, — мы плакали и молились. И с этим чувством жалости и печали я стал заниматься в университете в 1923 г. древней русской литературой и древнерусским искусством. Я хотел удержать в памяти Россию, как хотят удержать в памяти образ умирающей матери сидящие у ее постели дети, собрать ее изображения, показать их друзьям, рассказать о величии ее мученической жизни».⁵⁸ Как и у А. М. Панченко, у Д. С. Лихачева были пассеистские увлечения, донкихотовские в своей основе. Однако в отличие от Панченко, стремившегося «эмигрировать в Древнюю Русь», Лихачев, подобно Рыцарю Печального Образа, видевшему свою задачу в том, чтобы возродить эпоху странствующего рыцарства, пытался «прорубить окно в Древнюю Русь», привить своим современникам любовь к древнерусской культуре.

Метод параллельного жизнеописания дает в данном случае множество убедительных подтверждений близости событий жизни выдающегося деятеля культуры России и романских тревог литературного персонажа. Оба были «книгочеями», оба были преданы идеалам прошлого, оба плыли против течения. Однако главным, вне всякого сомнения, была потребность защищать самого слабого. В случае с Дмитрием Сергеевичем самой слабой, самой незащищенной в условиях советской действительности оказалась культура. Не человек (строго говоря, правозащитником Лихачев не был, но человек и сам все же мог за себя постоять, и были люди, которые находили в себе силы, чтобы заступаться за других), а культура — провинциальные музеи и библиотеки, предназначенные к сносу памятники зодчества, садово-паркового искусства, за которые некому было заступиться. Именно поэтому он выдвинул идею «Декларации прав культуры».

В чем, собственно, состоял «выезд» Короленко, Сахарова, Айхенвальда, Лихачева и многих других русских интеллигентов, т. е. не столько само их донкихотство, сколько мотивированный донкихотством их «выезд»? Прежде всего в том, что чувства и помыслы у них не расходились со словом, а слова не расходились с делом.

⁵⁸ Лихачев Д. С. Воспоминания. СПб., 2000. С. 158.

Глубоко символично, что лауреатам премии «За подвижничество», проводимом в России с 1997 г., вручается не только диплом и денежная премия, но и статуэтка Дон Кихота. Не менее символично и то, что последние годы конкурс организуется Международным благотворительным фондом имени Д. С. Лихачева, председателем правления которого является Д. А. Гранин. В очерке «Дон Кихот и Йозеф Швейк» писатель обратил внимание на то, сколь огромную роль в жизни народа (речь, впрочем, тогда шла лишь об испанском народе) играет как сам сервантесовский герой, так и самые разнообразные фигурки Дон Кихота, — маленькие, большие, металлические, деревянные, обожженные, покрашенные, некрашенные, керамические, костяные, на полотне, на металле, барельефные, гравюрные, вышитые на тканях под старые гобелены: «В Толедо нас встречали целые толпы, эскадроны Дон Кихотов. Лавочки не могли уместить всего количества Рыцарей Печального Образа, их выставляли на улицу, они стояли раскаленные неслабеющим солнцем на крутых, сонно млеющих улочках бывшей испанской столицы. В глубине лавочек хозяева чеканили новые изображения Дон Кихота, его силуэты, отделывали его серебром. Похожее творилось и в маленьких городках — Авила, Аквила, и в песочно-желтой Саламанке, и в городах Валенсии — повсюду, во всей Испании производился, воспроизводился, повторялся на коже, на стекле, на дереве, на камне, на эмали, на кости один и тот же Дон Кихот, одна и та же узколицая, горбоносая физиономия с тощей бородкой, с тонкой шеей».⁵⁹

Эволюцию интерпретаций донкихотства в течение XX в. особенно наглядно демонстрируют словарные статьи в разного рода энциклопедиях и справочниках. Любопытно, что эта эволюция напрямую связана с процессом ослабления большевистского режима при одновременной либерализации общественного сознания. Донкихотство в ходе этой эволюции освобождалось от отрицательных коннотаций и все более однозначно истолковывалось как высокое представление о предназначении человека. Так, с точки зрения автора «Толкового словаря русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова (1931), «донкихот» — это «фантазер, вызывающий насмешки бесплодной борьбой за свои идеалы»; в истолковании С. И. Ожегова, автора «Словаря русского языка» (1949), — «фантазер, бесплодно борющийся с воображаемыми препятствиями за нежизненные идеалы», но в том же «Словаре русского языка» С. И. Ожегова в издании 1981 г. «донкихотом»

⁵⁹ Гранин Д. А. Выбор цели: Публицистика; Проза. Л., 1986. С. 54.

считается «фантазер, самоотверженно борющийся за идеалы добра».

Новую жизнь русскому донкихотству дала сетевая литература. Среди тысяч отсылок, которые дают поисковые системы, встречаются самые экзотические: «Донкихот рэпа»; «Донкихоты Рязани»; «Донкихоты Волгодонска»; «Донкихоты информационных войн»; «Донкихоты электротехники в борьбе с банановым аргументом»; «Простатит донжуанов и простатит донкихотов»; «Донкихот от педагогики»; «Донкихоты от театра»; «Донкихот российского спорта»; «Донкихоты самодержавия»; «Донкихоты в медицинских погонах» и т. д. В Омске 22 декабря 2006 г. был учрежден День Донкихотов Сибири, о чем на нескольких различных сайтах появилась подробная информация. Донкихотовские темы и мотивы нередко обыгрываются на разного рода сетевых форумах, также довольно часто в сети появляются графоманские стихи, посвященные Рыцарю Печального Образа.

Бесчисленные русские интерпретации романа Сервантеса и образа Дон Кихота были нацелены на современника, выполняли в русской культуре XVIII—XX вв. различные, прежде всего нравственные, задачи, стоявшие перед русским обществом, русской интеллигенцией. Под донкихотством понималось и глупое сумасбродство, и опасное для общества стремление повернуть историю вспять, и героический энтузиазм одиночки, и высокие порывы духа, способные спасти людей, погрязших в прагматизме. Думается все же, что главная причина коренится в особом накале русской культурной и общественной жизни, особой напряженности духовных исканий русских людей, которыми отмечен весь XIX век — пик «русской» славы «Дон Кихота».

Утопизм Дон Кихота, героя, пытающегося вернуть вчерашний день, раскалывается на русской почве на два мощных потока, выражающих две крайние тенденции в русском максимализме: **высокое благородство помыслов, с одной стороны, и неистовую жертвенность в деяниях — с другой. Обе, особенно вторая — «действенная», — оставили, в преломленном виде, весьма заметный след в русской истории.** В России донкихоты сначала «шли в народ» и готовили революцию. Когда фанатики человеколюбия захватили власть, донкихотство претворилось в диссидентское движение.

Изучение как русской судьбы «Дон Кихота», так и русского донкихотства не оставляет сомнений в том, что в России образ, созданный фантазией Сервантеса, был истолкован — главным образом русской интеллигенцией — как воплощение идеи о высоком предназначении человека, способного на отказ от жизненного

благополучия во имя справедливости, способного на подвиг, самопожертвование, рыцарское служение женщине. Предостережение от ложного энтузиазма, не только берущего на вооружение идеалы, но и навязывающего их действительности и обществу, столь отчетливо услышанное как современниками Сервантеса, так и в XX столетии такими писателями и мыслителями, как например Томас Манн, в России привлекло значительно меньше внимания. Потребность в поступке, примере, ожиданием которого было наэлектризовано русское общественное сознание XIX в., перевешивало опасения за плоды той деятельности, которая может быть его следствием.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВЕ	— Вестник Европы
ЖМНП	— Журнал Министерства народного просвещения
ЛГ	— Литературная газета
ЛН	— Литературное наследство
МН	— Московский наблюдатель
МТ	— Московский телеграф
ОЗ	— Отечественные записки
ПЗ	— Полярная звезда
РА	— Русский архив
РГАЛИ	— Российский государственный архив литературы и искусства
РГВИА	— Российский государственный военно-исторический архив
РМ	— Русская мысль
РС	— Русское слово
СПб. В	— Санкт-Петербургские ведомости
СВ	— Северный вестник
СЗ	— Северные записки
СП	— Северная пчела
СО	— Сын Отечества
ТОДРЛ	— Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Титульный лист первого русского издания «Дон Кихота» в переводе И. А. Тейльса. 1769 г.

Титульный лист русского издания «Дон Кихота» в переводе Н. П. Осипова. 1791 г.

Титульный лист русского издания «Дон Кихота» в переводе В. А. Жуковского. 1815 г.

Афиша оперы «Дон Кихот» Ж. Массне.

Ф. И. Шаляпин в роли Дон Кихота в опере Ж. Массне.

Ф. И. Шаляпин в роли Дон Кихота в опере Ж. Массне.

Ф. И. Шаляпин в роли Дон Кихота в опере Ж. Массне. Рисунок Ф. И. Шаляпина.

Титульный лист Н. И. Пискарева к пьесе А. В. Луначарского «Освобожденный Дон Кихот». 1922 г.

Иллюстрация Н. И. Пискарева к пьесе А. В. Луначарского «Освобожденный Дон Кихот». 1922 г.

Иллюстрация Л. А. Бруни к изданию «Дон Кихота». 1924 г. (I, XXXV).

Иллюстрация Л. А. Бруни к изданию «Дон Кихота». 1924 г. (II, XVII).

Титульный лист И. Федотова к изданию «Дон Кихота» (Сокр. изложение Н. Шер). 1924 г.

Иллюстрация И. Федотова к изданию «Дон Кихота» (Сокр. изложение Н. Шер). 1924 г.

Иллюстрация В. А. Милашевского к пьесе Г. Чулкова «Дон Кихот». 1935 г.

Иллюстрация В. А. Милашевского к пьесе Г. Чулкова «Дон Кихот». 1935 г.

Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (I, IV).*

Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (I, XIX).

* За предоставленную возможность воспроизвести в книге неизвестные иллюстрации к «Дон Кихоту» Александра Алексеева приношу искреннюю благодарность дочери художника Светлане Рокуэлл-Алексеевой.

- Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (I, XX).
- Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (I, XXXV).
- Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (I, XL).
- Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (II, II).
- Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (II, XXV).
- Иллюстрация А. А. Алексеева к «Дон Кихоту» (II, LXXI).
- Афиша кинофильма Г. М. Козинцева «Дон Кихот». 1957 г.
- Иллюстрация С. Г. Бродского к изданию «Дон Кихота». 1976 г.
(I, I).
- Иллюстрация С. Г. Бродского к изданию «Дон Кихота». 1976 г.
(I, VIII).
- Иллюстрация С. Г. Бродского к изданию «Дон Кихота». 1976 г.
(I, XVI).
- Иллюстрация С. Г. Бродского к изданию «Дон Кихота». 1976 г.
(II, XLIV).

УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ И ПИСЕМ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И ПЕРЕВОДОВ «ДОН КИХОТА» НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Ссылки к цитатам из «Дон Кихота» даются в тексте по изданию: *Cervantes Saavedra M. de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha / Ed. revisada y ampliada de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares, 1994.*

В текст также внесены ссылки на наиболее часто цитируемые издания сочинений и писем русских писателей и переводов «Дон Кихота» на русский язык. В этих ссылках указываются номер тома (римские цифры) и страницы (арабские цифры) для многотомных изданий или только страницы для изданий однетомных.

СОЧИНЕНИЯ И ПИСЬМА

- Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953—1959. Т. I—XIII.
Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1954—1965. Т. I—XXX.
Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1952. Т. I—XIV.
Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1972—1990. Т. I—XXX.
Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1959. Т. I—XVI.
Сологуб Ф. К. Собр. соч. СПб., 1913—1914. Т. I—XX.
Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1928—1959. Т. I—LXXXX.
Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. М.; Л., 1978—1986. Т. I—XII; Письма. М.; Л., 1982—2003. Т. I—XIV.

ПЕРЕВОДЫ

- Сервантес Сааведра М. де.* История о славном Ламанхском рыцаре Дон Кишоте. СПб., 1769.
Сервантес Сааведра М. де. Неслыханный чудодей, или Необычайные и удивительнейшие подвиги и приключения храброго и знаменитого странствующего рыцаря Дон Кишота / Пер. Н(иколая) О(сипова). СПб., 1791. Т. I—II.

- Дон Кишот Ла Манхский / Пер. с франц. В. Жуковского. 2-е изд. М., 1815. Т. I—VI.
- Дон Кихот Ламанчский / Пер. К. Массальского. СПб., 1838. Т. I.
- Дон Кихот Ламанчский / Пер. В. Карелина. 3-е изд. СПб., 1881. Т. I—II.
- Остроумно-изобретательный идальго Дон-Кихот Ламанчский / Пер. М. Ватсон. СПб., 1917. Т. I—II.
- Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова. М.; Л., 1932. Т. I—II.
- Дон Кихот Ламанчский / Пер. Н. Любимова // *Сервантес Сааведра М. де*. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1961. Т. I—II.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Авсеенко В. Г. 69, 70
 Адамович Г. В. 152
 Айхенвальд Ю. А. 3, 113, 114, 141, 142, 194, 195, 201, 207, 211—213
 Айхенвальд Ю. И. 209, 210
 Аксаков И. С. 75, 104
 Алексеев М. П. 14
 Андреев Л. Н. 108, 176
 Анненков П. В. 25, 64, 80
 Антокольский П. Г. 188
 Ариосто Л. 60, 72
 Арсентьева Н. Н. 108, 167
 Ахматова А. А. 188
- Багно В. Е. 3, 12, 25, 194
 Багрицкий Э. Г. 188
 Байрон Дж. Г. 10, 60, 134
 Бакунин М. А. 58, 68, 203—205
 Балашов Н. И. 154
 Бальзак О. де. 117
 Баратынский Е. А. 53—55, 210
 Басанин М. (Лашеева Л. А.) 46
 Басистов П. Е. 82
 Батюшков К. Н. 24
 Бахтин М. М. 43, 57, 61, 73, 75, 99, 100, 107
 Бахтин Н. И. 98, 115, 305
 Бекетов П. П. 26
 Белинский В. Г. 7, 44, 45, 50, 57—59, 66, 67, 74, 75, 77, 79, 89, 110, 118, 121, 122, 126, 127, 130, 131, 138, 195, 200, 202
 Белый А. 108
- Бердяев Н. А. 86, 108, 110, 111
 Бестужев А. А. 52
 Бидерманн Ф. 50
 Блок А. А. 83, 109, 110, 140
 Боборыкин П. Д. 50
 Боккаччо Дж. 60
 Боткин Е. Ф. 7
 Бочаров С. Г. 99, 115
 Бочарова А. К. 79
 Бродский И. А. 190
 Бродский С. Я. 186—188
 Брюсов В. Я. 125, 126, 188
 Будагов Р. А. 45
 Букетова-Туркевич Л. 3, 42, 69, 124, 134, 135
 Булгаков М. А. 176, 180—182
 Булгакова Е. С. 180, 181
 Булгарин Ф. В. 45
 Булич Н. Н. 82
 Бунин И. А. 176
 Бурнакин А. А. 125
 Бэлза С. И. 140, 148
- Валишевский К. 202
 Валье-Инклан Р. М. дель 125
 Васильева Е. И. (урожд. Дмитриева, псевд. Черубина де Габриак) 154
 Вассерман Д. 212
 Ватсон М. В. 46, 50, 51, 156, 159—161, 163, 164, 181
 Вега Каприо Л. Ф. де 118, 155
 Вересаев В. В. 180, 209

Верлен П. 143
Верн Ж. 122
Веселовский Александр Н. 33,
34, 42
Веселовский Алексей Н. 71
Виардо Л. 50, 86
Виланд К. М. 196
Виноградов В. В. 48, 78
Витязева В. А. 202
Вогюэ Э.-М. де 71, 74
Водовозов В. И. 62, 71
Восейков А. Ф. 35
Волошин М. А. 202
Вольтер (Аруэ М. Ф.) 6, 7, 11, 115
Вьюгин В. Ю. 173
Вяземский П. А. 31, 42, 43, 58,
69, 203

Гарibaldi Дж. 68
Гегель Г. В. Ф. 6, 7
Гейне Г. 122, 146, 200
Гердер И. Г. 196
Герцен А. И. 11, 59, 64, 68, 120,
204, 205
Гершензон М. О. 80, 210
Гете И. В. 117, 134
Гиляров А. Н. 60
Гиляров-Платонов Н. П. 206, 207
Гоголь Н. В. 44, 48, 58, 71—79, 112,
115, 116, 170
Гойя Ф. 165
Гомер 72, 78
Гонгора Л. де 155
Гончаров А. А. 212
Гончаров И. А. 10, 113, 116, 117,
119, 120, 122
Гораций 7
Гордон П. 14
Горький М. 125, 149, 151, 171, 175,
176
Гофман Э. Т. А. 72
Гранин Д. А. 212, 214
Грачева А. М. 151
Греч А. Н. 197, 198
Григорьев А. А. 8, 64, 68, 205, 206
Грин Г. 100

Гроссман Л. П. 85, 92, 99
Гус Я. 207
Гюго В. 102, 112

Данилевский Н. Я. 71, 75, 76
Данилевский Р. Ю. 11
Данте Алигьери 42, 45, 60, 149
Дарио Р. 197
Державин Г. Р. 11, 35, 195
Державин К. Н. 18, 66
Джусти В. 86
Диккенс Ч. 78, 112, 197
Дмитриев И. И. 16, 17, 23, 200
Дмитриев М. А. 20
Дмитриев-Мамонов М. А. 55
Добролюбов Н. А. 64, 67
Долинин А. С. 97
Дораган М. И. 64
Доре Г. 198
Достоевский Ф. М. 3, 25, 44, 50,
57, 63, 85—101, 108, 110, 112,
113, 119, 122, 126, 127, 138, 152,
167, 168, 172, 176, 191—193,
195, 202, 210
Дункан А. 141

Евреинов Н. Н. 208
Егоров Б. Ф. 59
Екатерина II 18, 19, 68, 195, 203
Елистратова А. А. 79
Ерофеев В. В. 185, 186
Есипова О.

Житецкий П. И. 70
Жуковский В. А. 22, 25—44, 71,
73, 156—161, 197

Заборов П. Р. 11
Загарин П. 26
Зайцев Б. К. 10, 152
Заруба А. 190
Захаров В. Н. 98
Зацепин И. Я. 207

Зиновьева А. Н. 101, 197
 Зиновьева Л. Д. 137
 Зиновьева-Аннибал М. М. 137

 Иванов Вяч. И. 90, 136—138, 140, 141, 143
 Иванов Д. В. 138
 Иванова С. А. 90, 96

 Кальдерон де ла Барка П. 62
 Капица О. И. 198
 Карамзин Н. М. 23, 24, 35, 191, 196, 200—202
 Каратыгин П. А. 57
 Карбит Ф. 31
 Карелин В. А. 44, 46—50, 68, 83, 116
 Карнеев М. В. 66
 Карпов А. А. 53, 55
 Кеведо и Вильегас Ф. 155
 Келлер Г. 197
 Киреевский И. В. 76
 Ключевский В. О. 109
 Княжнин Я. Б. 16
 Кожин В. В. 74
 Козинцев Г. М. 182, 184, 185
 Кокрель К. 26
 Колумб Х. 207
 Кольчугин А. Г. 46
 Комовский В. Д. 41
 Кони А. Ф. 118
 Констан Б. 197
 Корконосенко К. С. 90
 Коровин Г. М. 15
 Короленко В. Г. 69, 119, 178, 191, 202, 207, 213
 Костер Ш. 185
 Кржевский Б. А. 154, 181
 Кривенко С. Н. 80
 Кропоткин П. А. 64, 80
 Крылов И. А. 16, 204
 Кузмин М. А. 154—158, 160—165

Лавров А. В. 156
 Лавров П. Л. 64, 65, 84

Ламартин А.-М.-Л. де 112
 Левин Ю. Д. 9, 63
 Левинсон А. Я. 151
 Левшин В. Д. 17, 19
 Леонов Л. М. 173
 Леонтьев К. Н. 81, 108, 109
 Лесков Н. С. 13, 44, 64, 98, 101—108, 112, 113, 119, 122, 125, 197
 Лессинг Г. Э. 196
 Литвин-Молотов Г. З. 166
 Литинский Л. Б. 212
 Лихачев Д. С. 191, 212—214
 Лобанов В. В. 28
 Лозинский Г. Л. 154
 Лозинский М. Л. 154—156, 159—165
 Ломоносов М. В. 15
 Лонгфелло Г. У. 197
 Лопухин И. В. 55
 Лотман Л. М. 113, 119, 120
 Лотман Ю. М. 54, 55, 75
 Луженовский Н. П. 25
 Лукач, ген. (Матэ Залка, наст. имя и фамилия Бела Франкль) 189
 Лукашевич П. А. 207
 Луначарский А. В. 176—178, 181, 202, 207, 211
 Львов А. 64, 65, 116, 130
 Львов Н. А. 20
 Львов-Рогачевский В. Л. 66, 143, 144
 Любимов Н. М. 48, 49, 154, 155, 175
 Любимова Е. Н. 81
 Людовик XVI 202
 Люксембург Р. 169, 171, 173

Мадариага С. де 8
 Мадзини Дж. 68
 Майков А. Н. 90, 129
 Майков Л. Н. 14
 Малишевский Ю. 32, 35
 Мальдонадо де Гевара Ф. 88
 Манн Г. 198
 Манн Т. 216
 Манн Ю. В. 73

- Мария-Антуанетта, имп. 202
 Маршак С. Я. 188
 Масальский К. П. 44—50, 55, 56,
 58, 101, 116, 197
 Массне Ж. 149
 Маяковский В. В. 188, 197
 Мелвилл Г. 166
 Мендельсон-Бартольди Я. Л. Ф. 197
 Менендес Пидаль Р. 74
 Мережковский Д. С. 126, 127,
 129—136, 138, 140, 190, 202
 Местр Ж. де 100
 Мильтон Дж. 42
 Михайловский Н. К. 64, 66
 Монтеро Диас С. 192, 193
 Монтескье Ш.-Л. 15
 Мочульский К. В. 154
 Муравьев А. Н. 20
 Муравьев М. Н. 23
 Мурахина Л. А. 46
- Набоков В. В. 113, 153
 Наполеон I (Наполеон Бонапарт)
 202
 Нарезный В. Т. 52
 Некрасов Н. А. 68, 90, 142
 Никитенко С. А. 120
 Николаев Н. 150
 Николай I 68, 203
 Николюкин А. Н. 74
 Ницше Ф. 7
 Новиков Н. И. 21
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. 135
 Одоевский В. Ф. 56
 Ожегов С. И. 214
 Окуджава Б. Ш. 188
 Орлов А. А. 53
 Осипов Н. П. 20, 22, 34, 37, 196
 Островский А. Н. 25, 50, 118, 123,
 124, 205
- Павел I 68, 202
 Павловский И. Я. (И. Яковлев) 51
- Панаев И. И. 64
 Пантелеев Л. Ф. 117
 Панченко А. М. 213
 Пардо Басан Э. 71, 84
 Пекарский П. П. 15
 Перес Гальдос Б. 100
 Перцов П. П. 130
 Петр I 14, 68, 203
 Петрашевский М. В. 59
 Печерин В. С. 205
 Пинский Л. Е. 9
 Писарев Д. И. 57, 64, 67, 110, 116,
 119, 201, 205
 Писемский А. Ф. 116, 118, 197
 Пискунова С. И. 3, 71, 168
 Плавский З. И. 3, 11
 Платонов А. П. 108, 166—174, 195
 Полонский Я. П. 25, 117
 Поплавский Б. Ю. 152, 153
 Пропп В. Я. 8, 9
 Прохоров Т. В. 207
 Прудон П. Ж. 46
 Пуансине А.-А.-А. 17
 Пуле М. Ф. де 119
 Пушкин А. С. 10, 41, 45, 52, 57,
 58, 61, 72, 73, 76, 80, 87, 92, 116,
 135, 138, 149, 203
 Пушкина Н. Н. 56
 Пыпин А. Н. 117
 Пятковский А. Я. 65, 66, 119
- Радищев А. Н. 15, 16, 202—204
 Разумова Н. Е. 28, 43
 Рабле Ф. 75, 115
 Рейснер Л. М. 147
 Рембо А. 197
 Ремизов А. М. 151
 Розанов В. В. 109
 Рылеев К. Ф. 41
- Садовский П. М. 205
 Сакулин П. Н. 95
 Салтыков-Щедрин М. Е. 68, 76,
 117, 121 206
 Санд Ж. 6, 7

Сафо 6, 7
 Сахаров А. Д. 191, 202, 212, 213
 Свердлов М. 190
 Сенковский О. И. 78
 Сен-Мартен Ф. де 21
 Сервантес Сааведра М. де 3, 10,
 14, 17, 20–29, 32–45, 47–50,
 52, 54, 57–60, 64, 65, 68–75,
 78–80, 82, 84–86, 88, 89, 91, 93,
 94, 96, 98–101, 103–106, 108,
 109, 112, 114–120, 122, 123,
 125, 126, 130–139, 142, 146,
 148, 149, 152, 155–160, 163–
 165, 167, 170–172, 174–176,
 180–183, 185–187, 193, 194,
 196–201, 207–209, 215, 216
 Серрано Плаха А. 95
 Симонов Р. Е. 182
 Слетов П. В. 169
 Случевский К. К. 122, 123
 Смирнов А. А. 154, 156, 161, 181
 Смирнов И. П. 201
 Соколов Н. А. 127
 Соловьев Вл. С. 108, 109, 202
 Соллогуб В. А. 67
 Сологуб Ф. К. (Тетерников Ф. К.)
 140–147, 202
 Спасович В. Д. 136
 Сперанский М. М. 11, 24
 Старк Э. А. 151
 Степанов В. П. 19
 Степанов Г. В. 78
 Стерн Л. 72
 Столярова И. В. 101
 Стравинский И. Ф. 129
 Сумароков А. П. 15
 Сытин А. Д. 194

Твен М. 74, 135, 197
 Тейльс И. А. 20, 21
 Тетерников Ф. К. (см. Сологуб
 Ф. К.) 141
 Тик Л. 28, 40, 44, 197
 Тименчик Р. Д. 156
 Тимофеев Н. М. 46
 Тихонравов И. С. 30

Толль Ф. 197
 Толстая М. А. 154
 Толстой Л. Н. 64, 66, 108, 109,
 112–114, 134, 202, 207
 Третьяковский В. К. 15
 Тулушов Н. В. 46
 Тургенев А. И. 40, 42
 Тургенев И. С. 4, 24, 25, 44, 50,
 61–66, 80, 81, 83, 84, 90, 98,
 101, 112, 113, 116, 119, 122,
 124–127, 129–131, 138, 168,
 176, 192, 195, 197, 202, 204, 208

Унамуно М. де 90, 180, 193
 Ушаков Д. Н. 214

Федотов Г. П. 194
 Феодор, архимандрит (А. М. Бу-
 харев) 207
 Филдинг Г. 72, 100, 196
 Филидор Ф.-А.-Д. 17
 Фицморис-Келли Дж. 41
 Флобер Г. 197
 Флориан Ж.-П. К. де. 22, 26–35,
 37–43, 157–159, 161
 Фурье Ш. 46

Харламов Е. С. 31
 Хворостьянова Е. В. 117
 Херасков М. М. 35
 Хесин А. Б. 150
 Хогарт У. 165

Чаадаев П. Я. 55
 Чаплин Ч. С. 184
 Чеботаревская А. Н. 146
 Черкасов Н. К. 182, 184, 185
 Чернышевский Н. Г. 113, 115, 119,
 120, 202
 Чехов А. П. 4
 Чехов М. П. 4
 Чичибабин Б. А. 189, 190
 Чулков Г. И. 176, 179, 181

Шаликов П. И. 24
Шаляпин Ф. И. 149–151, 184
Шаплет С.С. де 39–41, 45
Шатобриан Ф.- Р. де 42
Шварц Е. Л. 176, 182–185
Шевалье Э. 197
Шекспир У. 42, 45, 58, 64, 72, 85,
86, 118, 120, 134, 137, 161, 209
Шелгунов Н. В. 64
Шелли П. Б. 134. 138
Шеллинг Ф.-В.-Й 196
Шенье М. Ж. 30
Шепелевич Л. Ю. 3, 47
Шиллер И. К. Ф. 112, 113, 117,
196
Шишкин А. Б. 138
Шкловский В. Б. 175
Шлегель А. В. 197
Шлегель Ф. 197
Шолохов М. А. 173

Эйдельман Н. Я. 202
Эйснер А. В. 189, 190
Эмерсон Р. У. 197
Энгельгардт Б. М. 83
Эпштейн М. Н. 170
Эспронседа Х. де 10

Яблоков Е. А. 166, 170, 171
Ягужинский П. И. 14
Языков Н. М. 41
Яковенко Б. В. 110, 111

Graham S. 71

Hacker G. 3, 115
Holl B. T. 144

Icaza F. A. de 193

Malkiel Y. 67

Prjevalinskaya Ferrer O. 123
Pujals E. 193
Rius L. 28

Solrys G. 96

Ziolkowski E. J. 100

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
«Чужое имя» как наследуемая модель жизни	6
Глава I. Рыцарь Горестной Фигуры и шевальеры эрранты	14
Глава II. «Дон Кихот» в переводе Жуковского	25
Глава III. «Мы, русские, не имеем хорошего перевода „Дон Кихота“...»	45
Глава IV. «Отсутствие такта действительности...»	52
Глава V. «Есть и Дон-Кихоты между ними...»	61
Глава VI. Гоголь и Сервантес	71
Глава VII. Донкихоты Тургенева	80
Глава VIII. «Что отчаяннее Дон-Кихота»	85
Глава IX. Донкихоты христианства	100
Глава X. «Зачарованность» Катюши Масловой	112
Глава XI. Вокруг главных вех	115
Глава XII. «Дон Кихот» русских символистов	125
Глава XIII. Миф о Дульцинее в творчестве Сологуба	140
Глава XIV. «Дон Кихот напоминает мне дорогую Россию»	149
Глава XV. «Покроют плечи нежные камлотом...»	154
Глава XVI. «Заблудящие кавалеры» «Чевенгура»	166
Глава XVII. «Не со шпагой, а в рабочем своем пиджаке...»	175
Русское донкихотство как феномен культуры. (Вместо заключения)	191
Список сокращений	217
Список иллюстраций	218
Указатель сочинений и писем русских писателей и переводов «Дон Кихота» на русский язык	220
Именной указатель	222

Научное издание

Багно Всеволод Евгеньевич

**«ДОН КИХОТ» В РОССИИ
И РУССКОЕ ДОНКИХОТСТВО**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН*

Редактор издательства *Е. Г. Кащеева*
Технический редактор *О. В. Новикова*
Корректоры *О. М. Бобылева* и *Ф. Я. Петрова*
Компьютерная верстка *Е. С. Егоровой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.
Сдано в набор 08.12.08. Подписано к печати 24.12.09.

Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Петербург. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 16.3. Уч.-изд. л. 14.3.
Тираж 500 экз. Тип. зак. № 4115. С 243

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
E-mail: main@nauka.nw.ru
Internet: www.naukaspb.spb.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 978-5-02-027020-6



История русского донкихотства неразрывно связана с историей идей в России, историей русской интеллигенции, русской общественной жизнью.

Огромная роль, которую сыграл в русской культуре образ Дон Кихота, объясняется тем местом, которое занимала в России этой поры проблема самоидентификации. Споры о судьбах России, столь волновавшие русскую интеллигенцию, концепции ее особого предназначения ассоциировались с донкихотовской «идеей», со знаменитым девизом Дон Кихота всех времен и народов: «Я знаю, кто я».

Не будет преувеличением сказать, что «идея» Рыцаря Печального Образа – спасти гибнущее человечество, утратившее моральные ценности, опутанное меркантильными заботами, претворилась на русской почве в одну из составляющих «русской идеи».

Донкихотовский утопизм, донкихотовский нонконформизм, донкихотовское стремление повернуть историю вспять, мессианский элемент донкихотства оказались в XIX столетии востребованы именно в России, и эта востребованность донкихотства русской культуры не осталась незамеченной Западом.

Русские в «Дон Кихоте» увидели не просто гениальную книгу, но притчу о человеческом предназначении, а в герое романа – пророка или лжепророка, миф о котором может служить ключом к событиям русской интеллектуальной и общественной жизни.



ISBN 978-5-02-025270-7



9 785020 252707

Санкт-Петербург «НАУКА»