



*Новый
филологический
вестник*



№ 2(29)
2014

Москва 2014

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСТОРИИ

Новый филологический вестник

№ 2 (29) ‘ 2014

Москва
2014

RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND HISTORY

The New Philological Bulletin

№ 2 (29) ‘ 2014

Moscow
2014

Новый филологический вестник

№ 2 (29) ' 2014

Редакционный совет:

М.Н. Дарвин, И.В. Ершова, Дирк Кемпер, Е.Н. Ковтун,
Д.М. Магомедова, Ю.В. Манн, В.М. Маркович, Н.И. Рейнгольд,
И.В. Силантьев, Игорь П. Смирнов, В.И. Тюпа (главный редактор),
Ежи Фарино, А.А. Фаустов, О.В. Федунина (ответственный секретарь),
Игорь В. Фоменко, Маттиас Фрайзе, Чжоу Цичао, И.О. Шайтанов,
П.П. Шкаренков

Редакция:

В.И. Тюпа (главный редактор), Д.М. Магомедова,
О.В. Федунина (ответственный секретарь), И.Г. Драч (редактор-переводчик),
М.В. Руднева (технический редактор)

Журнал основан в 2005 г.

Выходит 4 раза в год.

Адрес редакции: Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6, Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории.

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Сайт: <http://slovorggu.ru/>

Телефон: (499) 250–68–44

Факс: (499) 251–35–06

При перепечатке и цитировании ссылка на
«Новый филологический вестник» обязательна.

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2014 г.

© Российский государственный гуманитарный университет, 2014 г.

ISSN 2072-9316

The New Philological Bulletin

№ 2 (29) ‘ 2014

Editorial Board:

M.N. Darwin, I.V. Ershova, Jerzy Faryno, A.A. Faustov, O.V. Fedunina (Senior Secretary), Igor V. Fomenko, Matthias Freise, Dirk Kemper, E.N. Kovtun, D.M. Magomedova, Yu.V. Mann, V.M. Markovich, Zhou Qichao, N.I. Reinhold, I.O. Shaitanov, P.P. Shkarenkov, I.V. Silantjev, Igor P. Smirnov, V.I. Tjupa (Editor-in-Chief)

Editors:

V.I. Tjupa (Editor-in-Chief), D.M. Magomedova, O.V. Fedunina (Senior Secretary), I.G. Drach (Translator), M.V. Rudneva (Technical Editor)

The journal is established in 2005

Is issued 4 times a year

The address of the editors' office: Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6, Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Web-site: <http://slovorggu.ru/>

Phone: 7 (499) 250-68-44

Fax: 7 (499) 251-35-06

Any reprint and citation require the reference to
The New Philological Bulletin.

ISSN 2072-9316

© Editorial board of The New
Philological Bulletin, 2014
© Russian State University for the
Humanities, 2014



Содержание

История литературы

<i>Ю.В. Доманский (Москва)</i> «Полусумасшедшая барыня, люди с песьими головами и святой Христофор в «Грозе» Островского (к вопросу о жанре пьесы)».....	8
<i>С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)</i> Велимир Хлебников в «Козлиной песни» Константина Вагинова. (К вопросу о криптографии в русском авангарде 1920-х гг.).....	19
<i>Катерина Сокрута (Донецк, Украина)</i> Живаго и Мерсо.....	32

Материалы конференции

«Повествование и репрезентация в литературе эпохи Сервантеса» / «Narración y representación en la época de Cervantes»

Вступительное слово к публикации.....	43
<i>И.В. Еришова (Москва)</i> «Философия оружия» как трансформация одной культурной идеи. Карранса и Сервантес.....	44
<i>Карлос Мата Индурайн (Памплона, Испания)</i> «Назидательные новеллы» Сервантеса: подходы к чтению и интерпретации. Перевод с испанского Е.А. Полетаевой.....	53
<i>Н.А. Пастушкова (Москва)</i> Новеллистический сюжет в прозе и драме Золотого века (Лопе де Руэда, Хорхе Монтемайор, Мигель де Сервантес).....	63
<i>С.И. Пискунова (Москва)</i> Репрезентация как тема и эстетический принцип творчества М. де Сервантеса.....	69
<i>М.Б. Смирнова (Москва)</i> Репрезентация человеческого тела в поэзии Франсиско де Кеведо.....	76
<i>В.С. Полилова (Москва)</i> Полиметрия испанских комедий Золотого Века и поэтический перевод: случай Кальдерона в России.....	88
<i>О.К. Ранкс (Москва)</i> Эстетика репрезентации в театре Агустина Морето.....	99
<i>Сантьяго Фернандес Москера (Сантьяго де Компостела, Испания)</i> Кальдерон между историей и поэзией: первые комедии и их политическая направленность. Перевод с испанского В.С. Полиловой.....	104
<i>О.В. Ауров (Москва)</i> «Исполняя долг всего рыцарства»: заметки историка-медиевиста на полях романа Сервантеса.....	116
<i>В.А. Ведюшкин (Москва)</i> Двор Филиппа III глазами современника.....	129
<i>Хесус Мария Усунарис (Памплона, Испания)</i> Дискурс и праксис в государственных интересах: убийство Валленштейна (1634) в испанских хрониках и донесениях о событиях. Перевод с испанского И.А. Копылова.....	140
Summary.....	152
Сведения об авторах.....	157



Contents History of Literature

<i>Yu.V. Domansky (Moscow)</i> The Half-Mad Noblewoman, People with Dogs' Heads, and Saint Christopher in Ostrovsky's <i>The Storm</i> : On the Question of the Play's Genre.....	8
<i>S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg)</i> Velimir Khlebnikov in K. Vaginov's <i>The Goat's Song</i> (On Cryptography in Russian Avant-Garde of the 1920-s).....	19
<i>Katerina Sokruta (Donetsk, Ukraine)</i> Zhivago and Meursault.....	32
The Conference “Narration and representation in literature of Cervantes’ time” / “Narración y representación en la época de Cervantes”	
AOpening Remarks on the Publication.....	43
<i>I.V. Ershova (Moscow)</i> Philosophy of Arms as a Transformation of a Given Cultural Idea. Carranza and Cervantes.....	44
<i>Carlos Mata Induráin (Pamplona, Spain)</i> Some Keys to Reading Cervantes' <i>Exemplary Novels</i> . Translated from the Spanish by E.A. Poletaeva.....	53
<i>N.A. Pastushkova (Moscow)</i> Plot of the Short Novel in the Prose and Drama of Golden Age (Lope de Rueda, Jorge de Montemayor, Miguel de Cervantes).....	63
<i>S.I. Piskunova (Moscow)</i> Representation as a Theme and Aesthetic Principle of Miguel de Cervantes' Creative Work.....	69
<i>M.B. Smirnova (Moscow)</i> Representation of Human Body in Francisco de Quevedo's Poetry.....	76
<i>V.S. Polilova (Moscow)</i> Polymetrical Structure of the Spanish Golden Age Drama and Poetic Translation: Calderón in Russia.....	88
<i>O.K. Ranks (Moscow)</i> Aesthetics of Representation in Theatre of Agustin Moreto.....	99
<i>Santiago Fernández Mosquera (Santiago de Compostela, Spain)</i> Calderón between History and Poetry: The Political Character of the Early Comedies. Translated from the Spanish by V.S. Polilova.....	104
<i>O.V. Aurov (Moscow)</i> Como está a cargo de la caballería: Some Glosses of a Medievalist on the Novel by Miguel de Cervantes.....	116
<i>V.A. Vedyushkin (Moscow)</i> The Court of Philip III of Spain as Seen by a Contemporary.....	129
<i>Jesús María Usunáriz (Pamplona, Spain)</i> Discourse and Praxis in the State Interests: Wallenstein's Assassination (1634) in the Spanish Chronicles and Reports About Events. Translated from the Spanish by I.A. Kopylov.....	140
Summary.....	152
List of Contributors.....	159



ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Ю.В. Доманский (Москва)

ПОЛУСУМАСШЕДШАЯ БАРЫНЯ, ЛЮДИ С ПЕСЬИМИ ГОЛОВАМИ И СВЯТОЙ ХРИСТОФОР В «ГРОЗЕ» ОСТРОВСКОГО (к вопросу о жанре пьесы)

В статье рассматривается один из самых нетривиальных персонажей хрестоматийной пьесы Островского – полусумасшедшая барыня. Этот персонаж и два его явления в пьесе представляются через соотнесение с известными легендами о святом Христофоре-псоглавце. В результате такого соотнесения делается вывод о жанровой специфике «Грозы» Островского, о том, что перед нами не бытовая драма, а трагедия.

Ключевые слова: поэтика драмы; «Гроза» Островского; жанры драмы; святой Христофор.

Н.Д. Тмарченко относительно хрестоматийной пьесы Островского отметил:

«В поэтике “Грозы” синтезируются противоположные тенденции. Процесс “романизации” структуры драматического произведения сочетается в ней с реставрацией архетипов классической драмы – через открытие исторического содержания и смысла человеческой субъективности. Конфликт “Грозы” – столкновение противоположных нравственных позиций в общей ситуации исторического кризиса. И мы еще раз убеждаемся в том, что драма – это суд и решаются в ней вопросы о нравственном выборе, вине и ответственности»¹.

Как представляется, одним из важнейших *реставрированных архетипов классической драмы* на уровне системы персонажей «Грозы» можно с полным правом признать «полусумасшедшую» барыню. Более того, именно этот персонаж в силу своей уникальности среди прочих лиц пьесы Островского как нельзя лучше воплощает, буквально декларирует в двух своих небольших репликах названные Н.Д. Тмарченко ключевые для драмы категории *суда, нравственного выбора, вины, ответственности*. Обратим сразу внимание в этой связи и на то, что в монологах барыни в «Грозе» в один ряд с виной ставится и красота, эти категории даже оказываются объединены причинно-следственной связью: в прорицаниях барыни «воскресает миф о трагической вине, заложенной в красоте»². Попутно заметим касательно слова «красота» в «Грозе», что для барыни «в красоте Волги – омут, в красоте грозового неба – карающий огонь, в красоте Катерины – грех, обреченность на смерть и ад»³.



Не претендуя на исчерпанность и полноту, позволим себе поделиться некоторыми наблюдениями над «полусумасшедшей» барыней, о которой, кстати говоря, исследователи пишут незаслуженно мало. Даже режиссеры не всегда включают барыню в спектакли по «Грозе»: например, так поступила Нина Чусова, в московском театре «Современник» поставив «Фантазии на тему пьесы А.Н. Островского». Хотя в тех спектаклях, где барыня есть, явления ее в аспекте сценичности очень даже выигрышны. (Интересующихся направим к звуковому архиву Малого театра, где размещены, например, сцены из первого и четвертого актов «Грозы» в постановке Бориса Андреевича Бабочкина (1974); роль барыни исполняет сама Елена Гоголева⁴. Ну, а желающие могут сравнить это с полным звуковым вариантом более ранней постановки, где роль Барыни тоже исполнила Гоголева. Это постановка 1961 г. (премьера состоялась в 1962-м), осуществленная В. Пашенной и М. Гладковым⁵. Любопытно, что в звуковой версии этой постановки первое появление барыни сопровождается следующим «закадровым» текстом: «В сопровождении двух лакеев появляется известная всему Калинову полусумасшедшая барыня. На ее иссохшем лице испуганно горят большие черные глаза. Кокетливая шляпка и газовый шарфик не вяжутся с глубокими морщинами и длинными седыми космами».) Итак, явления барыни подчеркивают ее уникальность в системе прочих лиц «Грозы». Уникальность отмечается и в тех немногочисленных упоминаниях данного персонажа в критике и исследовательской литературе, которые нам удалось обнаружить. Эти упоминания позволяют, между прочим, и разглядеть определенную стратегию понимания функции барыни в «Грозе» Островского.

Начнем с того, что уникальность и, как следствие, своеобразная иносродность барыни в контексте прочих персонажей актуализируется даже теми исследователями, которые полагают, что *все* действующие лица «Грозы» воплощают единый мир. Скажем, А.И. Журавлева отнюдь не случайно в такого рода общей парадигме единого мира ставит барыню на последнее – «сильное» – место и предваряет ее номинацию словом «даже»: «Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто не принадлежал бы к калиновскому миру. Бойкие и кроткие, властные и подначальные, купцы и конторщики, странница и даже старая сумасшедшая барыня, пророчащая всем адские муки, – все они вращаются в сфере понятий и представлений замкнутого патриархального мира»⁶. То есть барыня включается в общий мир Калинова, но включается как бы с оговоркой. Точно так же с оговоркой – «...в определенном смысле»⁷ – исследователь М.И. Свердлов относит барыню, наряду с Кулигиным и Феклушей, к идеологам пьесы Островского. Однако есть и тенденции, по которым эксплицируется именно уникальность барыни в системе прочих действующих лиц «Грозы». Одним из первых на эту уникальность обратил внимание А.И. Сумбатов-Южин, связав барыню с традицией *подлинного* романтизма, на этом основании недвусмысленно приписав данному персонажу значение *подлинного* символа и тем самым по сути введя всю пьесу Островского чуть ли не в модер-



нистскую парадигму, современную для этого критика:

«А вся фигура сумасшедшей? Как мелки перед истинно символическим значением старческого безумия и насилия смерти над жизнью этой глубоко реальной фигуры, точно где-то виденной еще вчера – на каком-нибудь кладбище или в коридоре старого барского дома, – как мелки и не страшны перед нею все “роковые” старухи ложного романтизма и глупые, неведомо откуда взявшиеся символические фигуры новейшей литературы. Той мы верим, что она символ, потому что *есть, была, будет*. Биографию ее можно рассказать, а все-таки она и символ, и романтизм. Тем мы не верим, потому что они сочинение, запугивание, их и нет, и не было, и быть не может, и они не есть ни создание народной фантазии, облакающей гнездящееся в душе людей ощущение невидимого мира в определенные формы, которые так же реальны – в настоящем значении этого слова, – как и телесные существа, будь-то парки древних, ведьмы Шекспира, домовые Островского, ни живые существа, путем внутреннего изменения дошедшие до воплощения символа, как эта его же сумасшедшая барыня»⁸.

В похожем ракурсе рассуждает С. Вайман, вписывая барыню в систему мотивов, пророчащих грядущую трагедию финала всей пьесы:

«...образ судьбы, неотвратно настаивающий человека, приобретает суровые очертания: это и злоеющие раскаты грома, и дурные предчувствия, и загадочные фрески на стенах полуразрушенной часовни, и кошмарные, inferнальные пророчества безумной барыни, словно отбивающей своим страшным посохом некий колдовской шифр – формулу скорой гибели Катерины (бессловесные слуги ее в ливреях – как бы ассистенты мага; кажется, само молчание их чревато потаенным высшим смыслом, и вся троица совершает гротескный ритуал неотвратимого Судного шествия)»⁹.

Судьбоносную, даже роковую функцию увидели в барыне П. Вайль и А. Генис, рассматривающие этот персонаж в контексте возможной параллели к нему во французской литературе – слепого на дороге из романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари»:

«И в “Госпоже Бовари”, и в “Грозе” присутствуют персонажи, олицетворяющие рок. Слепой нищий – и безумная барыня. Оба появляются по два раза – в ключевые моменты сюжета. Слепой – в начале кризиса любви Эммы и Леона и второй раз – в миг смерти. Барыня – перед падением Катерины и второй раз – перед покаянием. Оба обличают и знаменуют несчастье. Но – по-разному. Французский слепой просвещенно рационален и игрив. Он из Рабле, со своей песенкой: “Вдруг ветер налетел на дол и мигом ей задрал подол”. Его обличение подано в облегченной форме, зато без иносказаний. Совсем другая – барыня в “Грозе”: насквозь мистичная и высокопарная, она составляет жутко пародийную параллель Ломоносову и Державину своим архаичным языком и библейски туманными проклятиями: “Не радуйтесь! Все в огне гореть будете неугасимом! Все в смоле



будете кипеть неутолимой!»¹⁰.

Наконец, Н.И. Ищук-Фадеева тоже подчеркивает уникальность барыни в «Грозе», размещая этот персонаж на границе двух миров – дневного и ночного: «Оба мира соединяет сумасшедшая барыня, которая ходит по дневному Калинову, напоминая о ночном. Красота, которая радует, есть грех, который ведет в омут, в геенну огненную. Катерина в сюжете драмы переживает, видимо, досюжетную жизнь барыни, но из них двоих более верующий человек – это сумасшедшая барыня, которая несет свой грех, свой крест»¹¹.

Итак, даже по приведенным, довольно-таки, согласимся, частным замечаниям исследователей о полусумасшедшей барыне можно заключить, что место и функция этого персонажа и в системе действующих лиц «Грозы», и в системе, как это ни странно, мотивов пьесы уникально. Попробуем понять Природу этой уникальности, что, возможно, позволит в итоге несколько уточнить и представления и о самой пьесе Островского, в частности – о ее жанровой специфике.

Прежде всего, следует учитывать, что перед нами драматургический персонаж, а стало быть, и судить о нем надо по тем законам, по которым драма как литературный род существует. В драме характеристика персонажа складывается в системе основного текста (собственно реплик, потенциально звучащих со сцены) и паратекста, то есть всего того, что в процессе театрализации драмы озвучиваться вербально не должно: ремарок разного рода, списка действующих лиц и пр. Посмотрим, как в этой системе основного текста и паратекста раскрывается интересующий нас персонаж.

Установку на уникальность барыни можно заметить уже в весьма специфичной номинации этого персонажа в таком элементе паратекста как список действующих лиц: «Барыня с двумя лакеями, старуха 70 лет, полусумасшедшая» (С. 313)¹². [Здесь и далее текст «Грозы» цитируется по указанному изданию, номера страниц приводятся в скобках.]

Такая номинация нарочито выводит барыню из общего контекста, из системы персонажей сразу по нескольким параметрам. Во-первых, только у этого действующего лица во всем списке дано указание на возраст. Во-вторых, только барыня в этой системе персонажей представляет дворянское сословие. В-третьих, лишь у этого персонажа нет имени собственного ни в каком виде. Но и это еще не все. Как быть с таким странным словом, как «полусумасшедшая»? Словарь дает такое значение слова «полусумасшедший»: «Не совсем нормальный, с признаками сумасшествия»⁶. То есть, в-четвертых, само определение «полусумасшедшая» выделяет персонаж среди прочих. Более того, даже формальная организация номинации барыни в списке действующих лиц нарушает (в какой-то степени) сами принципы построения этого элемента паратекста: эта номинация обозначает и не отдельное лицо (как все предшествующие номинации в этом списке), и не группу (как последующая, завершающая номинация – «Городские жители обоего пола»), в то же время, перед нами одновремен-



но и отдельное лицо, и группа лиц. Таким образом, можно констатировать, что интересующая нас номинация эксплицирует как бы нечто среднее между конкретным персонажем и группой лиц: судите сами – не просто барыня, а «барыня с двумя лакеями». Это в-пятых.

Итак, уже в начальном паратекстуальном элементе – списке действующих лиц – уникальность барыни выражается в целом ряде параметров весьма разных, как мы могли убедиться. Если систематизировать все эти паратекстуальные параметры, то получается следующая картина. Барыня уникальна в плане своего возраста, в социальном статусе, в аспекте номинации, в плане душевного состояния и даже в плане того, что она в принципе не может быть одна. То есть барыня – самая старшая в системе персонажей, где все мещане и купцы, а только она дворянка, но именно она лишена имени, частично лишена разума и лишена самостоятельности, ибо всегда ее сопровождают два лакея. Система всех этих значений может в числе прочего указывать на то, что барыня в системе персонажей пьесы представляет старый мир; еще более старый, чем миры, скажем, Марфы Игнатьевны или Феклуши. И барыня настолько уникальна, что ни по одному из параметров не имеет того, кого можно бы было назвать ее двойником. В пьесе нет других дворян, нет других персонажей, у кого точно указан возраст, и нет кого бы то ни было, кто хотя бы приближался к возрасту барыни, нет больше персонажей безымянных, нет персонажей с признаками душевного нездоровья, нет и тех, кого бы постоянно кто-то сопровождал. Все эти значения персонажа можно увидеть всего лишь в одном паратекстуальном элементе – в списке действующих лиц (но, конечно, с учетом остального текста пьесы).

Теперь посмотрим, как реализуется этот персонаж в самом тексте пьесы. Барыня появляется дважды – в первом и четвертом действиях. И оба раза появление барыни способствует ощутимому повышению напряжения.

Первое явление барыни происходит почти в самом финале первого действия, по ходу диалога Катерины и Варвары, в котором Катерина рассказывает о своем предчувствии и о страстном желании будущего греха:

«Барыня. Что красавицы? Что тут делаете? Молодцов поджидаете, кавалеров? Вам весело? Весело? Красота-то ваша вас радует? Вот куда красота-то ведет. (Показывает на Волгу.) Вот, вот, в самый омут!

Варвара улыбается.

Что смеетесь? Не радуйтесь! (Стучит палкой.) Все в огне гореть будете неугасимом. Все в смоле будете кипеть неутолимой! (Уходя.) Вон, вон куда красота-то ведет! (Уходит.)» (С. 327).

Катерина страшится слов барыни, а Варвара, напротив, переводит их в предельно бытовой план: «Очень нужно слушать, что она говорит. Она всем так пророчит. Всю жизнь смолоду-то грешила. Спроси-ка, что о ней порасскажут! Вот умирать-то и боится. Чего сама-то боится, тем и других



пугает. Даже все мальчишки в городе от нее прячутся, – грозит на них палкой и кричит (передразнивая): “Все в огне гореть будете!”» (С. 327–328). И вскоре после ухода барыни, которая, по словам Варвары, грозит палкой, начинается гроза и в Природе: в финале действия дважды возникает ремарка «Гром» (С. 328). То есть тут с полным правом явление барыни может быть соотнесено и с заглавием всей пьесы.

Второе и заключительное явление барыни в пьесе приходится на финал четвертого действия, непосредственно предваряя публичное покаяние Катерины. Кроме того, явление барыни сопровождается грозой:

«Барыня. Что прячешься! Нечего прятаться! Видно, боишься: умирать-то не хочется! Пожить хочется! Как не хотеться! Видишь, какая красавица! Ха, ха, ха! Красота! А ты молись богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! Вертопрахи на поединки выходят, шпагами колют друг друга. Весело! Старики старые, благочестивые, об смерти забывают, соблазняются на красоту-то! А кто отвечать будет? За все тебе отвечать придется. В омут лучше с красотой-то! Да скорей, скорей!

Катерина прячется.

Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдешь!

Удар грома.

Все в огне гореть будете в неугасимом! (Уходит.)» (С. 359).

И почти сразу Катерина рассказывает всем о своем грехе. Обратим внимание на то, что оба появления барыни сопровождаются экспликацией заглавного мотива – мотива грозы, что усиливает «роковую» сущность данного персонажа. Впрочем, барыня вполне поддается и «реалистической» трактовке – обычная городская безумная: барыня обитателями Калинова совсем не воспринимается как кара свыше. А ведь от выбора трактовки образа барыни, от того, в каком ключе ее понимать – в «роковом» или в «реалистическом», во многом зависит жанровое определение пьесы Островского: трагедия это или же драма. Впрочем, одно прочтение не отменяет другого. И тут очень уместно вслед за Вайлем и Генисом сравнить барыню с нищим слепым из «Госпожи Бовари», в котором тоже, как и в барыне, большинство горожан не видят ничего мистического. И только Эмма воспринимает слепого как знак своей грядущей гибели. Актуальны и две точки зрения на барыню в «Грозе». Барыня, если рассматривать ее явления в пьесе, допускает два прочтения, каждое из которых обусловлено, как частую и положено прочтениям персонажей в драме, точками зрения на него. С точки зрения Катерины барыня – представительница каких-то высших сил, не то ведущая Катерину к гибели, не то пророчащая эту гибель; а с точки зрения калиновцев – всего лишь местная сумасшедшая, способная вселить страх разве что в мальчишек. Однако такая дифференциация персонажей по отношению к барыне достаточно четко выделяет Катерину среди прочих, подчеркивает ее уникальность в мире Калинова.



Оба названных прочтения образа барыни служат, как уже было сказано, своего рода ключами к жанровой специфике пьесы. Ведь если принять только точку зрения калиновцев на барыню, то «Гроза» в жанровом ракурсе бытовая драма, а если принять лишь точку зрения Катерины, то тогда пьеса Островского – трагедия. Правда, конечно, как и всегда, где-то посередине. То есть оба жанровых определения имеют право на жизнь, ибо собственно образ барыни подразумевает как ту, так и другую интерпретацию. Впрочем, пока что речь не о жанре «Грозы», хотя к проблеме жанра, хотим мы того или нет, мы еще вернемся. Пока же попробуем рассмотреть еще одну грань появления барыни по ходу пьесы. И тут следует вспомнить одну из «историй» Феклуши. В самом начале второго действия Феклуша рассказывает Глаше – довольно подробно – о салтанах Махнутах – турецком и персидском, которые «не могут <...> ни одного дела рассудить праведно» (С. 330). А потом без всякого перехода говорит о другом:

«Феклуша. <...> А то есть еще земля, где все люди с песьими головами.

Глаша. Отчего ж так, с песьими?

Феклуша. За неверность. Пойду я, милая девушка...» (С. 330).

Обратим внимание не только на то, что Феклуша рассказывает эту «историю» без какой бы то ни было преамбулы, без видимого перехода от «истории» про салтанов, но и еще на три любопытных момента. Во-первых, эти сведения заинтересовали Глашу (в отличие от «истории» про салтанов, когда Глаша не перебивала Феклушу), спровоцировали ее вопрос; во-вторых, Феклуша немедленно ответила на Глашин вопрос, ответила коротко, уверенно и однозначно, словно и ждала этого вопроса, и уже не раз на него отвечала любопытствующим; в-третьих, Феклуша никак не развивает свой краткий ответ, а сразу же переходит на другую тему – вещает о своем уходе. Из всего этого можно сделать вывод о том, что для Феклуши «история» о людях с песьими головами, даже и не «история», не нарратив, как прочие рассказы Феклуши, а скорее краткая информация – абсолютно правдивая как в плане самого факта своего существования, так и в плане понимания той причины, что породила этот факт. Как раз эта причина и проецируется на событийный ряд пьесы, где – на самом внешнем уровне – неверность Катерины законному супругу и вековечному укладу жизни привела ее пусть и не к обретению песьей головы, но к физической гибели. Такое соотнесение через мотив неверности очевидно, то есть получается, что Феклуша если и не пророчит будущее Катерины, то по крайней мере предупреждает о том, что бывает «за неверность». Вы спросите, причем тут полусумасшедшая барыня? На наш взгляд, дело тут не только в том, что барыня, как и Феклуша, предупреждает о наказании за грех. Дело в том, что барыня в числе прочего дает Катерине своего рода совет (правда, дает уже во втором своем явлении, то есть дает тогда, когда грех измены Катериной уже совершен и поменять что-либо не представляется возможным), и совет этот может быть соотнесен с Феклушиной



«историей» о людях с песьими головами. Барыня между прочим говорит: «А ты молись богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша!» (С. 359).

Именно этот совет несколько, может быть, неожиданным образом подключает – с учетом «истории» Феклуши – один из изводов христианского сюжета о святом Христофоре:

«Среди других православных святых мученик Христофор выделяется приписываемой ему преданием необычной особенностью. Считалось, что, будучи телом как человек, он имел голову собаки. По одному сказанию, Христофор имел песью голову от рождения, так как происходил из страны кинокефалов – людей с собачьими головами. <...> Когда же будущий святой был крещен, он приобрел человеческий облик. По другому, довольно позднему, сказанию, получившему распространение на Кипре, святой от рождения имел прекрасную внешность, которой прельщались женщины. Желая избежать соблазнов, он молился о том, чтобы Господь дал ему безобразный облик, после чего и стал похожим на собаку»¹⁴.

В православной традиции широко известны иконы и фрески, изображающие Христофора как человека с песьей головой.

Как видим, оба приводимых сказания соотносятся с пьесой Островского: первое (о стране кинокефалов) непосредственно отсылает к «истории» Феклуши, второе (о просьбе Христофора) – к приведенным выше словам барыни. И такое соотнесение, как представляется, вполне обоснованно. Но что может дать проекция легенд о святом Христофоре на события и на систему персонажей «Грозы»? И может ли проекция эта помочь в разговоре о жанре пьесы?

Легенда о Христофоре, происходившем из страны псоглавцев, выступает своеобразным продолжением «истории» Феклуши. Логика тут может быть, например, такова: людей за неверность наказывают тем, что головы их становятся песьими; однако всегда есть шанс на спасение – стоит только принять крещение, как вернется человеческий облик. Тогда получается, что для Катерины даже после ее грехопадения остается возможность спастись. Почему Катерина эту возможность не использует, а идет в грехе до конца, совершая самоубийство? Или, может быть, ее гибель – это ее спасение? Тут важно даже не ответить на эти вопросы, а понять, что подключение претекста о Христофоре-псоглавце любому человеку дает шанс спастись даже тогда, когда, казалось бы, человек в грехе зашел уже, что называется, дальше некуда. Всегда допустим компромисс. Но только не в случае с Катериной, ведь ее характер таков, что никаких компромиссов не приемлет. Таким образом, через реплику Феклуши с учетом легенды об обретении Христофором человеческой головы взамен песьей благодаря крещению можно в очередной констатировать уникальность Катерины в мире Калинова, да и, учитывая универсальность христианского сюжета, в мире людей: даже святые идут на компромисс, но только не Катерина. Хотя тут возможна и трактовка, по которой то, что делает Катерина после



своего грехопадения и покаяния, – это и есть путь к святости. Во всяком случае, проекция легенды о святом Христофоре, который сменил песью голову на человеческую, приняв крещение, допускает вариативность прочтения и интерпретации (кстати говоря, и интерпретации сценической) характера Катерины.

Вторая легенда о Христофоре в проекции на «Грозу» дает несколько иные смыслы. Это легенда, инверсирующая первую уже на том основании, что в первом случае Христофор менял песью голову на человеческую, а в случае втором – человеческую на песью; но только тут уже не в наказание, как в «истории» Феклуши, а, напротив, во благо – по молитве к Господу. Тут фраза барыни «А ты молись богу, чтоб отнял красоту-то!» может быть рассмотрена как возможный вариант спасения Катерины, которая потенциально предрасположена к тому, чтобы обрести в себе какой-то аналог святости; на пути к этому ей и дается шанс – лишиться красоты, чтобы вести праведный образ жизни. Так как же можно толковать реплику барыни в проекции на судьбу Катерины с учетом легенды о святом Христофоре?

Дело в том, что в первом своем явлении барыня не дает Катерине совета молиться богу, чтобы тот отнял красоту. Если бы это случилось, то, возможно, Катерина смогла бы встать на путь святости, пойти по стопам святого Христофора, прочих святых, отвергнувших греховные соблазны жизни земной. Впрочем, произошло то, что произошло. Катерина в знаменитой сцене с ключом сделала выбор (хотя, возможно, и не она этот выбор сделала, а так решили за нее высшие силы), а после этого все события потекли только в одном направлении, без каких-либо альтернативных возможностей. Совет же барыни молиться богу, чтобы отнял красоту, звучит, напомним, когда грех уже совершен, то есть тогда, когда пути назад нет. И стоит барыне уйти, как Катерина тут же кается перед всеми в том, что она совершила. (Кается – не значит раскаивается.) Тогда получается, что тот совет, которому ради спасения можно было бы внять, звучит слишком поздно. И это тоже может быть понято как игра высших сил с человеком. Рупор высших сил – барыня. И она транслирует волю этих сил. Только высшие силы пожелали, чтобы их воля прозвучала тогда, когда уже все решено. Тем самым стало в очередной раз понятно, что человек в этом мире обречен, что человек всего лишь игрушка в руках высших сил, которые если и скажут человеку что-то полезное, то сделают это, когда к лучшему поменять уже все равно ничего нельзя. И получается тогда, что наделив человека красотой, высшие силы заранее ставят его на путь греха, обрекают на неверность, то есть одним этим могут определить судьбу человека, не оставив ему права выбора (либо сделав вид, что право выбора оставлено). Конечно, можно спастись, вовремя осознав пагубную роль внешней красоты и пойдя по пути, по которому пошел Христофор в легенде, Христофор, выбравший песью голову только для того, чтобы остаться праведником (чтобы не прослыть сторонниками однозначных трактовок, не будем забывать о другой легенде, где святость обретается с заменой песьей головы на человеческую, а песья голова выступает как знак наказа-



ния). Но высшие силы молчат о таком шансе, не дают совета, а когда дают, то оказывается уже поздно. Следовательно, получается, что судьба человека целиком и полностью во власти высших сил. Раз они так пожелали, то спасения ждать не приходится. Все в жизни человека предопределено свыше. Впрочем, даже в этой ситуации человек (в нашем случае – Катерина) в состоянии вести себя достойно. И вот такая система предопределения свыше, которого никак избежать нельзя, и вместе с тем достойного поведения героя позволяет нам решить традиционный вопрос о жанровой специфике «Грозы» Островского в пользу того, что перед нами все же в большей степени не бытовая драма, а трагедия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Тамарченко Н.Д.* Точка зрения персонажа и авторская позиция в реалистической драме «Гроза» А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 415.

Tamarchenko N.D. Tochka zreniya personazha i avtorskaya pozitsiya v realisticheskoy drame “Groza” A.N. Ostrovskogo // Russkaya tragediya: P’esa A.N. Ostrovskogo “Groza” v russkoy kritike i literaturovedenii. Saint-Petersburg, 2002. P. 415.

²*Марков П.* О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 143.

Markov P. O teatre: In 4 volumes. Moscow, 1974. Volume 1. P. 143.

³*Свердлов М.И.* «Красота»: Конфликт значений (анализ «Грозы») // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М., 2003. С. 88.

Sverdlov M.I. “Krasota”: Konflikt znacheniy (analiz “Grozy”) // A.N. Ostrovskiy, A.P. Chekhov i literaturniy protsess XIX–XX vv. Moscow, 2003. P. 88.

⁴Звуковой архив Малого театра // Государственный академический Малый театр. URL: http://www.maly.ru/news_more.php?number=2&day=14&month=12&year=2005 (дата обращения 8.05.2014).

Zvukovoy arkhiv Malogo teatra // Gosudarstvenniy akademicheskij Maliy teatr. URL: http://www.maly.ru/news_more.php?number=2&day=14&month=12&year=2005 (accessed: 8.05.2014).

⁵Звуковой архив Малого театра // Государственный академический Малый театр. URL: http://www.maly.ru/news_more.php?number=2&day=19&month=9&year=2007 (дата обращения 8.05.2014).

Zvukovoy arkhiv Malogo teatra // Gosudarstvenniy akademicheskij Maliy teatr. URL: http://www.maly.ru/news_more.php?number=2&day=19&month=9&year=2007 (accessed: 8.05.2014).

⁶*Журавлева А.И.* «Гроза» А.Н. Островского // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 384.

Zhuravleva A.I. “Groza” A.N. Ostrovskogo // Russkaya tragediya: P’esa A.N. Ostrovskogo “Groza” v russkoy kritike i literaturovedenii. Saint-Petersburg, 2002. P. 384.



⁷Свердлов М.И. Указ. соч. С. 88.

Sverdlov M.I. Op. cit. P. 88.

⁸Сумбатов-Южин А.И. Романтизм и Островский // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002. С. 333.

Sumbatov-Yuzhin A.I. Romantizm i Ostrovskiy // Russkaya tragediya: P'esa A.N. Ostrovskogo "Groza" v russkoy kritike i literaturovedenii. Saint-Petersburg, 2002. P. 333.

⁹Вайман С. Гармонии таинственная власть. М., 1989. С. 152.

Vayman S. Garmonii tainstvennaya vlast'. Moscow, 1989. P. 152.

¹⁰Вайль П., Генис А. Родная речь. М., 1999. С. 157–158.

Vayl' P., Genis A. Rodnaya rech'. Moscow, 1999. P. 157–158.

¹¹Ищук-Фадеева Н.И. Жанры русской драмы. Ч. 1. Традиционные жанры русской драматургии. Тверь, 2003. С. 54.

Ishchuk-Fadeeva N.I. Zhanry russkoy dramy. Part 1. Traditsionniye zhanry russkoy dramaturgii. Tver', 2003. P. 54.

¹²Островский А.Н. Сочинения: В 3 т. М., 1996. Т. 1.

Ostrovskiy A.N. Sochineniya: In 3 volumes. Moscow, 1996. Volume 1.

¹³Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1960. Т. 10. Стлб. 1114.

Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka. Moscow; Leningrad, 1960. Volume 10. Column 1114.

¹⁴Липатова С. Святой мученик Христофор Песьеглавец: Иконография и почитание // Встреча с православием. URL: <http://www.pravoslavie.ru/put/070522120099.htm> (дата обращения 8.05.2014).

Lipatova S. Svyatoy muchenik Khristofor Pes'eglavets: Ikonografiya i pochitaniye // Vstrecha s pravoslaviyem. URL: <http://www.pravoslavie.ru/put/070522120099.htm> (accessed: 8.05.2014).



С.А. Кибальник (Санкт-Петербург)

**ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ В «КОЗЛИНОЙ ПЕСНИ»
КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА**
(К вопросу о криптографии в русском авангарде 1920-х гг.)

В романе К.К. Вагинова «Козлиная песнь» есть герой, в котором исследователи усматривают некоторые черты Велимира Хлебникова. В статье показывается, что черты эти гораздо более значительны и отсылают не только к прототипам этого героя, но и к его литературному прообразу в повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры». В то же время вагиновский поэт Сентябрь напоминает кого-то из окружения и последователей Хлебникова. По-видимому, в криптографической форме в этом герое отразились размышления о судьбе Хлебникова и созданной им литературной традиции, к которой сам Вагинов вначале отчасти принадлежал.

Ключевые слова: Вагинов; Хлебников; авангард; криптография; заумь.

В романе Вагинова «Козлиная песнь» (<1927>) есть один, судя по всему, собирательный образ, в котором комментаторы небезосновательно различили детали облика и биографии Велимира Хлебникова. Это поэт Сентябрь, «странствия» которого по Персии «сразу заставляют вспомнить о Хлебникове, а также о “Персидских мотивах” Есенина (ср.: бородатый, в ситцевой рубахе...)»¹. [Далее ссылки на указанное издание даются в тексте с пометой-аббревиатурой: ПССП – и номером страницы арабской цифрой].

В действительности удельный вес черт личности Велимира Хлебникова в этом герое гораздо более значительный. Чтобы разобраться в сложной, полипрототипной и полисемантической природе этого образа, а также в смысле деталей, относящихся к Хлебникову, перечитаем начальный фрагмент главы IX «Поэт Сентябрь и неизвестный поэт», попутно выделяя особо значимые для установления полигенетической природы этого вагиновского героя места:

«Однажды неизвестный поэт читал стихи в уголке имени Кружалова.

Вокруг него извивался **пьяный, бородатый, в ситцевой рубахе** [здесь и далее полужирным шрифтом выделено мной–С.К.], человек и почти плакал от восторга.

–Боже мой,–повторял он,–какие гениальные стихи! О таких стихах я мечтал всю жизнь!

Знакомые барышни дружно хлопали неизвестному поэту.

Человек в ситцевой рубахе дохнул на него **винным перегаром**, потряс руку.

–Ради бога, найдите ко мне, моя фамилия Сентябрь.

Неизвестный поэт достал из кармана обрывки исписанных бумажек, выбрал на одном из них свободное место, записал адрес.

– **Я приехал из Персии**, найдите ко мне, я давно не слышал настоящих стихов, – сказал человек в ситцевой рубахе.



На следующий день неизвестный поэт отправился к Сентябрю.

Сентябрь жил в другой части города, в так называемом доходном доме, т.е. – в высоком доме с узеньким, как колодец, двором, с большими, со всеми удобствами, квартирами на улицу и маленькими, в боковых флигелях и заднем фасаде, неуемно однообразными, повторяющимися по одному плану снизу вверх.

Неизвестный поэт позвонил. Дверь ему отворил Сентябрь, трезвый, **в высоких сапогах, в чистой рубахе, подпоясанный ремнем.**

В первой комнате посредине стоял стол, накрытый скатертью, на нем остатки еды. Вокруг стола четыре покоробленные дождем венские стула. На гвоздике висело пальто, порыжевшее от времени, и кофточка жены. Половина комнаты была отгорожена шкафом, за ним стояло **брачное ложе Сентября.**

Неизвестный поэт отложил свою палку, украшенную епископским камнем, положил шляпу и с искренней симпатией посмотрел на Сентября. Он уж многое знал о нем. Знал, что тот **семь лет тому назад провел два года в сумасшедшем доме**, знал нервную и ужасную стихию, в которой живет Сентябрь.

– Я со вчерашнего дня не могу успокоиться, – говорил Сентябрь, – до сумасшедшего дома, **в сумасшедшем доме и в Персии мне чудились такие стихи, как будто вы умирали не раз, как будто вы не раз уже были.**

Неизвестный поэт осмотрел комнату.

– Прочтите мне свои стихи, – сказал он.

– Нет, нет, потом. Вот моя жена.

Из-за шкафа вышла худенькая женщина с семилетним чистеньким, красивым мальчиком.

– Вот мой зайченок Эдгар. Это необыкновенный поэт, – сказал он ребенку, показывая глазами на неизвестного поэта.

– Пушкин? – спросил мальчик и широко раскрыл глаза.

Сентябрь провел неизвестного поэта в свою комнату. Узенькая кровать (отдельное ложе Сентября), прикрытая фиолетовым одеялом с черными горизонтальными полосами. Тоненькая подушка служила изголовьем. Вся исчерканная рукопись валялась посредине постели. На подоконнике стоял стакан и дыбилась начатая осьмушка махорки. У стены черный столик и стул. Комната была оклеена обоями с яркими розами.

Сентябрь и неизвестный поэт сели на постель.

– Зачем вы приехали сюда! – Помолчав, неизвестный поэт посмотрел в окно. – Здесь смерть. Зачем **бросили берег, где печатались**, где вас жена уважала, так как у вас были деньги? Где **вы писали то, что вы называете футуристическими стихами**. Здесь вы не напишете ни одной строчки.

– Но ваши стихи? – ответил Сентябрь.

– Мои стихи, – неизвестный поэт задумался, – может быть, совсем не стихи. Может быть, они оттого так действуют. Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал.

– Я не все понимаю, что вы говорите, – заходил Сентябрь по комнате.

– **Я кончил только четырехклассное городское училище**, затем я сошел с ума. По выходе из больницы **стал писать символические стихи, ничего не зная о символизме**. Когда, затем, мне случайно попались рассказы По, я был потрясен.



Мне казалось, что это я написал эту книгу; **я только недавно стал футуристом.**

Он остановился, приподнял край одеяла, вытащил из-под кровати деревянный ящик, открыл его, достал рукопись, прочел:

Весь мир пошел дрожащими кругами,
И в нем горел **зеленоватый свет.**
Скалу, корабль, и девушку над морем
Увидел я, из дома выходя.
По Пряжке, медленно, за парой пара ходит,
И рожки липкие. И липкие цветы.
С моей души ресниц своих не сводят
Высокие глаза твоей души.

“Удивительную интеллигентность,—думал неизвестный поэт, пока Сентябрь читал, — вызывает душевное расстройство”. Он посмотрел в глаза Сентябрю:

“Жаль, что он **не может овладеть своим безумием**”.

— Я написал это стихотворение,—снова заходил Сентябрь по комнате, — еще до выхода из лечебницы. **Я его тогда понимал, но теперь совсем не понимаю. Для меня это сейчас набор слов.**

Он нагнулся и вынул из ящика другие стихи. Выпрямился, снова стал читать.

В общей **ритмизованной болтовне** изредка попадались нервные образы, но все в целом было слабо.

Сентябрь это почувствовал, сел на корточки, сконфуженно принялся рыться в глубине сундука. Он вытащил **книжечки своих стихов, напечатанные в Тегеране**, но и в них не было ничего.

— Чайник вскипел,—остановившись в дверях, обратилась к мужу жена,

— **Петр Петрович**, пригласи гостя чай пить.

— Сейчас, сейчас.—И Сентябрь в глухой безнадежности скороговоркой стал читать свои **недавние, футуристические стихи.**

Неизвестный поэт почти в отчаянии сидел на кровати.

“Вот человек,—думал он,—у которого **было в руках безумие, и он не обуздал его, не понял его, не заставил служить человечеству**”.

От окна уже несло ночным холодком. Сентябрь и неизвестный поэт прошли в соседнюю комнату.

Розовые сушки лежали на тарелке. Жена Сентября разливала чай; маленькая, черненькая, морщинистая, но юркая, она быстро, быстро говорила, предлагала сушки, опять говорила. Наконец неизвестный поэт прислушался.

— Не правда ли,—продолжала она,—это безумие приехать сюда, здесь страшно жить, а у него у **Байкала родители крестьяне, дом — полная чаша, туда, а не сюда надо было ехать.**

Керосиновая лампа мутно горела на столе. Отодвинув стакан, семилетний Эдгар спал, положив на руки голову.

— Зайченок мой,—склонился Сентябрь и поцеловал своего сына.

Наступило молчание.

— Ты меня и сына погубишь, нам надо уехать, уехать!

Встав из-за стола, она принялась ходить по комнате.

Глубокой ночью спускался неизвестный поэт по лестнице. На пустой улице,



слушая замолкавшее эхо своих шагов, облокотился на палку с большим иерархическим аметистом, выпустил лопатки и задумался. Хотел бы он **быть главою всех сумасшедших**, быть Орфеем для сумасшедших. Для них бы разграбил он восток и юг и одел бы в разнообразие спадающих и вновь появляющихся риз несчастные приключения, случающиеся с ними.

Он с ненавистью поднял палку и погрозил спящим бухгалтерам, танцующим и поющим эстрадникам. Всем не испытывавшим, как ему казалось, страшной агонии» (ПССП, с. 41–44).

По мнению комментаторов «Козлиной песни», в поэте Сентябре «имеется в виду поэт Венедикт Март (настоящая фамилия Матвеев, 1896–1937; расстрелян), близкий к футуризму. Издал в Харбине и Владивостоке (в романе – в *Тегеране*) несколько книг». Действительно, фамилия поэта, и то, что в 1923 г. он вернулся в Россию и поселился в Петербурге с женой и пятилетним сыном, дают некоторые основания так полагать. Впрочем, комментарий к словам Сентября: «Вот мой зайченьш Эдгар»: «Своего сына Ивана (впоследствии известного русского поэта и переводчика Ивана Елагина, 1918–1987) Март “ласково называл ... зайчиком” (см.: Новый мир. 1988. № 12. С. 125. <...> Эдгар. – Второе имя Елагина, данное «футуристом-отцом – “Зангвильд”» (Радуга. Киев. 1990. № 2. С. 130)» (ПССП, с. 521) – является не самым сильным аргументом в пользу этой точки зрения. Хотя здесь имеется в виду, что «полушутливое домашнее прозвище» Ивана Елагина возникло «из его второго имени, данного футуристом-отцом – “Зангвильд”»³, но безотносительно к этому «зайчик» достаточно распространенное ласковое обращение к детям.

Что же касается элементов биографии и личности Хлебникова, то в приведенном фрагменте они явно несомненны и даже гораздо более существенны: «бородатый», «Я приехал из Персии», «Стал писать символистские стихи, ничего не зная о символизме», «Где вы писали то, что вы называете футуристическими стихами», «Семь лет тому назад провел два года в сумасшедшем доме». Что касается последней, довольно исключительной детали, то в хронологическом отношении она, разумеется, довольно условна. Однако если считать от времени работы Вагинова над романом (1926 г.), то в 1919–1920 гг., чтобы избежать мобилизации в Добровольческую армию, Хлебников действительно лечился в земской психиатрической лечебнице под Харьковом. Если же считать от времени, к которому, возможно, относится действие этой главы (следующая «глава X» называется «Некоторые мои герои в 1921–1922 гг.»), то в годы Первой мировой войны (1916–1917 гг.) Хлебников проходил психиатрические комиссии, чтобы демобилизоваться из армии. Правда, фразы «Зачем бросили берег, где печатались...» и «книжечки своих стихов, напечатанные в Тегеране» к Хлебникову вряд ли могут относиться, но написал он в Персии довольно много, и это было хорошо известно.

Другие черты Сентября: «пьяный, бородатый, в ситцевой рубаше», «человек в ситцевой рубаше дохнул на него винным перегаром» – на



первый взгляд, скорее вызывают ассоциации с Венедиктом Мартом или (вкуче с деталью «Я приехал из Персии») с С.А. Есениным (см.: ПССП, с. 521). Однако в действительности они также относятся к Хлебникову, только, разумеется, не к реальному его облику, а к его литературному образу, созданному А.М. Ремизовым, – «Плотникову, пившему до протокола», Плотникову, то и дело «обуянному запоем»³. [Далее ссылки на указанное издание даются в тексте с указанием страницы в скобках].

Как показал А.А. Данилевский, пьяная «бесмыслица» Плотникова в повести «Крестовые сестры» – это

«завуалированно-ироническое изложение идейно-эстетического кредо Хлебникова в ремизовском его понимании, выражающее и ремизовское отношение к нему. <...> Ремизова, всю свою творческую жизнь порывавшегося к “мирам иным” и метавшегося по этой причине от сомнения в гносеологических возможностях рационализма – к сомнению в собственных сомнениях, от стремления высвободиться из-под контроля “приземленного” ratio – к осознанию бесперспективности подобных попыток, хлебниковская теория художественной речи и влекла к себе, и отталкивала. Художественным отображением этих ремизовских метаний, этих притяжений и отталкиваний служит описание сна Маракулина. Предложение Плотникова Маракулину “потерять голову”, отказаться от ratio, сулит, по его словам, возможность увидеть мир “в четвертом измерении”: “будет чудно и странно” (Ср. с относящимся к лету 1909 г. хлебниковским замыслом “сложного произведения” “поперек времен”, “где права логики времени и пространства нарушались бы столько раз, сколько пьяница в час прикладываетея к рюмке” – НП, 358). Но обещания оказались ложными, – все, что смог увидеть “потеряв голову” Маракулин, было лишь отталкивающей картиной своего окровавленного горла, – и они представлены заведомо ложными, т.к. сами уговоры и посулы Плотникова строились на рациональной аргументации (“самое рациональное <...> для твоей жизни, если тебе отрезать голову”). Именно этим обусловлен тот иронический тон, каким проникнуто изложение речи “пьяного” Плотникова, начиная уже с регистрации самого его состояния»⁸.

К этому литературному образу Хлебникова и к повести Ремизова в целом восходят, судя по всему, и некоторые другие детали биографии и облика поэта Сентября. Так, его слова: «Я кончил только четырехклассное городское училище, затем я сошел с ума» – которые к реальному Хлебникову могут относиться только как пародийное изложение его биографии (Хлебников окончил Третью Казанскую гимназию и даже какое-то время учился в Петербургском университете), в ремизовском Плотникове находит прямые соответствия: «Училища Плотников не кончил, **в пятом классе застрял**, его и взяли. <...> Ко времени своего злополучного окончания – **в пятом классе** он так раздобрел и так разросся» (с. 173). А описание дома, в котором жил Сентябрь: «Сентябрь жил в другой части города, в так называемом доходном доме, т.е. – в высоком доме с узеньким, как колодец, двором, **с большими, со всеми удобствами, квартирами на**



улицу и маленькими, в боковых флигелях и заднем фасаде, неумолимо однообразными, повторяющимися по одному плану снизу вверх» – напоминает изображение «Буркова дома», в котором Маракулин живет в «Крестовых сестрах»: «"Бурков дом – весь Петербург!" Так любили говорить на Бурковом дворе. **Парадный конец дома в переулочек к казармам – квартиры богатые. Черный конец дома – квартиры маленькие и жильцы средние, а больше мелкие.** <...> Тут же и углы» (с. 111–112).

С «Крестовыми сестрами», возможно, отчасти связано и имя-отчество вагиновского героя: «Петр Петрович». Ведь образ Маракулина

«имеет непосредственное отношение к "петербургскому мифу" и восходит к богатой литературной традиции, в центре которой находится "маленький человек" – двойник и одновременно антагонист основателя Петербурга. Наделяя собственного героя именем первого российского императора Петра Великого ("Петр Алексеевич" – С.К.), Ремизов не только маркирует его связь с этой традицией, но и подчеркивает историософский смысл повести (см. об этом: Топоров I. С. 147–148)» (с. 485–486; примеч.).

Впрочем, в «Козлиной песни» имя-отчество «Петр Петрович» имеет не только конкретный, но и собирательный смысл. В «Предисловии» этим именем обозначен перерождающийся интеллигент: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический. И на домах, и на лицах, и в душах **дрожит зеленоватый огонек**, ехидный и подхихикивающий. **Мигнет огонек** – и не **Петр Петрович** перед тобой, а липкий гад; взметнется огонек – **и ты сам хуже гада...**» (ПССП, с. 14). Очевидно, что это имя-отчество вызывает, помимо выше названных, довольно широкий круг ассоциаций, начиная от **Петра Петровича** Лужина из романа Достоевского «Преступление и наказание» до самого автора: **Константина Константиновича** Вагинова – и до его отчасти автобиографического героя, собирателя безвкусицы **Петра Константиновича** Ротикова.

В самом деле, не стоит проходить мимо того очевидного обстоятельства, что одним из прототипов поэта Сентября был сам Вагинов. Причем в его собственном стихотворении, которое в романе читает Сентябрь: «Весь мир пошел дрожащими кругами» – звучат образы, перекликающиеся с образами «Предисловия к роману»: «рожи липкие», «липкие цветы» – «липкий гад». Ср. также:

Весь мир пошел дрожащими кругами,
И в нем горел **зеленоватый свет...**

– и: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор **в зеленоватый цвет...** <...> и по улицам не люди ходят: заглянешь под шляпку – змеиная голова; всмотришься в старушку – жаба сидит и животом движет». Повидимому, автобиографический характер имеет и следующая деталь в рас-



сказе Сентября о себе: «Когда, затем, мне **случайно попались рассказы По, я был потрясен**. Мне казалось, что это я написал эту книгу». Ср. признание Вагинова в его автобиографии 1923 г.: «В детстве **любил читать Овидия, Эдгара По и Гиббона**»⁵.

Следовательно, в главе «Поэт Сентябрь и неизвестный поэт» представлен обобщенный пародийный образ поэта-заумника, которому не удалось добиться того, чтобы «заумный язык» в его творчестве, как это предлагал Хлебников, перестал «**быть заумным**»⁶. Ведь Сентябрь и сам теперь не понимает своего собственного стихотворения: «Я его тогда понимал, но теперь совсем не понимаю. Для меня это сейчас набор слов». Помимо «зауми», в анализируемом фрагменте обыгрывается другая центральная и взаимосвязанная с ней эстетическая проблема творчества футуристов: проблема сумасшествия как источника обретения нового художественного языка. Как известно, она связана с популярными в эпоху модернизма концепциями психопатологии творчества – в частности, с представлением о том, что мозг человека еще совершенствуется, а потому, «**быть может, во многих случаях, где мы говорим о возвращении к типу пережитому, об атавизме и дегенерации, мы правильнее поступили бы, если бы говорили о предвосхищении** – конечно, неполном и несовершенном – **будущего типа**»⁷. «Бред сумасшедшего» и гениальный безумец⁸ – такие отзывы сопровождали Хлебникова на протяжении всего его творческого пути.

«Нормальный», в отличие от Сентября, неизвестный поэт сетует, что ему самому не было ниспослано сумасшествие. Способность творцов испытывать агонию и сойти с ума он противопоставляет мещанству: «Он с ненавистью поднял палку и погрозил спящим бухгалтерам, танцующим и поющим эстрадникам. Всем не испытывавшим, как ему казалось, страшной агонии» (ПССП, с. 44). В конце этой главы неизвестному поэту мерещится, что какая-то девушка зовет на помощь, он бросается туда, бьет кого-то, а потом оказывается, что этот зов был всего лишь галлюцинацией. Вариант конца этой главы в издании романа 1927 г.: «Медицинская экспертиза нашла его вполне нормальным» (ПССП, с. 521) – передает явное разочарование неизвестного поэта. В главе XV «Свои» он по-прежнему полагает: «**”Средство изолировать себя и спуститься во ад: алкоголь, любовь, сумасшествие...”**» (ПССП, с. 67).

Однако постепенно неизвестный поэт перестает верить в прежние источники обретения вдохновения, в которые верили многие писатели Серебряного века. Перед самоубийством он, совсем как поэт Сентябрь, перечитывает свои «последние стихи»: «А когда прочел, то ясно увидел, что стихи плохи, что юношеский расцвет его кончился, что с падением его мечты кончилась его жизнь» (ПССП, с. 132).

Таким образом, черты Хлебникова в образе поэта Сентября, с одной стороны, придают пародии масштаб (стоило ли писать пародию на Венедикта Марта?), а с другой, позволяют затронуть центральные проблемы эстетики футуристов. В герое Вагинова отчасти изображен не только сам Хлебников, но и (не в последнюю очередь) его неудачные последователи,



у которых «заумь» превратилась в самоцель. Пародия Вагинова нацелена, по всей видимости, на защиту Хлебникова от его эпигонов – условно говоря, от организованного Александром Туфановым в 1925 г. «Ордена заумников» и аналогичных вторичных явлений в русском авангарде 1920-х гг.

Некоторые детали позволяют также предположительно видеть здесь криптографическое размышление о судьбе Хлебникова и о тайне его смерти. На это отчасти указывают слова неизвестного поэта: «– Зачем вы приехали сюда! <...> Здесь смерть». Как известно, Хлебников безвременно скончался как раз в результате бегства от полуголодной жизни в Москве в деревню. Один из его приятелей-учеников художник Петр Митурич повез Хлебникова в Новгородскую губернию, где учительствовала и жила домашним хозяйством его жена с детьми (с некоторыми необходимыми поправками можно сказать, что у нее там был «дом – полная чаша» – ПССП, с. 43).

После смерти Хлебникова в 1922–1923 гг. в Москве и Петрограде устраивались выставки «Памяти Хлебникова», на которых были представлены и многие работы Митурича. Эти выставки получили отражение в печати, причем имя Хлебникова с тех пор оказалось прочно связано с именем Митурича. Так, Н. Пунин сообщал на страницах «Жизни искусства» об открытии в петроградском Музее художественной культуры в день смерти Хлебникова, 28 июня 1923 г., выставки памяти Хлебникова (до этого представленной в московском Музее художественной культуры): «В Петербург из Москвы прибыла выставка работ худ<ожника> П. Митурича. Вещи, собранные на этой выставке, так или иначе связаны с памятью Велимира Хлебникова...»⁹. А Н. Лапшин вообще писал о Хлебникове и Митуриче как о двух близких по духу и едва ли не равновеликих художниках:

«Небольшая выставка работ художника Митурича, посвященных Хлебникову, – рисунки тушью, книжка “Разин”, ряд фотографий “пространственной” живописи и два портрета Велимира Хлебникова, – значительна, как ввод в особое понимание мира, как результат работы над органическими началами искусства. Один поэт, другой художник, оба, родственные по глубине духа, открывают реальность мира под слоем суетных и изменчивых представлений. <...> Не случайно, Хлебников, в последний период своей работы, жил у Митурича и умер у него 28 июня 1922 года, сделав его своим душеприказчиком»¹⁰.

Все это не слишком соответствовало действительности, а было похоже на искусственно создаваемый миф. Митурич лишь незадолго до смерти познакомился с Хлебниковым, работал в сугубо реалистической манере, причем начал сравнительно недавно, так как долгие годы провел в армии¹¹, и был до этого практически неизвестен в художественной среде. Душеприказчиком Хлебников Митурича не делал, а просто умер в глуши, так что рядом с ним и со всеми его рукописями никого другого не было. В результате по Москве и Петрограду ходили слухи если не о злонамеренности, то



о чрезмерной навязчивости Митурича в неразлучные спутники-ученики Хлебникова, приведшей к смерти поэта. В то время как сам Хлебников хотел из Москвы уехать прямо к родным в Астрахань, Митурич увез его в Новгородскую губернию. При этом он руководствовался следующими соображениями:

«Денег нет нисколько и добыть их не представляется возможным. Тут я получаю отпуск из Пуокра и бессрочный. Я мог уехать из Москвы в деревню к жене, которая жила самостоятельно учительницей при своем огороде и с коровой. Но как оставить Велимира полуждорового, когда круг возможностей приюта и питания сужается с каждым днем? А потом – где и как я найду его и чем пробьюсь сам? И я решил предложить ему ехать со мной на две недели в деревню Новгородской губернии, а потом ехать с ним в Астрахань, или ему одному, как придется»¹².

Об этих слухах и подозрениях сообщает в своих «Записках» и сам Митурич:

«... мое молчание косвенно подтверждало в глазах многих мою преступность в отношении Велимира. Даже близкие приятели, до сего времени доверчиво относившиеся ко мне как к товарищу или безупречному знакомому, не избегли подозрительности. Так, например, Н.О. Коган, у которой я часто бывал и которая была моим ближайшим “секретарем” в делах и вопросах искусства, однажды у себя дома учинила мне такой допрос: “Почему вы не привезли Велимира?”. “Не мог”. “Может быть, вы хотели стать *первым* и единственным и желали смерти Велимира?”. Потом, чтобы легче вызвать признание, добавляет: “Я сужу по себе, я ловила себя на такой мысли в отношении Малевича”. Отвечаю: “Нет, Н.О., таких мыслей у меня не было”. Более чудовищного оскорбления всех моих чувств я не могу представить»¹³.

Эти подозрения только усилились после памятных мероприятий, посвященных Хлебникову: «Не только Н.О. заразилась подозрительностью в отношении меня. Очень многие, и особенно после вечера памяти Велимира, который состоялся в Доме писателей»¹⁴.

Все время находясь в самой гуще литературной жизни Петрограда, Вагинов, конечно же, знал о трагической смерти Хлебникова и, возможно, слышал о том, как его, если воспользоваться собственными словами Хлебникова, переданными его сестрой В.А. Хлебниковой, «эксплуатируют на разные лады некоторые из его “друзей учеников”»¹⁵. (Любопытно, что Петр Митурич был знаком и переписывался с Венедиктом Мартом)¹⁶. Может быть, именно поэтому к чертам самого Хлебникова в образе поэта Сентября в полном соответствии с художественной практикой создания полипрототипных образов, по-видимому, прибавились черты кого-то из ближайшего окружения поэта: «Где вы писали то, что вы называете футуристическими стихами», «я только недавно стал футуристом».

Если же прибавить к этому, что из тех же самых воспоминаний он мог



знать, что «рукописи В.В. [Хлебникова]» сестра покойного поэта предоставила «в распоряжение П.В. Митурича»¹⁷, а что уже весной 1924 г. она вышла за него замуж, то можно сказать, что вся эта история невольно наводила на мысль о, по меньшей мере, слегка гипертрофированном по-смертному культе Хлебникова со стороны Митурича. Подобный гипертрофированный культ ушедших писателей неоднократно привлекал к себе пристальное внимание Вагинова и нашел широкое отражение в «Козлиной песни». Вспомним хотя бы женитьбу В.В. Розанова на А.П. Сусловой, В.Н. Орлова на Л.Д. Менделеевой-Блок, а также роман П.Н. Лукницкого с вдовой Н.С. Гумилева А.Н. Энгельгардт, прозрачно отразившиеся на страницах романа в женитьбе Миши Котикова на вдове поэта Заэффратского¹⁸. Если же Вагинову стало известно и то, что ради женитьбы на сестре Хлебникова Митурич бросил прежнюю семью, причем дети были отданы в детский дом¹⁹, а в 1925 г. у него от брака с Верой Хлебниковой родился сын, которого они по месяцу его рождения назвали **Май** и дали ему двойную фамилию, так что на свете появился человек, которого звали **Май Петрович** Митурич-Хлебников²⁰, то все это вполне могло также отозваться в криптографических образах Петра **Петровича Сентября** и Петра Петровича «Предисловия» к вагиновскому роману, во мгновение ока способного обратиться в «липкого гада». Разумеется, мимолетный и эскизный Петр Петрович «Предисловия» и вполне полнокровный Петр Петрович Сентябрь из главы IX отнюдь не одно и то же, но их одноименность в семантическом ряду «Козлиной песни», безусловно, имеет знаковый характер.

Существенно и то, что «заумь», к которой, судя по всему, имеет непосредственное отношение поэт Сентябрь, в контексте всего романа Вагинова оценивается по-разному. С одной стороны, если она приводит к бессмыслице, то подвергается критике или становится объектом пародии. И в этом плане в pendant к разочарованию Сентября в своем собственном творчестве в романе звучит критика так называемых «своих», среди которых неизвестный поэт думает: «... они ничего не поймут, если я стану говорить о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира» (ПССП, с. 66–67). Этим псевдо-«своим» неизвестный поэт говорит: «– Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы. Человек со всех сторон окружен бессмыслицей. Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны **вглядеться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира**, новая форма окружающего, ибо каждая эпоха обладает ей одной свойственной формой или сознанием окружающего» (ПССП, с. 68).

«Зауми» подобных псевдо-«своих» неизвестный поэт четко противопоставляет в разговоре с Асфоделиевым подлинную «заумь»: «– Я поведу вас как-нибудь к настоящим заумникам. Вы увидите, как они **из-под колпачков слов новый смысл вытягивают**. – Это не те ли зеленые юноши в парчовых колпачках с кисточками, носящие странные фамилии? – уди-



вился Асфоделиев». Здесь явная аллюзия на «обэриутов», к творчеству которых Вагинов, впрочем, относился неоднозначно²¹. Однако важно не это, а то, что сходным образом неизвестный поэт изображает здесь и свой собственный опыт творчества: «...возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнешь над ними ночь сидеть, другую, третью, все над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: **протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами**» (ПССП, с. 76). Разумеется, как видно уже из приведенных цитат «заумь» Вагинов понимал по-своему, но так же, как и Хлебников, видел в ней отнюдь не самоцель.

Общее отношение Вагинова к Хлебникову и его «продолжателям», судя по всему, несколько похоже на восприятие того и других О.Э. Мандельштамом: «Хлебников возится со словами как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие, между тем представители московской метафорической школы, именующие себя имажинистами, выбивающиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба быть выметенными, как бумажный сор»²². В своем зрелом творчестве Вагинов отказался от «зауми» и во многом переоценил свои собственные произведения начала 1920-х гг. И тем не менее, свой последний изданный при жизни стихотворный сборник он озаглавил «Опыты соединения слов посредством ритма» (Л., 1931). В чем-то очень существенном Константин Вагинов, безусловно, остался верным художественным исканиям Велимира Хлебникова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе / Примеч. Т.Л. Никольской и Вл. Эрля. Л., 1999. С. 521.

Vaginov K. Polnoye sobraniye sochineniy v proze / Primech. T.L. Nikol'skoy i Vl. Erlya. Leningrad, 1999. P. 521.

²Витковский Е. «В зале Вселенной под созвездием Топо́ра» // Радуга. 1990. № 2. С. 129–132.

Vitkovskiy E. "V zale Vselennoy pod sozvezdiem Topora" // Raduga. 1990. № 2. P. 129–132.

³Ремизов А.М. Крестовые сестры // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Плачужная канава. М., 2001. С. 174, 176.

Remizov A.M. Krestoviye sestry // Remizov A.M. Sobraniye sochineniy. Plachuzhnaya kanava. Moscow, 2001. P. 174, 176.

⁴Данилевский А.А. Велимир Хлебников в «Крестовых сестрах» А.М. Ремизова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования 1911–1998. М., 2000. С. 389–390.

Danilevskiy A.A. Velimir Khlebnikov v "Krestovykh sestrah" A.M. Remizova // Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i i issledovaniya 1911–1998. Moscow, 2000. P. 389–390.



⁵Цит. по: *Кибальник С.А.* Материалы К.К. Вагинова в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 64.

As cited in: *Kibal'nik S.A.* Materialy K.K. Vaginova v rukopisnom otdele Pushkinskogo Doma // Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1991 god. Saint-Petersburg, 1994. P. 64.

⁶*Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвание. Открытые письма. Выступления. М., 2005. С. 174.

Khlebnikov V. Nasha osnova // Khlebnikov V. Sobraniye sochineniy. Volume 6. Book 1. Stat'i (nabroski). Ucheniye trudy. Vozzvaniye. Otkrytiye pis'ma. Vystupleniya. Moscow, 2005. P. 174.

⁷*Баженов Н.Н.* Символисты и декаденты. М., 1899; *Радин Е.П.* Футуризм и безумие. СПб., 1914; *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 87–94.

Bazhenov N.N. Simvolisty i dekadenty. Moscow, 1899; *Radin E.P.* Futurizm i bezumiye. Saint-Petersburg, 1914; *Duganov R.V.* Velimir Khlebnikov. Priroda tvorchestva. Moscow, 1990. P. 87–94.

⁸*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец // Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 404.

Livshits B. Polutoraglaziyy strelets // Livshits B. Polutoraglaziyy strelets. Stikhotvoreniya. Perevody. Vospominaniya. Leningrad, 1989. P. 404.

⁹*Пунин Н.* Выставка памяти Хлебникова (+ 28 июня 1922 г.) // Жизнь искусства. 1923. № 26. С. 14. Цит. по: *Митурич П.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997. С. 33.

Punin N. Vystavka pamyati Khlebnikova (+ 28 iyunya 1922 g.) // Zhizn' iskusstva. 1923. № 26. P. 14. As cited in: *Miturich P.* Zapiski surovogo realista epokhi avangarda. Dnevnik, pis'ma, vospominaniya, stat'i. Moscow, 1997. P. 33.

¹⁰*Лапшин Н.* Хлебников–Митурич // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 99–101. Цит. по: *Митурич П.* Указ. соч. С. 34.

Lapshin N. Khlebnikov–Miturich // Russkoye iskusstvo. 1923. № 2–3. P. 99–101. As cited in: *Miturich P.* Op. cit. P. 34.

¹¹*Митурич П.* Указ. соч. С. 27.

Miturich P. Op. cit. P. 27.

¹²Там же. С. 54.

Ibid. P. 54.

¹³Там же. С. 67.

Ibid. P. 67.

¹⁴Там же. С. 67–68, 175.

Ibid. P. 67–68, 175.

¹⁵*Хлебникова В.* Воспоминания // Велимир Хлебников. Стихи. М., 1923. С. 61. *Khlebnikova V.* Vospominaniya // Velimir Khlebnikov. Stikhi. Moscow, 1923. P. 61.

¹⁶*Витковский Е.* Иван Елагин // Новый мир. 1988. № 12. С. 125.

Vitkovskiy E. Ivan Elagin // Noviy mir. 1988. № 12. P. 125.

¹⁷*Хлебникова В.* Указ. соч. С. 62.



Khlebnikova V. Op. cit. P. 62.

¹⁸*Вагинов К.* Указ. соч. С. 522; *Смирнов И.П.* Философский роман как метакитч: «Козлиная песнь» Константина Вагинова // Смирнов И.П. Текстомакхия. Как литература отзывается на философию. СПб., 2010. С. 98–99.

Vaginov K. Op. cit. P. 522; *Smirnov I.P.* Filosofskiy roman kak metakitch: “Kozlinaya pesn” Konstantina Vaginova // Smirnov I.P. Tekstomakhiya. Kak literatura otzuyayetsya na filosofiyu. Saint-Petersburg, 2010. P. 98–99.

¹⁹*Митурич С.* Неизвестный Петр Митурич: Материалы к биографии. М., 2008. С. 150.

Miturich S. Neizvestniy Petr Miturich: Materialy k biografii. Moscow, 2008. P. 150.

²⁰*Митурич П.* Указ. соч. С. 75.

Miturich P. Op. cit. P. 75.

²¹*Кобринский А.А.* Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 109–144.

Kobrinskiy A.A. Poetika OBERIU v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka. Saint-Petersburg, 2013. P. 109–144.

²²*Мандельштам О.Э.* <О Хлебникове> // Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования 1911–1998. М., 2000. С. 188; *Мандельштам О.* О природе слова. Харьков, 1922. С. 5.

Mandel'shtam O.E. <O Khlebnikove> // Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i i issledovaniya 1911–1998. Moscow, 2000. P. 188; *Mandel'shtam O.* O prirode slova. Kharkov, 1922. P. 5.



Катерина Сокрута (Донецк, Украина)

ЖИВАГО И МЕРСО

Статья посвящена сравнительному рассмотрению романов «Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Посторонний» А. Камю, особое внимание уделяется образам главных героев, каждый из которых выражает важную для автора идею. Эта идея понимается нами как попытка разрешения конфликта между миром и человеком. И у Камю, и у Пастернака герои во многом чужеродны тому обществу, к которому принадлежат, они отстраняются от драматических событий и пытаются выразить «свою правду». В работе анализируются переключки между образами на разных уровнях повествования, однако указывается на недостаточность трактовки образа Юрия Живаго как еще одного «постороннего», типологически близкого герою Камю. На эстетическом уровне это столкновение не только двух различных точек зрения героев, но двух мировоззренческих концепций авторов. Экзистенциалистскому подходу А. Камю, логично и доказательно утверждающему тщетность усилий и абсурдность человеческого существования, противостоит позиция Б. Пастернака, уповающего на могущество художника-творца, с его устремленностью к единству с жизнью, глубинной верой и «деятельной любовью», что особенно ярко проявляется в финалах обоих произведений.

Ключевые слова: Б. Пастернак; «Доктор Живаго»; А. Камю; «Посторонний»; герой.

*Любовь—это единственный разумный
и удовлетворительный ответ на вопрос
о смысле человеческого существования.
Эрих Фромм.*

На возможность сопоставления главных героев двух таких значительных произведений мировой литературы XX столетия, как «Посторонний» А. Камю и «Доктор Живаго» Б. Пастернака, указывает множество факторов, в числе которых – творческая история создания, фактические совпадения в текстах, а также ряд биографических «сплетений» в судьбах самих авторов. Современники, нобелевские лауреаты, имевшие сравнительно небольшой временной разрыв первых публикаций («Посторонний» вышел в свет в 1942 г., «Доктор Живаго» – в 1957), любовь Камю к русской культуре, его письмо в поддержку Пастернака, знакомство Пастернака с творчеством Камю, замечание, что он пишет роман о Живаго как «об общественно лишнем человеке», о чем вспоминает в одном из предисловий к роману его сын, Е. Пастернак: «Для окружающих он попусту растративший себя и общественно лишний человек»–все это дает критикам возможность называть Живаго «новым лишним человеком», «еще одним посторонним», включая его, таким образом, в типологический ряд «лишних людей», созданный русской литературой XIX столетия и продолженный «посторонними» века XX.



Несмотря на то, что «посторонний» французских экзистенциалистов, не полностью созвучен «лишнему человеку» русской литературы, оба этих типа восходят к традиции переосмысления романтического героя, с его отказом от реальности и поисками «идеального мира», уводящими прочь от сегодняшнего дня.

Истории Артура Мерсо и Юрия Живаго действительно похожи фабульно: авторы описывают жизнь главного героя, выстраивая все события вокруг него – как центра некоторой радиальной перспективы. Оба произведения начинаются с того, что герой теряет мать, после чего следует подробное описание похорон, затем перед читателем разворачивается дальнейшая судьба героя, по отношению к которой он (в большей или меньшей степени) чувствует себя скорее наблюдателем, нежели участником. И у Камю, и у Пастернака герои во многом чужеродны той среде, к которой принадлежат, они отстраняются от захватывающих их драматических событий и пытаются выразить *свою правду*, не находя правды в том, что с ними происходит. Несмотря на то, что по объему и охвату повесть Камю гораздо скромнее пастернаковского романа, переклички между ними очевидны.

Так, сравнивая начала обоих произведений, мы убеждаемся в неслучайности связи между ними:

«Посторонний»	«Доктор Живаго»
«Священник начал читать молитвы. С той минуты все пошло очень быстро. Люди в черном подошли к гробу, накинули на него покров. Священник, служки, директор и я вышли из морга. У двери стояла незнакомая мне дама» ¹ .	«Священник крестящим движением бросил горсть земли на Марию Николаевну. Запели “Со духи праведных”. Началась страшная гонка. Гроб закрыли, заколотили, стали опускать. Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу» ² .
«Я согласился: “Да”. Немного погодя он спросил:–Кого хороните? Мать? Я опять сказал:–Да» [24].	«Любопытные входили в процессию, спрашивали: “Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”» (17).
«Над катафалком покачивался клеенчатый цилиндр кучера, как будто сделанный из этой черной смолы» [26]	«К могиле прошел человек в черном, со сборками на узких облегающих рукавах» (18).
«Когда тут жила мама, у нас было уютно. Потом квартира стала велика для меня, пришлось перетаскать обеденный стол из столовой ко мне в спальню» [31].	«Пока жива была мать, Юра не знал, что отец давно бросил их, ездит по разным городам Сибири и за границы» (19).

Ряд похожих цитат и целых эпизодов может быть продолжен.

Кроме того, важно помнить, что и Мерсо, и Живаго – не просто глав-



ные герои, но носители определяющей для своих создателей идеи. Для Камю это идея «абсолютной правды», противостоящей абсурдности существующего порядка вещей: «...для меня Мерсо – не “отребье”, но человек, нищий и голый, поклонник солнца, уничтожающе любую тень. Он вовсе не обделен чувствительностью, им движет глубокая, непобедимая страсть – жажда абсолютной, незамутненной правды. Речь идет о правде пока еще отрицательного порядка, правде жить и чувствовать, но без нее никогда не одержать победы ни над собой, ни над миром»³, для Пастернака – идея единения жизни и искусства на фоне драматических исторических событий в России.

Для обоих авторов оказывается важной тема Христа, вообще актуализация христианского взгляда на общество. Камю сам подчеркивал это: «Вот почему не слишком ошибется тот, кто увидит в “Постороннем” историю человека, который, отнюдь не будучи склонным к героизму, принимает смерть за правду. Мне уже приходилось высказывать еще одну парадоксальную мысль, а именно: я пытался изобразить в лице моего героя единственного Христа, какого мы заслуживаем»⁴.

Пастернак не ассоциирует прямо Живаго с Христом, но также упоминает о своем христианстве, которое он старался выразить в романе:

«Собственно, это первая настоящая моя работа. Я в ней хочу дать исторический образ России за последнее сорокапятилетие, и в то же время всеми сторонами своего сюжета, тяжелого, печального и подробно разработанного, как, в идеале, у Диккенса или Достоевского, – эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое... Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным»⁵.

Таким образом, не только фактические совпадения, но и эстетические установки сближают рассматриваемые произведения и позволяют увидеть их героев в некоторой общей перспективе.

Однако цель настоящей статьи – показать, что Мерсо и Живаго сопоставимы в привычном смысле – как не могут сопоставляться на равных основаниях, скажем, модели Вселенной Птолемея и Коперника – в силу того, что это системы разного порядка, описывающие основы различного мироустройства и представляющие различный интерес для науки.

По сути, Пастернак начинает свою художественную работу там, где Камю ее заканчивает: он не ставит точку на невозможности взаимопонимания героя и мира – хотя многое в судьбе и характере Живаго к этому располагает. Юрий Живаго не менее, чем Артур Мерсо, наделен жаждой правды и целеустремленными поисками ответов на вопросы. Однако Пастернак не оставляет героя в ситуации отрицания – *правды отрицательного характера*, выводит его на совершенно новый уровень собственного понимания ответственности человека, в особенности – художника, за происходящее с ним и с миром вокруг него.



Мерсо закрыт для мира, поскольку его характер – это прямое и логичное следствие основных законов экзистенциалистской философии. Он несет свою «посторонность» как некий вызов (в терминологии Камю – бунт), временами – как упрек миру, за его нелогичность и тотальное несовершенство. Бесчувственность или точнее – инакочувственность, холодность, отрешенность своего героя Камю объясняет его невероятной правдивостью: Мерсо не плачет на похоронах матери, не скрывает, что не любит женщину, на которой согласен жениться, не раскаивается (и не делает вид, что раскаивается), убив человека. При этом первой читательской реакцией на такого героя было, разумеется, отторжение: как можно полюбить его? Однако Камю много говорит о том, что Мерсо оказался просто не понят читателем: он – не чудовище, напротив, он – солнце, свет истины, страдающий – и в итоге гибнущий – за правду.

Но признавая за Мерсо предельную честность, мы не можем также не признать и причин этой честности. Ему не нужно скрывать свои чувства, поскольку он их не испытывает. «Все дело в привычке. Отчасти поэтому я в последний год почти и не навещал мать. Да и жаль было тратить на это воскресные дни, не говоря уж о том, что не хотелось бежать на автобусную остановку... Я давно уже не был за городом и с большим удовольствием пошел бы прогуляться, если бы не смерть мамы» [25].

Сложно представить себе «типологически близкого» Мерсо Юрия Живаго, которого посетила бы подобная мысль. И дело здесь не в том, что герой Пастернака обладает большей чувствительностью или меньшей степенью отрешенности – у Живаго, как мы помним, тоже случаются приступы «глухоты», слабости, апатии – однако создавая характер своего героя, Пастернак одаривает его двумя необычайно важными характеристиками: деятельной любовью и живой открытостью. Именно эти качества составляют основу мировидения доктора Живаго, здесь берет начало его творчество.

Он не уступает даже смерти, взирая на нее как на задачу, ищет то, что может быть ей противопоставлено:

«В ответ на опустошение, произведенное смертью в этом медленно шагавшем сзади обществе, ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину, хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту. Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» (96).

Эта деятельная любовь к близким и к жизни в целом заставляет молодого Живаго искать бессмертия – и он находит его в большом искусстве, которое становится его истинным призванием. Это – не только ответ на проблему смерти, это ответ на проблему жизни, обретение понимания посредством искусства.



Герой Камю – не художник, он, возможно, философ, если понимать философию в экзистенциалистском смысле – как торжество отстраненного рассудка, «вдохновенную геометрию» (Сартр). В силу этого, он выбирает другой путь: чем больше вызовов предлагает ему жизнь, тем сильнее его внутренняя изоляция, тем призрачнее границы между тем, что допустимо в отношении другого, поскольку само понятие другого нивелируется предельной уединенностью сознания.

Так, он спокойно признается Мари, что не любит ее:

«Вечером за мной зашла Мари. Она спросила, думаю ли я жениться на ней. Я ответил, что мне все равно, но если ей хочется, то можно и пожениться. Тогда она осведомилась, люблю ли я ее. Я ответил точно так же, как уже сказал ей один раз, что это никакого значения не имеет, но, вероятно, я не люблю ее» [46].

Основная проблема здесь, конечно, не во взаимной любви как таковой, а в обнулении привычных значений: любовь лишена значения, чувства другого человека лишены значения. И это не избирательный эгоизм, это действительно всеобъемлющая позиция. Когда Мерсо предлагают работу в Париже, даже такая вещь, как перемена собственной участи, оказывается лишенной интереса: «В студенческие годы у меня было много честолюбивых мечтаний. А когда пришлось бросить учение, я быстро понял, что все это не имеет никакого смысла» [49].

Здесь можно вспомнить, что аналогичную стадию взросления и переоценки ценностей проходит и герой Пастернака, но с противоположным знаком:

«Все эти двенадцать лет школы, средней и высшей, Юра занимался древностью и законом Божьим, преданиями и поэтами, науками о прошлом и о природе, как семейною хроникой родного дома, как своею родословною. Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною» (94).

Разница в направлении движения героев наглядно демонстрирует, как деятельное участие в жизни Юрия Живаго приводит его в некий духовный центр собственной судьбы и как равнодушие Мерсо выводит за скобки существования.

Однако на эстетическом уровне это столкновение не только двух художественных позиций, но двух мировоззренческих концепций – неотрадиционалистской, уповающей на могущество искусства, художника-творца, с его устремленностью к единству с жизнью, с глубинной и нерушимой верой в Бога, с «единством ответственности» и живой готовностью открыться другому – и экзистенциалистский подход, логично и доказательно утверждающий тщетность усилий и абсурдность человеческого существования.

Строго говоря, «водораздел» между Живаго и Мерсо проходит именно



здесь – там, где герой Камю застывает в своем отчуждении от мира, оказываясь *особой породой*, человеком, находящимся за пределом собственной жизни, Живаго, в особенности в молодые годы, ощущает себя в центре вселенной. Он тоже задается вопросом о смысле сущего, но в его «уравнение мира» включены любовь, творчество и Бог – и это уравнивает его с жизнью:

«А теперь он слушал заупокойную службу как сообщение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся. Он вслушивался в эти слова и требовал от них смысла, понятно выраженного, как это требуется от всякого дела, и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преємственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся как своим великим предшественникам» (95).

Основа мировидения молодого Живаго – жизнь, в осмысленности которой он не сомневается: и эта уверенность в существовании разума более высокого, чем человеческий, спасает его от мыслей о смерти – и она же позволяет со временем, уже в Варыкине, куда он вынужден уехать вместе с семьей, сместить фокус собственного восприятия с субъекта на объект – и почувствовать себя не центром мира, но необходимой составляющей его, что и дает столь важное для художника ощущение единства со всем сущим. Для Мерсо такое единение невозможно, для него мир абсурден.

Именно на абсурде как ключевом понятии творческой философии Камю настаивает Жан Поль Сартр в своем «Объяснении «Постороннего»: «...его герой не добр и не зол, не нравствен и не безнравствен. О нем нельзя судить в подобных категориях: он принадлежит к совершенно особой породе, которую автор обозначает словом абсурд»⁶.

Абсурд, по мнению Сартра – сложный концепт, который не может быть однозначно определен: «Абсурд – это одновременно и сам порядок вещей, и его ясное осознание некоторыми людьми»⁷. Фактически, по сумме определений, абсурд – это отношение человека к миру, осознание разлада между человеческой жизнью и порядком вещей, между разумом и природой, между вечным человеческим «беспокойством» и безусловной тщетой всех его усилий.

Сартр пишет о ясности мысли, эссеистическом характере стиля и «особой, заливающей все беспощадным солнечным светом, упорядоченной, торжественной и скорбной манере Камю»⁸. При всей справедливости этой характеристики следует отметить, что эта торжественность и скорбь также направлена на обличение несовершенства мира, но не на героя – Камю солидарен с ним и не предполагает иного выхода, кроме окончательной изоляции – вначале условной, а затем фактической (последний год своей жизни Мерсо проводит в одиночной камере, будучи осужденным за убийство человека) – и смерти. До самого конца Мерсо пребывает в войне с миром, не признавая его ценностей. Его смерть тоже бунт против абсурда.



Вообще, абсурд – понятие с долгой историей, которая заслуживает отдельного рассмотрения. Так, словарь Брокгауза и Эфрона отмечает, в частности, что «абсурд – по своему словопроизводству (от лат. *ab* и *surdus*), означает собственно ответ глухого»⁹. Это, возможно, одна из самых точных характеристик, применительно к предмету нашего рассуждения. Действия героя Камю действительно напоминают ответ глухого, которому кажется, что он отвечает миру, но при этом не слышит его послания. Мир говорит с ним на разные голоса, но слишком поспешный вывод о том, что все *совершенно все равно*, лишает этот разговор смысла.

Это, конечно, не проблема конкретного литературного героя, это фундаментальный выбор всей экзистенциалистской философии. Разум оказывается в ловушке, когда пытается найти выход из ситуации жизни и смерти, поскольку одного «голового разума» (Сартр) здесь недостаточно. Отыскать во всем логический смысл невозможно: абсолютно логичны могут быть только искусственно созданные вещи. Механизмы логичны, но жизнь не логична – она целостна, и для ее постижения недостаточно одной только отстраненной мыслительной геометрии. На определенном этапе человек неминуемо обращается к чувствам, включая в работу ума голос сердца. Так Христос говорит, что Бог есть любовь, следовательно, не постигается разумом, поскольку разум – лишь часть целого, – но только всем человеческим существом.

Верую, ибо абсурдно – это не причинно-следственное утверждение, но, скорее, предложение альтернативного пути восприятия, выводящего человека за пределы разума. Само это выражение, как мы помним, – *credo quia absurdum* – неточная цитата из сочинения Тертуллиана *De Carne Christi* (О плоти Христа), которое было, по сути, словом в защиту христианства. Эта фраза является некоей суммой того, о чем говорит Тертуллиан, наглядно демонстрируя недостаточность логики в вопросах веры: «*Crucifixus est Dei Filius, non pudet, quia pudendum est; et mortuus est Dei Filius, prorsus credibile est, quia ineptum est; et sepultus resurrexit, certum est, quia impossibile*»¹⁰. («Сын Божий распят – это не стыдно, ибо достойно стыда; и умер Сын Божий – это совершенно достоверно, ибо нелепо; и, погребенный, воскрес – это несомненно, ибо невозможно»).

Без соединения этих противоречий невозможно осознание целостной природы бытия – и «мучительная раздвоенность» экзистенциалистов – следствие приверженности лишь второй части аргумента: для них происходящее только абсурдно, только невозможно и только достойно стыда. Впрочем, раздвоенность, принятая за константу, не мучительна, она становится неким образом мысли.

Так, в «Записных книжках» Камю есть следующее замечание:

«Интеллектуал? Да. И никогда не отречься. Интеллектуал – тот, кто раздваивается. Это мне по душе. Мне приятно, что во мне два человека. Могут ли они слиться воедино? Практический вопрос. Надо попробовать. “Я презираю интеллект” на самом деле означает: “Я не в силах выносить свои сомнения”. Я предпо-



читаю жить с открытыми глазами»¹¹.

Однако согласно старой философской формуле, мышление о бытии есть способ бытия мыслящего, и закономерным образом такой «раздвоенный» способ бытия, реализованный в фикциональном мире повести, приводит Мерсо на скамью подсудимых. Он невзначай убивает человека, в ссоре с родственниками которого состоит даже не он сам, но его приятель, убивает пятью выстрелами, не вполне осознавая, что делает: всему виной жара и палящее солнце.

Преступление Мерсо, конечно, роковое стечение обстоятельств – он не убийца и не воспринимает себя как преступника. Находясь в тюрьме, он думает о преступниках, лишь изредка вспоминая, что сам является таковым. Защищая своего героя от читательской критики, Камю с горечью замечает, что в абсурдном мире человека могут приговорить к смерти, скорее, за то, что он не плакал на похоронах матери, чем за убийство. Однако эти проблемы не противоречат друг другу, поскольку имеют общий корень: изолированное сознание и отсутствие сострадания, в общем и целом – равнодушие к судьбе другого.

В знаменитом эпиграфе к своему роману «Заговор равнодушных» польский писатель Бруно Ясенский увязывает эти вещи довольно просто: друзья в худшем случае могут тебя предать, враги в худшем случае могут тебя убить. «Но бойся равнодушных – они не убивают и не предают, но только с их молчаливого согласия существуют на земле предательство и убийство»¹². Некое молчаливое согласие Мерсо на происходящее с ним – своеобразный инвариант «ответа глухого» – действительная причина его катастрофической участи. При этом Мерсо не воспринимается как отрицательный герой. Он действительно «особой породы», вызывающей уважение и сочувствие в своем постоянном легком недоумении по поводу происходящего.

Но важно другое: оказалось, что выразительного героя с подобными характеристиками написать можно – и Камю это блестяще удается, а вот Христа нельзя, как нельзя из отрицания создать жизнь, которая сама по себе есть утверждение. Камю говорит, что лучшего Христа мы не заслужили, однако в том-то и дело, что он был сверх и помимо любых заслуг – не как следствие, но как причина. Он не являлся нашей заслугой – также как сама жизнь не является нашей заслугой. И без того, чтобы всякий раз заново осознавать эту созидующую жертвенную природу, нельзя воссоздать Христа в художественном образе.

Пастернак, чей герой также сравнивается с Христом, идет по этому пути, постепенно возводя Живаго к высотам духа, проводя его сквозь сложнейшие исторические и личностные события и доказывая, что внешние обстоятельства бессильны перед его натурой, что они не могут озлобить его и вытолкнуть за пределы жизни. По мысли В.И. Тюпы, в обнаружении этой неподавленности художнического «я» и состоит смысл уникального композиционного построения; 16 прозаических частей романа оказывают-



ся своего рода биографическим предисловием к 17-й части – лирическому циклу поэтических шедевров¹³.

Герой, которому, по замыслу автора, под силу написать «Магдалину» и «Гефсиманский сад» – самим фактом существования этих стихов оправдывает не только собственную позицию, но христианство как таковое – как мироощущение, способное уберечь человека от самой страшной пропасти отчаяния. Ницше говорил, что человек есть мост, переходная стадия между природой и Богом – направление движения неважно, поскольку восхищение жизнью переходит в уверенность в существовании высших сил – и наоборот. Возведение природы в степень Бога, содружество и сотворчество с ней на правах творения оказываются для пастернаковского героя выходом из неизбежности. Живаго может оказаться (и периодически оказывается) лишним по отношению к внешним, социальным институтам, историческим событиям, даже межличным отношениям, однако никогда – для жизни как таковой, во всей ее полноте и неразгаданности. И чем дальше движется повествование, тем больше мы чувствуем это усиление связи героя с миром. Высшей точкой этой связи, ее итогом оказывается поэзия – мост переиден:

«...явленная поэтом свобода души, открывающаяся перечитывающим его стихи состарившимся друзьям, не явилась результатом романтической самоизоляции художника. Поэтическое призвание в глазах позднего Пастернака – это призвание соучастника живой жизни, вступающего с ней в диалогическое единение, подобное поведению наблюдаемой доктором коричнево-красной бабочки, которая села на коричнево-красную кору сосны, с которой она и слилась совершенно неотличимо»¹⁴.

Возвращаясь к текстам, следует сказать, что ярчайшей иллюстрацией различных уровней существования героев оказываются финалы обоих произведений. И Живаго, и Мерсо погибают в конце – Живаго естественной смертью, Мерсо приговорен к казни – на первый взгляд, перед нами снова некое «скрещение судеб». Однако на практике это не так.

Так заканчивается «Посторонний»:

«Как будто недавнее мое бурное негодование очистило меня от всякой злобы, изгнало надежду и, взирая на это ночное небо, усеянное знаками и звездами, я в первый раз открыл свою душу ласковому равнодушию мира. Я постиг, как он подобен мне, братски подобен, понял, что я был счастлив и все еще могу назвать себя счастливым. Для полного завершения моей судьбы, для того, чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти».

Несмотря на позднее прозрение, Мерсо делает только первый шаг – приоткрывает душу миру, все еще полагая его равнодушным. Тем не ме-



нее, о примирении и прощении речи еще нет – повесть заканчивается словом «ненависть».

«Доктор Живаго» завершается иначе:

«Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышной музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение».

Крикам ненависти невольно противопоставлена эта неслышная музыка счастья, подтверждением которой служит книга стихов Живаго – и такое сопоставление доказывает, что парадигма рассмотрения героев в одном ряду должна быть обратной, не хронологической. Не Живаго является «новым посторонним» по отношению к Мерсо, но, напротив, Мерсо в какой-то общей художественной перспективе оказывается предвестьем, первым шагом на пути к Живаго – действительно уподобляющемуся Христу, находящему выход из замкнутого круга человеческого отчаяния. Так, по мнению Элиота более поздние зрелые стихи всегда придают дополнительный смысл более ранним, бросая на них отсвет дополнительного смысла, поскольку цель большого искусства все-таки давать ответ. И для Живаго этот ответ – деятельная любовь, живая открытость и творчество. Выбор между позициями двух героев – это, конечно, не вопрос жизни и смерти – это вопрос бессмертия и небытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Камю А. Посторонний. М., 1989. С. 22.

Kamuy A. Postoronniy. Moscow, 1989. P. 22.

²Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 2012. С. 17.

Pasternak B.L. Doktor Zhivago. Moscow, 2012. P. 17.

³Камю А. Предисловие к американскому изданию «Постороннего» // Камю А. Посторонний; Падение: Рассказы; Пьесы. М., 1999. С. 34.

Kamuy A. Predisloviye k amerikanskomu izdaniyu "Postoronnego" // Kamuy A. Postoronniy; Padeniye: Rasskazy; P'esy. Moscow, 1999. P. 34.

⁴Там же. С. 38.

Ibid. P. 38.

⁵Пастернак Б.Л. Предисловие к роману // Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 2012. С. 11.

Pasternak B.L. Predisloviye k romanu // Pasternak B.L. Doktor Zhivago. Moscow, 2012. P. 11.

⁶Сартр Ж.П. Объяснение «Постороннего» // Сартр Ж.П. Статьи. Рецензии. Очерки. М., 2009. С. 92.



Sartr Zh.P. Ob"yasneniye "Postoronnego" // *Sartr Zh.P. Stat'i. Retsenzii. Ocherki.* Moscow, 2009. P. 92.

⁷Там же. С. 94.

Ibid. P. 94.

⁸Там же. С. 97.

Ibid. P. 97.

⁹*Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Абсурд // Брокгауз Ф.А. и Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Т.1. М., 1999. С. 82.

Brokgauz F.A., Efron I.A. Absurd // *Brokgauz F.A. i Efron I.A. Entsiklopedicheskiy slovar'*. Volume 1. Moscow, 1999. P. 82.

¹⁰*Тертуллиан.* De Carne Christi // Патристика. М., 2001. С. 223.

Tertullian. De Carne Christi // *Patristika.* Moscow, 2001. P. 223.

¹¹*Камю А.* Записные книжки. М., 2000. С. 34.

Katyu A. Zapisniye knizhki. Moscow, 2000. P. 34.

¹²*Ясенский Б.* Заговор равнодушных. М., 1988. С. 5.

Yasenskiy B. Zagovor ravnodushnykh. Moscow, 1988. P. 5.

¹³*Тюна В.И.* Литература и ментальность. М., 2009. С. 248.

Tjuna V.I. Literatura i mental'nost'. Moscow, 2009. P. 248.

¹⁴Там же. С. 249.

Ibid. P. 249.



МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ «ПОВЕСТВОВАНИЕ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ СЕРВАНТЕСА» / «NARRACIÓN Y REPRESENTACIÓN EN LA ÉPOCA DE CERVANTES»

29–30 ноября 2013 г. состоялась первая в РГГУ двусторонняя международная встреча ученых Испании и России. Конференция прошла в рамках проекта «Европейское Возрождение и творчество Шекспира. Стратегии межкультурного диалога», получившего грант программы стратегического развития РГГУ. Организаторами выступили кафедра сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ и Группа исследований Золотого века Университета Наварры (Universidad de Navarra, Grupo de Investigación Siglo de Oro – GRISO).

Тема конференции «Повествование и репрезентация в эпоху Сервантеса» («Narración y representación en la época de Cervantes») была подсказана наследием великого испанца, который на переходе от Старого миропорядка к Новому времени задумывается о меняющемся соотношении литературы и реальности, слова и вещи и создает уникальную книгу о книге. Исходя из этого, участниками была предложена максимально широкая интерпретация терминов «повествование» и «репрезентация». Так, последняя подразумевала и символично-аллегорическое воплощение смыслов, и театральную практику эпохи, и всеобщую «театрализацию» культуры барокко, и даже метрическую организацию русских переводов пьес «Золотого Века». Состоявшийся диалог позволил ярко и рельефно продемонстрировать особый для культуры XVI–XVII вв. способ представления и описания идеологием, концептов и образов эпохи в самых разных видах текста (художественном – как прозаическом, так и поэтическом; документальном – военном донесении и хронике; функциональном – трактатах о рыцарстве и учебнике фехтования), равно как применить широкий подход к культуре испанского «Золотого Века», выявляющий механизмы взаимодействия и взаимовлияния литературы, искусства и общественно-исторической мысли. Междисциплинарный характер конференции отразился в составе ее участников – филологов, историков, искусствоведов, выступления которых публикуются ниже.



И.В. Ершова (Москва)

«ФИЛОСОФИЯ ОРУЖИЯ» КАК ТРАНСФОРМАЦИЯ ОДНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕИ.

Карранса и Сервантес

Традиционный литературный топос и культурный идеал человека «de armas y letras» претерпевает в литературе XVI в. значительную трансформацию, наполняясь эстетическим смыслом. В статье идет речь об адаптации в «Дон Кихоте» Сервантеса и в «Философии оружия» Херонимо де Карранса (Jeronimo de Carranza) этой идеи, ее понимании и трансформации. Обе книги являются своего рода реакцией на изменения смысла понятий «armas» и «letras», возвращая понятию исходный смысл «воина» и «книжочка, ученого», что позволяет рассматривать трактат Каррансы не только как источник, но и важный идейный импульс для концепции «Дон Кихота».

Ключевые слова: концепт «слова и битвы»; испанская проза XVI в.; Мигель де Сервантес; Херонимо де Карранса; гуманистический диалог; трактат об оружии; дестреса.

Одной из сквозных идей испанской (и европейской в целом) культуры XVI в. стало представление о человеке как идеальном сочетании «armas y letras», отразившем определенный культурный идеал, социо-культурный выбор эпохи, идеальное воплощение человеческой личности. Корнями своими этот идеал уходит в античность и в средние века, а в Испании особую актуальность начинает приобретать в XV в. Идеал этот воплотился, в том числе, и в литературном топосе: редкий текст XVI в. – как художественный, так и нет – обходится без дискуссии на эту тему или толкования этой идеи.

Следует оговорить, что сама идея и образ разрабатывались в испанской культуре в разных аспектах и с разных точек зрения. Это, с одной стороны, унаследованный от античности давний идеал гармонии «sapientia» и «fortitudo» и последующий многовековой диспут о большей значимости «оружия» или «буквы», «битвы» или «науки». При этом XV в. двигался скорее в сторону «armas» (Энрике де Вильена, к примеру, утверждал, что благородный кабальеро не должен всерьез заниматься наукой, разве что поэзией), а в XVI в. приоритет отчетливо смещается в сторону «letras»: для гуманистов отождествляемых со studia humanitatis, а для религиозно-назидательной мысли – с изучением теологии и этики. Сами «letras» в такой интерпретации становятся идеальными «armas». Отчасти это связано с изменением самой природы войны и способа ведения военных действий¹, где индивидуальное участие (поединок) становится меньшим и оценивается, в первую очередь, в категориях храбрости и доблести, а не военных умений и навыков; войско сражается иначе, и образ рыцаря с мечом или шпагой в руках – это скорее образ придворного или литературного героя.

С другой стороны, эта идея подразумевает нерасторжимый культурный



идеал, где совмещение занятий «пером и шпагой» помогает достичь полноты осуществления человеческой личности. В данном случае «*hombre de armas y letras*» это и культурный идеал, и *modus vivendi*, и литературный топос, ставший особенно актуальным как раз в культуре «золотого века». В начале XVI в. этот идеал утверждается в виде образа совершенного Придворного («*El Cortesano*» Кастильоне), являющего собой сочетание многих качеств, среди которых и владение «*armas y letras*».

Совмещенный идеал поэта и воина также становится главным жизненным ориентиром дворянина; его идеальным воплощением и фигурой для подражания станет первый испанский поэт XVI в. – Гарсиласо де ла Вега, а среди тех, кто продолжит этот ряд, будут в том числе Херонимо де Карранса и Мигель де Сервантес.

Однако вместе с тем именно у Кастильоне начинает происходить некоторая трансформация содержательного наполнения этого единого образа по сравнению, например, с тем же средневековьем, где живым воплощением этого образа служил, например, блистательный воин, политик и писатель XIV в. Хуан Мануэль, автор знаменитой «Книги примеров графа Луканора». После Кастильоне этот идеал зачастую трактуется как «форма поведения» придворного, «*poeta y diestro*», при том что обе части, как и прочие составляющие, должны являть собой образец, в первую очередь, эстетического совершенства. Грация, изящество, красота – вот те качества, которые постепенно выходят на первый план. В этом смысле показательно, что и герои рыцарских романов, наследующих Амадису Галльскому, все более эстетизируются – главным для них становятся формы поведения и проявления этого идеала, а не его наполнение, т.е. ученость, знания и военные победы. Они мало напоминают рыцарей типа Сифара («Книга о рыцаре Сифаре»). Скажем, при описании Бельяниса Греческого (1545), «*caballero de gran apostura y muy diestro*», на первый план выходит такое качество, как воспитанность (*crianza*). В целом, при описании рыцаря увеличивается количество не столько качеств, сколько эпитетов, что смещает акцент с самих качеств на форму их выражения. Если раньше страницы посвящались описанию различных подробностей боя и т.п., то автор «Бельяниса» ловко уходит от этой темы: «*el se mostrava tan diestro que como cosa que de subcesion le pertenescia, parecia no tener necesidad de quen se lo mostrasse*».

Владение «*letras*», изначально колеблющееся между начитанностью и ученостью, между *jurídico* (в понимании этого слова эпохой Альфонсо X) и *clérigo*, постепенно стягивается к владению литературным стилем, к *poeta*, тогда как «*armas*» – к образу придворного кабальеро со шпагой, умелого фехтовальщика, готового к придворной службе.

В теме статьи заявлены два текста, на которые мы посмотрим как с точки зрения адаптации ими этой идеи, ее понимания и ее трансформации, так и в призме их отношений между собой, их корреляции по отношению к изменению образа «*hombre de armas y letras*». Один из них «Дон Кихот» Сервантеса, второй неизвестен читателю почти в той же мере, что изве-



стен первый. Это – «Книга о Философии оружия и о мастерстве владения им» (*Libro de la Philosophia de las Arma y de su destreza*). [Современного издания книги не существует; текст цитируется по источнику XVI в.²]. Автор – севильский дворянин, гуманист, ученый, лучший и самый знаменитый фехтовальщик (*diestro*) эпохи и легендарный создатель национальной школы фехтования (именуемой *Verdadera Destreza*) Херонимо де Карранса (*Jerónimo de Carranza*). Свою книгу он пишет в 1569 г., находясь на службе при дворе герцога Медина-Сидония, а единственная публикация книги состоялась в 1582 г. в Сан-Лукар-де-Баррамеда, где и находился двор герцогов Медина-Сидония. «Философия оружия» представляет собой гуманистический диалог, посвященный изложению нового искусства фехтования. «Философией оружия и искусством владения им» он назван потому, что не просто излагает новую систему фехтования, но делает это с опорой на философию (Платон, Аристотель, Льюль, Фичино и пр.), медицину, математику, геометрию, этику, создавая уникальную в истории европейских боевых искусств концепцию философического фехтования (*esgrima filosófica*), или боевой философии. Участники диалога, следуя Платону и его ренессансным последователям, в том числе Кастильоне, у которого заимствовано и само число диалогов – четыре, удаляются в некое «преlestное место» (*locus amoenus*) и ведут беседы об истинном искусстве фехтования. Под вымышленными именами собеседников скрываются сам Карранса, поэт Фернандо де Эррера, гуманист Хуан де Маль Лара и врач Педро де Перамато (их имена назвал в своем изложении науки Каррансы его ученик и последователь Пачеко де Нерваэс, 1600)³.

В сочинениях Каррансы и Сервантеса идея «*armas y letras*» возникает часто и разнообразно. Прежде всего, как риторический топос, отражающий гармоничное сочетание в человеке навыков «пера и шпаги». Он выражен как самой этой формулой, так и ее метафорическими эквивалентами. Несколько из таких формул (*Febo y Marte, pluma y lanza*), например, использует Сервантес в своей «Песне Калиоппы» применительно к Каррансе:

Si queréis ver en **una igual balanza**
al rubio Febo y colorado Marte,
procurad de mirar al gran CARRANZA,
de quien el uno y otro no se parte.
En él veréis, amigas, **pluma y lanza**
con tanta discreción, destreza y arte,
que la destreza, en partes dividida,
la tiene a sciencia y arte reducida.

(Если вы хотите видеть равновесие / белокурого Феба и багряного Марса, / обратите свой взор на великого Каррансу, / в котором они неразделимы. / В нем вы увидите, подруги, как перо и копье, / с таким разумением, мастерством и умением, / мастерство фехтования, поделенное на части, / приводят к науке и искусству).



Формула это применена современниками неоднократно и к самому Сервантесу; к Каррансе – его друзьями и почитателями в посвященных стихах, предшествующих диалогам в издании 1582 г., наконец самим Херонимо де Карранса в Прологе к «Философии оружия», как тот идеал, которым руководствуется автор новой науки фехтования. Само обозначение трактата «Философия оружия» – есть синтез *letras* и *armas*; союз двух составляющих подчеркивает и выбранная для него форма – устойчивый литературный жанр, гуманистический диалог, в котором постепенно описывается наука Истинного искусства фехтования.

Этот же топос использован Сервантесом и для начального описания Дон Кихота:

«En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo; y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo **con sus armas** y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo **aquello que él había leído** que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama» («Don Quijote». I. 1).

«И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль, какая еще не приходила ни одному безумцу на свете, а именно: он почел благоразумным и даже необходимым как для собственной славы, так и для пользы отечества сделаться странствующим рыцарем, сесть на коня и, **с оружием в руках** отправившись на поиски приключений, начать **заниматься тем же, чем, как это ему было известно из книг**, все странствующие рыцари, скитаясь по свету, обыкновенно занимались, то есть искоренять всякого рода неправду и в борении со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет» («Дон Кихот». I. 1. Пер. Н. Любимова).

Использование этой формулы всегда предполагает нерасторжимость идеала. На риторическом уровне, как видно из приведенных цитат, она сохраняется и у Каррансы, и у Сервантеса вполне в традиционном виде.

Однако ее наполнение на самом деле меняется. Оба автора отходят и отчетливо отказываются от эстетизированного идеала «*hombre de armas y letras*» в духе Кастильоне, менее всего их обоих заботит внешнее оформление этой идеи в образе идеального придворного. Ученый фехтовальщик Херонимо де Карранса вкладывает в обе составляющие идеала изначальный, почти средневековый смысл. «*Hombre de letras*» – ученый, знающий, начитанный человек, способный создать науку (*arte*), описать свою сферу знаний при помощи обширного научного и интеллектуального аппарата, сопоставив ее с другими науками, и литературно оформить ее в занимательной форму. Это, несомненно, соответствует и гуманистическим целям эпохи, но при всем стремлении к «*enseñar y deleitar*», вторая цель (*deleitar*), хотя и очень важна для Каррансы и его читателей, но лишена стремления



к излишней орнаментальности (наоборот, его стиль несколько тяжеловат и архаизирован), в значительной мере для того, чтобы не отвлекать от главной цели – создания философии и науки новой системы фехтования. «Letras» – не поэзия, не вымысел, а способность изложить ученым и изящным словом теорию и практику военного дела, это эквивалент оружия, которым с не меньшим мастерством владеет ученый фехтовальщик.

Меняет он и смысл «armas», с одной стороны, возвращаясь к прямому значению владения оружием в поединке, а с другой стороны, понимая это как постижение сложной науки, обладание истинным знанием искусства фехтования, при этом овладение им – процесс сложный и интеллектуальный, это не просто опыт и практика, но прежде всего познание истины и обретение доблести и добродетели. Это прямое воплощение максимальной «высоты духа», которой только может достичь человек. Менее всего и в том и в другом компоненте Карранса подчеркивает форму выражения, она просто подразумевается. Главное – свершения духа, и в этом смысле обе части образуют нерасторжимое единство. Чрезвычайно важно, что Карранса говорит не о военных акциях армий, но об индивидуальном боевом искусстве, действительно совершенствующем личность отдельного человека. Воплощением идеала «hombre de armas y letras» становится и сам Карранса, и его alter ego в книге – Чарилао, который с помощью Платона, Аристотеля, Эвклида совершает свое полное преобразование (reformación – так он определяет свою роль) фехтовальной науки и находит наиболее удачную форму и слова для ее описания. Сам диалог в значительной мере представляет собой серию словесных поединков (с друзьями или врагами), которые ведет Чарилао.

При этом, будучи дворянином и придворным, делая участниками беседы приближенных ко двору герцога людей, полагаясь на образованную и элитарную в некотором смысле аудиторию читателей, Карранса никогда не использует понятие и даже просто слово «cortesano». Противопоставление истинного искусства и расхожего (vulgar) фехтования; тех, кто понимает, и vulgo (чернь, профаны, невежды) не обретает социального противопоставления. Невежды – это завистники при этом же дворе, все те, кто обижают автора истинного искусства фехтования, не понимая его труда. И все прочие категории в книге – «nobleza», «honor», «virtud» – обретают изначальный смысл и являются не характеристиками человека знатного и исполняющего обязанности при дворе, но свойствами человека вообще. Смыслы сами по себе не новые, но выражены системно, отчетливо и целенаправленно. Углубляя смысл топоса и идеи по сравнению с несколько поверхностным придворным идеалом, Карранса и их гармонию видит гораздо более существенной и значимой. Не случайно он сетует на утрату смысла этих занятий:

«Porque ya todos los ejercicios nobles y virtuosos así de las Armas como de Letras en vno y en otro genero de gente son los que menos valor y Autoridad tienen por la maldad y vicio de muchos, y por el poco desseo de virtud, y lo que es mas grave y que



menos temer se pudo entre los mas Nobles y Generoíos de día en día desflaqueſcen los Ingenios, y es menjs estimado y rmenos admitido el exercicio de las Armas y Virtud , siendo ellas toda la Honrra y Gloria, que los Antecessores mas ilustres alcanzaron...» (*Prólogo*).

«И выходит так, что благородные и добродетельные занятия среди **людей битвы и слова** – как в боевом деле, так и в учености – пользуются ныне наименьшей ценностью и почетом у толпы, ввиду ее низости и дурных наклонностей и из-за малого рвення к добродетели, а также поскольку – а это и есть самое тяжкое, хотя и кажется менее страшным – среди людей благородных и великодушных оскудевают день ото дня дарования, все менее ценят и все реже обращаются они к упражнению в оружии и добродетели, в которых и заключена вся честь и слава, коих достигали блистательнейшие из их предшественников, которые посему и пользуются истари значительным весом и доверием» (Пролог. Перевод здесь и дальше мой.–И.Е.).

И в конце концов Карранса так определяет свою цель:

«Y si mi Opinion no me engaña, pienso aunque no salga con el desseo de mi Intencion à buen fin, abrir el passo à los Ingenios Nobles y generosos, y à los hombres Doctos, que mouidos con el ardor y cobdicia de Fama aspiren à cosas altas y dignas de su grandeza, porque puedan faborescer con sus studios à los exercicios Militares, que tanto conuienen con las Letras» (*Prólogo*).

«Полагаю, что меня не обманывает мое ощущение, и даже если мое начинание не окончится благополучно, я надеюсь проторить путь благородным и великодушным умам, ученым людям, кои, движимые рвением и жадной славой, устремятся к вещам высоким и достойным их величия, поскольку смогут содействовать своими писаниями воинским занятиям, которые так сочетаются с занятиями учеными» (Пролог).

Характерно, что Карранса весьма скептичен по отношению к героям рыцарских романов:

«Y es lastima grandissima, q(ue) los Caualleros q(ue) deuian ser adornados de Animo Varonil, se hazen Effeminados, ò por mejor dezir Statuas vestidas, que ni valen, para aconsejar en tiempo de Paz, ni para defender en tiempo de Guerra, si no que solamente parece, que nascieron algunos en el Mundo, solo para representar Personas Mudas vestidas en Comedia...» (Прólogo).

«К величайшему сожалению, рыцари, главным отличием которых должен быть мужеский дух, ныне все более напоминают женщин или, лучше сказать, разодетые изваяния, не пригодные ни для опоры в мирное время, ни для защиты во времена войн; и даже кажется, что некоторые из них родились на свет лишь затем, чтобы представлять в комедии наряженные безмолвные фигуры...» (Пролог).



Все они, конечно, как на подбор «diestro» и «cortesano», но сами рыцарские книги «falsos» и «mentirosos». Именно этими словами он определяет и своих главных врагов, которые искажают и переиначивают истину настоящего искусства.

Близость идейного пространства «Философии оружия» идеям Сервантеса становится очевидной каждому читателю текста Каррансы уже с «Пролога»: так много там переключек с идеями Сервантеса. И не только потому, что Сервантес часто отзывается на трактат Каррансы, но в силу обнаруживаемой между ними связи в интерпретации сходных вещей. Совершенно прав Стефано де Мерих, автор единственного значительного исследования о диалоге Каррансы и прекрасной статьи о тематических переключках с Сервантесом, обоснованно утверждающий, что трактат Каррансы не только одна из книг в библиотеке Сервантеса, но и один из источников «Дон Кихота»⁴. Однако де Мерих лишь отмечает сам факт наличия темы «armas y letras» у того и другого, главное же, на мой взгляд, это то, что эта идея переосмыслиется у обоих в схожем духе. Диалог Каррансы не просто один из источников для Сервантеса, но возможно – важный идейный импульс для концепции «Дон Кихота».

У Сервантеса смысловое наполнение «armas» и «letras» тоже, как кажется, возвращается к своим прямым значениям, тем самым уходя от более эстетизированной формы придворного образа, однако сделано это иным, на первый взгляд, почти противоположным, способом. Если у Каррансы «буква» сама становится «оружием» и наоборот, а потому идеал обретает еще большую слитность, то у Сервантеса он распадается, и обе составляющие сужаются в значении. В знаменитом диспуте о науках и военном поприще (I. XXVII–XXXVIII) Дон Кихот говорит о том, что поприще военное выше учености [об основных источниках диспута Сервантеса см. работу А. Fernández Hoyos⁵]. Цель науки – познание, ведущее к установлению справедливых законов, цель же военного искусства, говорит он, – мир, а мир есть наивысшее из всех земных благ. При этом для него «letras» – ученость книжника и законника, а «armas» – это воинская стезя, судьба солдата и участие в войне, лишенное романтического и героического ореола, что, как никому, было известно Сервантесу по его собственной судьбе, и уж тем более не сводилось к придворному фехтованию. И хотя тонкости фехтовального искусства Каррансы Сервантес воспринимает с очевидной иронией (возможно, она направлена против последователей Каррансы, см. эпизод с побитым лицензиатом-фехтовальщиком в II. XIX), сама мысль Каррансы о возвращении идее «armas» и «letras» подлинного смысла оказывается для Сервантеса очень важной; ему дорога у теоретика дестрессы как раз универсальная научно-философская и социально-этическая составляющая. Бессмысленные дуэли и тому, и другому чужды.

Ученый и воин, командор Ордена Христа Херонимо де Карранса и писатель и солдат Мигель де Сервантес остро чувствуют это ослабление смыслов в идеале «armas y letras». Идеал, который у Каррансы приобре-



тает вид утопии, у Сервантеса распадается в диспуте и ностальгически иронизируется в образе самого Дон Кихота, книголюбца и рыцаря-воина, ничего не написавшего и ни с кем всерьез не сразившегося, хотя несомненно, что и то и другое он делает всерьез и с истинной высотой духа и ума – тем самым *ingenio*. Описывая своего совершенного фехтовальщика, Карранса его важнейшим качеством, главным из всех, считает эту самую *даровитость*, глубину и неординарность ума – *ingenio*, без которого нельзя ничего добиться:

«No lo prometo yo hazer Diestro y Sabio en Armas al perezoso, que no quiere trabajar ni al que de su naturaleza no es Prudente, o Ingenioso, como se requiere, que sea el hombre para las demas sciencias que los antiguos inventaron» (Prólogo).

«...я не обещаю сделать фехтовальщика и знатока боя <...> из того, кто по своей природе не благоразумен или не даровит – а именно таким должен быть человек и для занятий другими науками, которые изобрели древние, с рвением и быстротой ума занимаясь всеми дисциплинами, которые они открыли» (Пролог).

Так и Сервантес. Если в диспуте он отдал первенство «армам», то в образе самого Дон Кихота он отдает дань «letras». Дон Кихот безумен и смешон в нелепых поединках, доспехах, воинских аксессуарах, и никогда в произносимых им высоких речах о рыцарстве, свободе, науке и войне и т.д.

У Каррансы и Сервантеса совпадают самые важные понятия – доблесть, честь, дух, «*ingenio*». Совпадают философия и идеология, только форма их воплощения несколько разная. Ученый фехтовальщик, с одной стороны, и читатель рыцарских романов, не умеющий сражаться «*caballero andante*», с другой, – и то, и другое реакция на эстетизацию идеала.

Роман Сервантеса современники воспримут преимущественно как прекрасную прозу и пародию, оставив высокие смыслы потомкам, а из «философии оружия» Каррансы его ученики позаимствуют только перечень приемов и эффективную систему фехтования. Ирония заключается в том, что сегодня все слышали о легендарной науке фехтования Каррансы, но никто не читал его знаменитое сочинение, ставшее само по себе идеальным воплощением сочетания словесного и боевого искусства, что подчеркивают в своих «хвалебных виршах», предваряющих трактат, Ф. де Эррера и М. де Фигероа. Судьба «Дон Кихота» оказалась удачливее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Maravall J.A. Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII). Madrid, Revista de occidente. 1972. Vol. 2. P. 511–533.

²Libro de Hieroni / mo de Carança, natvral / de Sevilla. qve trata de la / Philosophia de las armas y de sv Des / treza. y de la Aggresi(on) y defension christiana. Sanlúcar de Barrameda, 1569. 280 f. + tabla.



³*Chauchadis C.* Didáctica de las armas y literatura: “Libro que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza” de Jerónimo de Carranza // *Criticón*. 1993. Vol. XV. № 53. P. 73–84; *Merich S. de.* Armi, lettere, onore nel “Libro... que trata de la filosofía de las armas” de Jerónimo de Carranza (1582): *Tesi di Laurea*. Roma, 2003.

⁴*Merich S. de.* La presencia del “Libro de la filosofía de las armas” de Carranza en el “Quijote” de 1615 // *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 2007. Vol. 27. № 2. P. 155–180.

⁵*Fernández Hoyos A.* Las armas y las letras en Felipe II // *Felipe II (1598–1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*. Vol. 4. Madrid, 1998. P. 117–132. URI: <http://hdl.handle.net/10486/1468> (accessed: 25.04.2014).



Карлос Мата Индурайн (Памплона, Испания)

«НАЗИДАТЕЛЬНЫЕ НОВЕЛЛЫ» СЕРВАНТЕСА: *подходы к чтению и интерпретации*

После краткого обзора повествовательного наследия Сервантеса в статье предлагается несколько возможных подходов к чтению и интерпретации его сборника из двенадцати «Назидательных новелл», вышедших в свет в 1613 г. Как и в остальных своих произведениях, Сервантесу удается «обновить» здесь исходную жанровую модель при помощи оригинальных выразительных приемов.

Ключевые слова: Сервантес; «Назидательные новеллы»; новелла.

Прозаическое наследие Сервантеса составляют следующие произведения: «Галатея» (1585), «Дон Кихот» (1605 и 1615), «Назидательные новеллы» (1613) и «Персилес» (1617, издан посмертно). Об этом корпусе произведений я скажу кратко на последующих страницах. Кроме того, я предложу некоторые подходы к чтению и интерпретации «Назидательных новелл». Но, прежде чем приступить к этим вопросам, мне бы хотелось сделать несколько предварительных замечаний.

Во-первых, как уже было отмечено критикой (прежде всего, в работе «Сервантес – ключ к Испании» Хулиана Мариаса¹), наш великий писатель по своему жизненному опыту был человеком XVI в., но основная часть его творчества соотносится с веком XVII. Действительно, во времена Сервантеса были еще живы имперские идеалы (Лепанто, 1571 г. – кульминационное событие эпохи: Сервантес всегда будет помнить о своем участии в этом героическом сражении). Но при этом он застал и начало упадка испанской монархии (1588 г. – гибель Непобедимой Армады, 1596 г. – разорение Кадиса англичанами), и крах давних имперских надежд отзывается эхом в его книгах (сонеты на катафалк Филиппа II, сонет на прибытие герцога де Медина Сидониа в Кадис).

Что касается хронологии литературного творчества, то, если не принимать в расчет некоторые поэмы, комедии и «Галатею» (1585), лучшая и наиболее выдающаяся часть наследия Сервантеса относится к этому поистине «великолепному десятилетию» – 1605–1615 гг., в течение которого он написал обе части «Дон Кихота», «Назидательные новеллы», «Путешествие на Парнас», а также опубликовал свои театральные произведения. Сервантес жил в эпоху, переходную и для истории, и для литературы (так, например, профессионализация театра в 1585–1590 гг. привела к очень значительным изменениям), поэтому его творчество порой относят к маьнеристскому стилю, пограничному между Возрождением и Барокко.

И второе замечание, после которого мы перейдем к проблеме повествования: Сервантес обладает способностью придавать оригинальный оттенок, оставлять отпечаток своей личности во всех литературных жанрах и поджанрах, к которым обращается. В комедии «Благочестивый плут» есть примечательный диалог между Любознательностью и Комедией, вы-



свечивающий различия, которые претерпел театр в то время: вкус публики одержал победу над предписаниями искусства. (Вспомним знаменитую формулировку Лопе, данную им в «Новом искусстве сочинять комедии»: «И так пишу, как сочинять в обычай / Ввели искатели рукоплесканий. / Народ им платит; стоит ли стараться / Рабом законов строгих оставаться?»; перевод О. Румера). Итак, Комедия говорит следующее:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.

[«Все меняется на свете / И театр – не исключенье. / Только к лучшему в искусствах, / Я надеюсь, измененья»; перевод В.Н. Андреева].

Полагаю, что слова «añadir a lo inventable» (дословно «добавлять к изобретенному» – *примеч. переводчика*) представляют собой девиз не только сервантесовского театра, но и всего его творчества в целом. Он естественным образом использует жанровые модели, которые ему предлагает литература его времени. Что касается нарративных жанров, XVI в. предоставлял на выбор следующие модели: рыцарский роман, пасторальный роман, мавританский роман, новелла и плутовской роман. Сервантес будет работать, более или менее отдаляясь от канона, во всех этих жанрах, как мы сейчас убедимся, причем всегда *добавляя к изобретенному*, т.е. оставляя отпечаток своей писательской оригинальности, и осознание этого было причиной его гордости.

Сервантес, писатель по призванию, обращался ко всем трем литературным родам: лирике, драме и прозе. Правда, результаты и интенсивность его работы были разными. В любом случае, можно согласиться с Америко Кастро в том, что для всего корпуса текстов Сервантеса характерны сквозные темы и мотивы, и следует знать его во всей полноте, чтобы иметь представление о способе мышления автора². И если на поэтическом и драматургическом поприще он не добился значительных успехов, то проза, напротив, была тем полем, где проявило себя его несравненное мастерство: он продемонстрировал не только великолепное владение традиционными техниками, но также был создателем некоторых совершенно новых форм. Даже используя существующие повествовательные модели, Сервантес всегда обновляет их, придавая индивидуальный оттенок. Действительно, его новеллы полны своеобразия, и сам автор в «Путешествии на Парнас» воспел свое необыкновенное новеллистическое воображение («Соперников привык я с давних пор / Страшить изобретательности даром...») – качество, соединенное у него со стремлением к правдоподобию:

В *Новеллах* слышен голос мой природный,
Для них собрал я пестрый, милый вздор,
Кастильской речи путь открыв свободный

(перевод В. Левика).



1. «Назидательные новеллы» в контексте прозы Сервантеса

Первым романом Сервантеса была «Галатея», напечатанная в 1585 г. (в действительности речь идет о ее первой части; Сервантес несколько раз объявлял о продолжении, но оно так и не было написано). Среди модных в XVI в. жанров (рыцарский роман типа «Амадиса», мавританский роман типа «Абенсерахов», плутовской роман типа «Ласарильо»...) для своего первого значительного литературного произведения он выбирает пасторальную модель, наиболее известными представителями которой была «Диана» Хорхе де Монтемайора и ее одноименное продолжение, написанное Гаспаром Хилем Поло. Оба автора ориентировались, в свою очередь, на итальянский образец – «Аркадию» де Саннадзаро.

«Галатея», которая имеет подзаголовок «эклога», внешне делится на шесть книг. Ее сюжет сводится к следующему: Элисио, пастух с реки Тахо, влюблен в пастушку Галатею, но ее отец Аурелио хочет выдать ее замуж за богатого лузитанского пастуха Эрастро. Элисио посылает своих друзей к отцу Галатеи, чтобы те уговорили его не отправлять дочь в Португалию, «не изгонять с этих просторов такую несравненную красоту». Эта сентиментальная история – ядро романа, к которому примыкает множество побочных сюжетных линий, представляющих собой сплетение мимолетных романов, ревности, ошибок, встреч различных пастухов и пастушек. Все эти второстепенные истории служат автору полем для анализа оттенков любовного чувства, разнообразных душевных состояний любящих: надежда, неблагодарность, грусть, отчаяние, безумие... Концепция любви здесь полностью идеализирована в соответствии с жанровой моделью пасторали: речь идет о духовной любви, соответствующей неоплатоническим теориям (очевидно влияние «Диалогов о любви» Леона Эбрео), любви, обреченной скорее на боль и страдание, нежели на счастье. Персонажи романа, хотя и облачаются в пастушеские костюмы, на самом деле, не сельские пастухи, а воплощения куртуазных влюбленных, которые изъясняются возвышенным стилизованным языком, насыщенным петраркистскими и неоплатоническими образами и метафорами.

Кроме того, что характерно для пасторали, проза здесь смешана со стихом: Сервантес включает в «Галатею» около восьмидесяти поэтических сочинений (сонеты, канцоны, октавы...), среди которых пространная «Песнь Каллиопы», служащая ему для введения собственных суждений о современных поэтах.

Образ идеализированного пасторального мира будет использован Сервантесом в «Дон Кихоте» в эпизоде с Марселой и Хризостомом и в истории о Леандре (I часть), а также в эпизоде со свадьбой Камачо и мнимой Аркадией. Не забудем также о желании Дон Кихота превратиться в пастуха Кихотиса (II часть). В большинстве случаев пасторальное окрашено в пародийные тона (это ироническое отношение видим и в «Новелле о беседе собак» – подшучивание Бергансы над буколическим жанром): пасторальная модель исчерпала себя и уже не работает; именно поэтому Сервантес



так и не написал обещанную вторую часть своего романа.

«Галатея» написана искусно, с соблюдением всех риторических канонов, и порой ее язык удивляет своим изяществом и красотой. Сервантес, как всегда, не ограничивается простым воспроизведением готовой модели, но привносит что-то новое. Хотя его персонажи не перестают быть условными типами, их психологическая характеристика становится более полной благодаря введению трагических элементов в некоторые истории. Так, Сервантес способен изобразить сцену, в которой Лисандро убивает Карино (позднее Лисандро расскажет историю своей жизни, полной ужасных преступлений, жестокости и садизма), и то, что он помещает преступление в самый центр идеализированного пасторального мира, – абсолютное новшество, которое буквально взрывает жанровые каноны. В целом, герои этого романа – живые пастухи из крови и плоти, испытывающие боль, подверженные душевным порывам и смерти, а не условные образы или маски, как того требовала традиция. А это первый шаг к изображению литературного персонажа с гуманистических позиций.

Так или иначе, несмотря на подобное обновление жанра, которое, впрочем, не идет вразрез и удачно использует «общие места» сложившейся традиции, все же не похоже, чтобы «Галатея» пользовалась большим успехом, что подтверждается малым количеством изданий.

«Назидательные новеллы» появились в десятилетие, отделявшее публикацию первой (1605) и второй (1615) частей «Дон Кихота», – в 1613 г. В рамках данной работы у меня нет возможности даже кратко говорить о богатстве и повествовательной сложности этого выдающегося произведения. Достаточно будет сказать, что история идадьго Алонсо Киханы, благодаря силе воображения и потере рассудка преобразившегося в странствующего рыцаря Дон Кихота Ламанчского, сделала ее автора «отцом современного европейского романа». Сервантес заявлял, что цель его книги – высмеять рыцарский роман, жанр к тому моменту абсолютно выродившийся, последние образцы которого казались полной нелепостью. Но совершенно очевидно, что «Дон Кихот» – это гораздо больше, чем гениальная пародия. Искусно выстроенный образ Дон Кихота (по-настоящему проблемный герой, соединяющий безумие с разумностью), в сочетании с богатством повествовательных техник (многоплановая перспектива, ирония, дистанцирование...) составляют тот набор элементов, который в результате дает одно из самых величайших произведений мировой литературы.

Воспринятый современниками как комическая, развлекательная книга (Дон Кихот и Санчо – типажи, нелепые персонажи, над которыми можно смеяться и подшучивать), «Дон Кихот» с течением времени открывал более глубокие и сложные смыслы; менялись подходы к его прочтению и интерпретации. Вереница главных и второстепенных персонажей, множество увлекательных историй и интересных эпизодов, содержащихся в двух частях романа, впечатляют своим разнообразием. Более того: «Дон Кихот» вобрал в себя всю Испанию той эпохи, стал ее удивительным зеркалом, в котором отразилась прошедшая сквозь призму искусства реальность. На-



конец, с полным правом можно утверждать, что «Дон Кихот» является в одно и то же время гениальным синтезом всех повествовательных возможностей своего времени и отправной точкой для последующего развития жанра романа.

Последнее прозаическое произведение Сервантеса «Странствия Персилеса и Сихизмунды» (опубликовано в 1617 г. посмертно) принадлежит к жанру так называемого византийского или греческого приключенческого романа. Сюжет его таков: Персилес, принц Туле, и Сихизмунда, наследница Фрисланда, отправляются в паломническое путешествие из диких холодных земель севера Европы в Рим, центр христианского мира. В своих странствиях влюбленные, притворяющиеся братом и сестрой и скрывающиеся под символическими именами Периандро («странник», антономазия *homo viator*) и Ауристела («золотая звезда», дающая ему свет и указывающая дорогу), избегают множества опасностей, сталкиваются с варварами и пиратами, терпят кораблекрушения и тысячи других злоключений (именно в таком значении – «мучения», «страдания» – употреблено слово *trabajos* в заглавии).

«Персилес» задумывался как христианская эпическая поэма в прозе, отсюда гордость Сервантеса, с которой он говорил об этой книге, несколько раз сообщая о ее скором появлении. Например, в посвящении графу де Лемосу, с которого начинается II часть «Дон Кихота», он говорит, что его книга будет «самой плохой или же, наоборот, самой лучшей из всех на нашем языке писанных (я разумею книги, писанные для развлечения)» (перевод Н. Любимова). О будущем «великом “Персилесе”» говорится также в прологе к «Назидательным новеллам», в посвящении к «Восьми комедиям» и в IV главе «Путешествия на Парнас». Кроме того, на него есть намек в 47 главе I части «Дон Кихота», в которой толедский каноник развивает свою идею – идею Сервантеса, если предположить, что этот персонаж является выразителем взглядов автора, – о том, каким должен быть идеальный рыцарский роман: освободившийся от не знающих меры преувеличений и нелепостей, но сохранивший при этом все свои привлекательные черты, он способен предложить писателю широкое поле для развития его творческого воображения (за счет чудесного). В то же время автор такого романа может придерживаться принципов правдоподобия, единства внутри разнообразия, назидательности и красоты слога:

«Каноник <...> высказал ту мысль, что рыцарские романы при всех отмеченных им недостатках обладают одним положительным свойством: самый их предмет позволяет зрелому уму проявить себя, ибо они открывают перед ним широкий и вольный простор, где перо может бежать свободно, описывая кораблекрушения, бури, схватки, битвы; изображая доблестного полководца, обладающего всеми необходимыми для того, чтобы быть таковым, качествами: предусмотрительного, когда нужно разгадать хитрости врага, красноречивого, когда нужно убедить или же разубедить солдат, мудрого в своих советах, быстрого в решениях, столь же храбро обороняющегося, как и нападающего; описывая то печальные и траги-



ческие случаи, то события радостные и неожиданные, то прекраснейшую даму, добродетельную, благоразумную и осмотрительную, то рыцаря-христианина, отважного и учтивого, то бессовестного и грубого хвастуна, то любезного государя, доблестного и благовоспитанного, живописуя добропорядочность и верность вассалов, величие и добросердечие сеньоров. Сочинитель волен показать, что он знает астрологию, что он и превосходный космограф, и музыкант, и в государственных делах искушен, а коли пожелает, то всегда найдет повод показать, что он и в черной магии знает толк. <...> Должно заметить, что непринужденная форма рыцарского романа позволяет автору быть эпиком, лириком, трагиком и комиком и пользоваться всеми средствами, коими располагают две сладчайшие и пленительные науки: поэзия и риторика, – ведь произведения эпические с таким же успехом можно писать в прозе, как и в стихах» (перевод Н. Любимова).

Своей целью Сервантес объявляет «соперничество с Гелиодором», и, действительно, одним из образцов, на которые он ориентировался, была история Хариклеи и Теагена из «Эфиопики», хотя известно, что отдельные приемы были им заимствованы и из других источников. Роман делится на 4 книги, действие двух первых происходит в экзотических и варварских странах сервера, где едва забрезжил свет христианства, а двух последних – в знакомой обстановке (Португалия, Испания, Франция, Италия и в конце – Рим, «небо на земле»).

Одним из главных недостатков романа считаются персонажи–маски, условные типы, воплощение платоновского идеала. В особенности главные герои, обладающие красотой и совершенством, украшенные всевозможными достоинствами, но абсолютно бесплотные. Так что порой оказываются более интересными многочисленные второстепенные персонажи, которые встречаются в пути влюбленным паломникам и рассказывают свои истории, одна занятней другой.

Стиль «Персилеса» элегантен и гармоничен, хотя чувствуется, что роман был завершен поспешно (Сервантес был уже очень болен, и время работало против него) и ему не хватило последней правки (у большинства глав отсутствует название, действие других едва намечено и не доведено до логического завершения, особенно это касается финала IV книги, когда близка развязка).

Первое время «Персилес» пользовался большим успехом (несколько переизданий в 1617 и 1618 гг.), но затем был предан полному забвению. В начале XX в. Асорин, чье тонкое критическое чутье было безошибочно, обратил внимание на многочисленные достоинства этой книги, но лишь в последние десятилетия прошлого века ученые начали уделять достаточно внимания различным аспектам романа (структура и повествовательные техники, идейное наполнение, приписываемый ему статус развлекательной литературы и т.д.).

2. Подходы к чтению «Назидательных новелл»

В те двадцать лет, которые отделяют «Галатею» (1585) от I части «Дон



Кихота» (1605), Сервантес не публиковал новых произведений, но, возможно, работал над некоторыми из «Назидательных новелл» (они вышли в свет в виде отдельной книги в 1613 г. в Мадриде, издатель Хуан де ла Куэста). Этот сборник из двенадцати коротких новелл является одной из наиболее ярких литературных удач Сервантеса, кроме того, он имел ошеломительный успех у читателей: на протяжении XVII в. выдержал 60 переизданий, в том числе на иностранных языках. «Назидательным новеллам» посвящена обширная библиография. Среди многочисленных работ, ставших уже классическими и совсем недавних, стоит назвать: Икаса (1915), Гонсалес де Амесуа-и-Майо (1956–1958), Касальдуэро (1974), Эль Саффар (1974), Родригес-Луис (1980), Монер (1989), Санчес (1993), Харт (1994), Рикапито (1996), Шимич (1996), Пароди (2002), Бойд (2005), Маэстро (2007). В прологе мы находим знаменитый автопортрет Сервантеса и его исполненное гордости заявление о том, что именно он первым начал писать новеллы в Испании. Вот как автор объясняет, что конкретно имеется в виду:

«... я первый, кто начал писать новеллы по-кастильски, ибо все печатающиеся у нас многочисленные новеллы переведены с иностранных языков, в то время как мои новеллы – моя полная собственность; сочиняя их, я никому не подражал и никого не обкрадывал: они зародились в моей душе, произведены на свет моим пером, а ныне им предстоит расти и расти в ломе печатного станка».

Вспомним, что новелла (от итальянского *novella* – «короткий рассказ», который противопоставлен *romanzo* – роману) в то время находилась на нижних ступенях жанровой иерархии. У Сервантеса был повод для гордости, поскольку он ввел это слово в испанский язык и в каком-то смысле создал жанр. Во времена Средневековья и Возрождения существовали сборники историй, например, «Граф Луканор» Хуана Мануэля и «Небылицы» Хуана де Тимонеды. У других авторов также можно найти примеры новеллы, но все они – переводные или откровенное подражание итальянским образцам. Сервантес также испытал влияние итальянской новеллы (Боккаччо, Банделло, Эриццо...), но, как отмечает критика, он во многом обновляет жанр: усложняет действие за счет введения дополнительных эпизодов и перипетий, придает персонажам и их поступкам больше естественности, уделяет значительное внимание диалогу, благодаря чему повествование становится более легким и динамичным, отказывается от чудесного и сверхъестественного, делая рассказ более правдоподобным.

Почему Сервантес определил свои новеллы как «назидательные»? В попытке ответить на этот вопрос было изведено немало чернил. Вспомним его собственные слова из пролога:

«Я назвал их назидательными, и действительно, если как следует посмотреть, среди них нет ни одной, из которой нельзя бы было извлечь полезное назидание, и если бы не боязнь распространиться, я, пожалуй, тебе показал бы, какого рода



полезную и вкусную пищу можно извлечь как из всех новелл, взятых вместе, так и из каждой в отдельности».

Некоторые критики считают, что Сервантес искренен, называя назидательность своей целью, другие же подозревают, что он лукавит, желая таким образом избежать проблем с цензурой, поскольку, по правде говоря, некоторые новеллы содержат довольно откровенные пассажи и выходящие за рамки хорошего тона выражения. Слова Хорхе Гарсиа Лопеса весьма показательны:

«Во времена Сервантеса словосочетание “назидательные новеллы” являлось в некотором роде оксюмороном. *Novella* была представлена литературным потомством “Декамерона”. Эти истории, полные чувственности и неприличной откровенности, где адюльтер и внебрачные связи изображаются на каждом шагу, чтобы привлечь внимание читателя, были совсем не характерны для Испании конца XVI века. В стране в это время приводился в исполнение приговор Тридентского собора, осудившего всю непристойную литературу в целом и произведения Боккаччо в частности».

Не забудем также, что две новеллы из манускрипта Поррас де ла Камара («Ринконете и Кортадильо» и «Ревнивый эстремадурец») подверглись значительной правке, прежде чем попасть в типографию. Причиной тому была, возможно, самоцензура Сервантеса, который к 1613 г. добился определенного признания (ему покровительствуют кардинал Сандоваль и граф де Лемос) и предпочитал быть осторожным, чтобы не рисковать своей репутацией и успехом. Но морализаторство было ему совершенно не свойственно и, как отмечает Арельяно, «его новеллы не навязывают читателю готовую мораль. Рисующие неоднозначные ситуации, отражающие сложность человеческой жизни и общества, они предлагают толкование их назидательности читателю, которому в книгах Сервантеса всегда отводится активная роль».

Вот заглавия двенадцати назидательных новелл: «Цыганочка», «Великодушный поклонник», «Ринконете и Кортадильо», «Английская испанка», «Лицензиат Видриера», «Сила крови», «Ревнивый эстремадурец», «Высокородная судомойка», «Две девицы», «Сеньора Корнелия», «Обманная свадьба» и «Новелла о беседе собак» (последние две связаны между собой и не предполагают продолжения). В таком порядке они появились в первом издании, но мы мало что знаем о генезисе и точном времени написания этих текстов. Доподлинно известно, что две из них – «Ринконете и Кортадильо» и «Ревнивый эстремадурец» – фигурируют в манускрипте Порраса де ла Камара, который датируется 1604 г. Возможно, Сервантес написал еще одну из новелл в период с 1585 («Галатее») по 1605 г. (I часть «Дон Кихота»), остальные же, по-видимому, были написаны между 1606 и 1613 г. Что касается расположения новелл в книге, Гонсалес де Амесауа предполагает, что автор стремился смешать темы и сюжеты, чтобы достичь столь



ценимого им разнообразия – свойство, с которым Сервантес связывал занимательность чтения и доставляемое им удовольствие.

Если говорить о попытках классификации новелл, то здесь можно указать на устоявшееся в критике противопоставление «реализм / идеализм» – два полюса, между которыми всегда колеблется Сервантес. Таким образом, назидательные новеллы могут быть разделены на две группы: *реалистические*, в которых преобладает наблюдение над реальностью («Ревнивый эстремадурец», «Ринконете и Кортадильо», «Обманная свадьба» и «Новелла о беседе собак»), и *идеалистические*, где главную роль играет воображение («Великодушный поклонник», «Английская испанка», «Сила крови», «Высокородная судомойка», «Две девицы» и «Сеньора Корнелия»). Но есть также и те, которые сочетают в себе черты обеих групп. Они могут быть обозначены как *идеареалистические* («Лиценциат Видриера» и «Цыганочка»).

В идеалистических новеллах перед нами безукоризненные герои, воплощение физической и духовной красоты. Влюбленные юноши проявляют к своим избранницам абсолютное уважение, их чувство настолько безупречно, что порой кажется даже холодным и условным. Этим новеллам не хватает жизни и цвета: герои бесплотны, а описания реальности скудны. В реалистических новеллах, как правило, нет ни любовной интриги, ни романтической идеализации. Отсутствует также и выраженный сюжет или связующая нить: это скорее последовательная смена картин, лишенных ясной развязки (только «Ревнивый эстремадурец» имеет завершенный сюжет). Такое устройство позволяет сосредоточить внимание на описании людей и явлений. Обычно отмечается, что наименее «назидательные» с точки зрения морали новеллы – наиболее удачные. В любом случае, лучшими в сборнике являются «Цыганочка», «Ринконете и Кортадильо», «Ревнивый эстремадурец» и неразрывная пара «Обманная свадьба» и «Новелла о беседе собак».

Хуан Баутиста Авалье-Арсе указал на новые границы для плутовского романа, очерченные Сервантесом в некоторых из назидательных новелл («Цыганочка», «Ринконете и Кортадильо», «Высокородная судомойка» и «Новелла о беседе собак»⁴). Традиционно пикаро одинок и отвергнут обществом, он не знает ни любви, ни дружбы. Форма автобиографии была канонической чертой этого жанра. В сервантесовском «плутовском» рассказе, напротив, повествование никогда не ведется от первого лица, а представляет собой контрапункт двух голосов, двух персонажей, чья дружба искупает ничтожество человеческой жизни. Здесь естественный ход жизни и любви заменяется на жестко детерминированный, в полном соответствии с классической моделью пикарески. У Сервантеса «я» пикаро и его точка зрения не выделены из ряда других персонажей, а проявляются во взаимодействии с ними. Разумеется, Сервантес не был автором канонического плутовского романа, но он наметил некоторые пути развития традиционной модели. Это не отказ от жанра, а вдумчивое изучение его возможностей.



Перевод с испанского Е.А. Полетаевой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Marías J.* Cervantes clave española. Madrid, 2003.

²*Castro A.* El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos, Madrid, 2002.

³*Avallé-Arce J.B.* “Cervantes entre pícaros” // Nueva Revista de Filología Hispánica. 1990. Vol. XXXVIII. № 2. P. 591–603.



Н.А. Пастушкова (Москва)

НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В ПРОЗЕ И ДРАМЕ ЗОЛОТОГО ВЕКА (*Lope de Ruэда, Хорхе Монтемайор, Мигель де Сервантес*)

В данной работе представлен анализ трех произведений испанской литературы периода Золотого века. Целью статьи было показать, как сюжет, имеющий весьма схожую ситуацию в завязке, трансформируется и получает различную форму выражения в зависимости от жанра: комедии, вставной истории в пасторальном романе и новелле.

Ключевые слова: новелла; трансформация сюжета; испанский театр; Золотой век.

В данной статье мною рассмотрены три текста: комедия «Обманутые» (*Los engañados*) Лопе де Руэды (поставлена в 1543 г. в Севилье, издана в составе сборника произведений уже после смерти автора в 1567 г.), вставная история Феликса и Фелисмены из пасторального романа Хорхе Монтемайора «Семь книг Дианы» (*Los siete libros de Diana*) (написан около 1542 г., но вышел в свет в 1558/1559 г.) и назидательная новелла Мигеля де Сервантеса «Две девицы» (*Las dos Doncellas*) (сборник 1613 г.). Целью такого сопоставления является выявление изменений, которые претерпевает сюжет при переходе из одного жанра в другой.

Безусловно, представленный анализ не претендует на полноту и всеохватность исследования проблемы возникновения и бытования сюжета. Тем не менее, основные этапы и источники его появления у того или иного автора мною, конечно же, учитываются. Вопрос о возможном влиянии одного текста на другой также остается за рамками данной статьи.

Очевидно, что исходными моделями и источниками сюжета не только для испанских, но и европейских авторов XVI–XVII вв. часто служили новеллы Банделло из его сборника (всего им было написано 214 новелл, первые три тома вышли в свет в 1554 г., а четвертый в 1573 г., посмертно), переводы «Декамерона» Боккаччо, сборника Страпаролы «Приятные ночи» и др. В нашем случае это особенно важно при анализе повествовательных жанров – новелл. Что касается драматической линии, то, конечно, не обошлось без плавтовского влияния (а именно «Двух менехмов») и итальянской комедии дель арте¹.

При рассмотрении заявленных текстов я буду придерживаться того порядка, в каком они были перечислены в начале.

Сюжет комедии, как и большинства пастос и интермедий Лопе де Руэды, не оригинален². Родоначальник испанского театра активно использовал и адаптировал к испанской сцене и действительности пьесы итальянского гуманистического театра. Так произошло и с «Обманутыми». Можно сказать, Руэда почти без изменений перелагает на испанский язык комедию с таким же названием «*Gli Ingannati*» (1531 г.), коллективный труд авторов



Академии дельи Интронати в Сиене.

Сюжет пьесы весьма прост³. У старика Верхинио было двое детей-близнецов – мальчик Фабрисо и девочка Лелия. По стечению обстоятельств, сын пропал еще в юном возрасте и все считали его погибшим. Когда дочь выросла, отец решает устроить ей брак со своим старым (во всех смыслах) приятелем по имени Херардо. Во время недолгого отсутствия Верхинио, отправившегося по делам в Рим, и разворачиваются все события. Лелия, оставленная отцом под присмотром в монастыре, сбегает из него и, переодевшись в мужское платье, поступает на службу к Лауро. У них даже вроде были до этого взаимные чувства, но юноша не понял, куда исчезла Лелия, перестал отвечать на ее послания и увлекся другой – Клавелой (кстати, дочкой Херардо). Миссия же Лелии заключается в том, чтобы вернуть своего возлюбленного. Для этого она (уже под именем Фабио, слуги Лауро) пытается показать лживую и непостоянную природу Лауро Клавеле, а тому, в свою очередь, врет, что девушка его не любит и никак не проявляет своих чувств при упоминании имени Лауро. При этом в душе Клавелы зарождается любовь к Фабио (она же не заподозрила обмана), которую ей все сложнее скрывать. В этот момент в город приезжает Фабрисо (тот самый пропавший в детстве сын Верхинио), оказывающийся втянутым в любовные интриги и удивляющийся происходящему. В результате череды обманов / неузнаваний и путаницы (переодетую Лелию все, естественно, принимают за Фабрисо и наоборот), правда выходит наружу. Все радуются чудесному обретению пропавшего сына Верхинио. Фабрисо беспрепятственно может взять в жены Клавелу, а Лелия возвращает себе Лауро и воссоединяется с ним.

Как того и требует жанр комедии – все заканчивается счастливо. Руэда, вслед за итальянским оригиналом, выдерживает сюжетную линию, практически не добавляя никаких эпизодов. Для него, прежде всего, важно выстраивание сюжета, а вот образы персонажей зачастую выглядят схематично и обобщенно. Хотя почти любого из героев мы легко можем соотнести со ставшими классическими для «комедии интриги» амплу действующих лиц: дама, галан, «отец» или «старик», изобретательный слуга-грассосо (восходящие в свою очередь к театру Плавта и Теренция).

Отмечу несколько мотивов, которые появятся также и в текстах Монтемайора и Сервантеса. Один из главных – это *мотив переодевания* женщины в мужское платье⁴ (опять же не останавливаюсь и не вдаюсь в поиски источника). Такой ход весьма театрален и любим драматургами. В рассматриваемой пьесе Лелия идет на этот шаг, руководствуясь прежде всего чувствами: любовью, ревностью. Решив занять место умершего слуги Лауро (замечу, что роль случая и удачи здесь весьма велика: отъезд отца – смерть прежнего слуги – неожиданный приезд Фабрисо), Лелия тем самым запускает ход всей интриги, которая будет запутываться и нарастать как снежный ком. Разрешение конфликта (в том числе и для зрителя / читателя) происходит в тот момент, когда становится известно о пропавшем сыне Верхинио. В этом смысле я бы сравнила бы этот кульми-



национный момент в комедии с «пуантом» в новелле: некий неизвестный факт из прошлого моментально разрешает все противоречия, срывает маски и возвращает истинное обличье персонажам, дает ответы на накопившиеся вопросы. После чего остается лишь подвести итог и расставить все по своим местам.

Напрямую с первым мотивом связан *мотив неузнавания*, причем он проявляется в разных ситуациях. Не узнают переодевшуюся Лелию ее близкие – это, конечно же, обусловлено исключительно внешними факторами (мужское платье и то, что все думают, что она в монастыре). Интересно, что мотив неузнавания появляется и в сцене, когда Фабрисио хочет вызвать на дуэль Фабио [т.е. Лелию] – почти в духе рыцарского романа, когда два брата / близких друга дерутся друг с другом неузнанными.

В качестве важной составляющей в завязке и развитии отношений между влюбленными стоит выделить обмен любовными посланиями. Особенно такой прием важен для нарративных жанров. Однако характерно, что в этом сюжете и в пьесе начальная стадия любви Лелии и Лауро представлена (пусть и не развернуто) как обмен письмами. Смею утверждать, что это дань куртуазному наследию, а в случае с испанским материалом – непосредственное эхо отжившего, но весьма популярного в XV и до середины VI в. жанра сентиментальной повести.

В пасторальном романе Монтемайора «История Дона Феликса» рассказывается во II книге «Дианы»⁵. Влюбленный юноша отправляет Фелисмене письмо и открывает ей свои чувства. Девушка поначалу отказывается даже его прочесть и корит свою служанку Росину, выступившую в роли посредницы при передаче послания. Однако любопытство одерживает верх: Фелисмена читает письмо с признанием в любви, в ее душе зарождается ответное чувство, переписка продолжается почти в течение года. Тем временем отец Дона Феликса узнает об отношениях сына с девушкой и, дабы не допустить его женитьбы, к великому разочарованию героини, отправляет его ко двору великой принцессы Аугусты Цесарины. Движимая ревностью и тоской от разлуки Фелисмена решается на неслыханный по тем временам для женщины шаг: переодеться в мужское платье и отправиться вслед за возлюбленным.

По прибытии ко двору ей удается устроиться пажом на службу к Дону Феликсу под именем Валерио. Ей рассказывают о том, что юноша влюблен в прекрасную Селию. Очень скоро, проникнувшись доверием к новому слуге, Дон Феликс выбирает его в качестве поверенного в любовных ухаживаниях. По иронии судьбы Селия влюбляется в присланного пажа и никак не отвечает на излияние чувств Дона Феликса. Узнав, кем на самом деле является Валерио, Селия переживает страшное потрясение и умирает. Дон Феликс, сраженный печальным известием, исчезает. Фелисмена на этот раз переодевается пастушкой и долгих два года ищет пропавшего возлюбленного. В конце концов, Фортуна над ней сжалилась: долгожданная встреча происходит, Дон Феликс раскаивается, оба обретают любовь и счастье.



История Феликса и Фелисмены – вставная в романе⁶. Возможно, этим отчасти объясняется схематичность и неразвернутость сюжета, хотя перед нами все те же схожие мотивы: переодетая влюбленная дама, пытающаяся вернуть своего возлюбленного; попытки отца устроить судьбу своего сына; соперничество двух девушек (пусть и заочное) за одного юношу. Однако все это приобретает совершенное иное звучание и по-другому работает в пасторальном романе. Монтемайор сознательно отказывается от театральных приемов, которые мы видели у Руэды. Его история любви – не череда путаницы, неузнаваний и недоразумений. Здесь изначально отсутствует возможность счастливого разрешения любовного треугольника Феликс – Фелисмена (в облике пажа – Валерио) – Селия. Кто-то один окажется лишним. Так и происходит: узнав тайну Валерио, Селия погибает. И хотя Феликс и Фелисмена в итоге воссоединяются, это происходит не сразу, а после ряда долгих испытаний. Для счастливой развязки не хватает, как минимум, еще одного мужского персонажа, чтобы каждый нашел себе пару (по крайней мере, так происходит в комедии, и замечу, забегая чуть вперед, в новелле Сервантеса). Стоит отметить, что в замысле Монтемайора, похоже, был именно такой финал, т.к. трагическая интонация в изображении любовных историй – неременная составляющая пасторального мира. Счастливый финал может наступить, только не в рамках семи книг Дианы, а в его продолжении, обещанном читателю в конце романа (что, возможно, лишь литературный прием, а не реальная цель). На самом деле, у Фелисмены был брат-близнец (имя и судьба которого нам абсолютно неизвестны), чье появление в продолжение истории, вероятно, и решало бы конфликтную ситуацию. Но это лишь версии. Являясь частью большого целого, эта история (далеко не второстепенная по значимости), скорее, представляет собой набросок, неразвернутый новеллистический сюжет (исходной точкой являлась новелла Банделло). Перед нами как бы сжатый рассказ, требующий независимого повествования, отдельной *новеллы*. К тому же, история Феликса и Фелисмены работает на жанр пасторального романа в целом. Это, безусловно, преобладание описания над повествованием, сосредоточенность на внешних переживаниях героев, а не на событийном ряду.

В этом смысле Монтемайор подготовил почву для развития новеллы в испанской литературе Золотого века.

На примере назидательной новеллы Сервантеса «Две девицы»⁷ видно, как синтезируются и оформляются в единое повествование линии, едва намеченные у Монтемайора. В основе сюжета – история любви девушки Теодосьи и кабальеро Марка Антонио, внезапно покидающего возлюбленную и родные места. Теодосья в мужском платье и уже под именем Теодор пускается на поиски юноши (рискуя своей честью), случайно встречает на постоялом дворе в своем новом обличье родного брата Рафаэля, не узнающего ее поначалу. Заручившись его поддержкой, они вместе продолжают поиски Марка Антонио. По дороге они встречают некоего юношу Франсиско, который на самом деле оказывается прекрасной Леокадией, также



брошенной коварным Марком Антонио. Лишь после ряда пережитых приключений все герои встречаются, выясняют отношения, раскрывают истинные имена и примиряются. В итоге образуются две пары: Теодосья + Марко Антонио и Леокадия + Рафаэль. Безусловно, это новелла вобрала в себя все те возможные источники, о которых уже шла речь выше. При этом Сервантес в гораздо большей степени, чем Монтемайор, насыщает свой текст рыцарско-авантюжными элементами: встреча с переодетой Леокадией, на которую напали разбойники и бросили привязанной к стволу дерева; эпизод со сражением горожан и моряков с галер, в которое оказываются втянутыми персонажи. Он, конечно, учитывает и традицию авантюрного греческого романа: разлука влюбленных и череда препятствий на пути их воссоединения. Но и драматические элементы новеллы не раз отмечались исследователями (неслучайно ее называют «*novela de enredo*»⁸): встреча переодетых брата и сестры, не узнающих друг друга; две пары влюбленных (влияние театра Лопе де Веги). Я не берусь судить о том, получила ли новелла у Сервантеса или нет. Уже неоднократно в работах⁹ высказывались мнения о скомканном характере этой новеллы, что в ней содержится много элементов, которые либо уже были использованы в «Дон Кихоте»¹⁰ (Доротеея, переодетая мужчиной, из первого тома), либо даны в зачатке моменты, которые потом Сервантес использовал в других своих произведениях (довольно подробное описание Барселоны как одного из мест действия // второй том «Дон Кихота»; паломничество в Сантьяго де Компостела в финале новеллы // «Странствия Персилеса и Сихизмунды»). Применительно к анализу сюжетной составляющей я бы сочла логичным говорить о синтетическом характере сюжета. Действительно, в данной новелле сплелись все те мотивы, о которых я говорила выше: переодевание в мужское платье, неузнавание, соперничество двух героинь. Заслуга Сервантеса в том, что, работая с различными источниками и материалами, он сплетает воедино черты разных жанров, облекая их в новую форму и придавая им современное для своей эпохи звучание.

Таким образом, на примере трех рассмотренных произведений можно видеть, как работает каждый автор с вариантами одного и того же сюжета. С одной стороны, Руэда, Монтемайор и Сервантес адаптируют сюжет к жанру. С другой – видно, как меняется сюжет в рамках общего замысла большого романа, как в случае с Монтемайором, или еще шире – в рамках творчества в целом (Сервантес). В этом отношении комедия Руэды почти целиком сводится к переводу итальянского текста, оставляя сюжет без изменений. Но не будем забывать, что Руэда был едва ли не первым испанским комедиографом, с которого и начинается «Золотой век» испанской драмы.

Что же касается нарративных жанров, то на примере этого сюжета видно, что вопрос во многом упирается в более глобальную проблему – пути формирования повествовательного жанра в испанской литературе XVI–XVII вв. А это уже гораздо более серьезный вопрос, который требует отдельного исследования.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Randall W. Listerman*, La commedia dell'arte fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda // Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas / Coord. por Evelyn Rugg, Alan M. Gordon. Toronto, 1980. P. 464–466.

²*Marín Martínez J.M.* Invención y fuentes de los pasos de Lope de Rueda // Anuario de estudios filológicos. 1986. Vol. 9. P. 169–177.

³<http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/RUEDA-Comedia-Los-eng%C3%B1os.pdf>

⁴*Bravo-Villasante C.* La Mujer Vestida de Hombre en el Teatro Español: Siglos XVI–XVII. Madrid, 1955; *Inamoto K.* La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes // Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America. 1992. Vol. 12. № 2. P. 137–144.

⁵*Montemayor J.* La Diana / Edición, prólogo y notas de J. Montero; con estudio preliminar de J.B. Avalle-Arce. Barcelona, 1996.

⁶*Montero J.* ¿Mató Montemayor a Celia? La historia de Felismena a la luz de sus fuentes // Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2010: URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mato-montemayor-a-celia-la-historia-de-felismena-a-la-luz-de-sus-fuentes/html/848fcf84-4f07-11e0-9dad-00163ebf5e63_4.html (accessed: 24.04.2014).

⁷*Cervantes M. de.* Novelas ejemplares; Crítica / Ed. J. García López. Barcelona, 2001; *Сервантес М.* Собрание сочинений: В 5 т. М., 1961. Т. 3.

Servantes M. Sobraniye sochineniy: In 5 volumes. Moscow, 1961. Vol. 3.

⁸*Hainsworth G.* Les “Novelas ejemplares” de Cervantes en France au XVII siècle. Paris, 1933.

⁹*Thompson J.* The structure of Cervantes’ “Las dos doncellas” // Bulletin of Hispanic studies. 1963. Vol. 40. №. 3. P. 144–150; *Casaldueiro J.* Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”. Madrid, 1969; Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Novelas ejemplares: In 3 vols. / R. Schevill, A. Bonilla, eds. Madrid, 1922–1925.

¹⁰*Stagg G.* “La Galatea” and “Las dos doncellas” to the Rescue of “Don Quixote” Part II // Essays in Honour of Robert Brian Tate from His Colleagues and Pupils. Nottingham, 1984. P. 125–130; *Aylward E.T.* The Crucible Concept: Thematic and Narrative Patterns in Cervantes’s “Novelas ejemplares”. Madison, 1999; *Ricapito J.V.* Formalistic Aspects of Cervantes’s “Novelas ejemplares”. Lewiston, NY, 1997.



С.И. Пискунова (Москва)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАК ТЕМА И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ТВОРЧЕСТВА М. ДЕ СЕРВАНТЕСА

Опираясь на социо-культурные и философско-эстетические трактовки термина «репрезентация» в трудах М. Фуко, Р. Шартье, К. Гинзбурга, В. Изера, Л. Марена, М. Ямпольского и других ученых, а также на поздне-средневековое представление о «репрезентации» как аспекте государственного погребального ритуала, автор исследует репрезентационный и анти-репрезентационный аспекты произведений Сервантеса на уровне сюжета (сонет «на катафалк Филиппа II в Севилье», похоронный ритуал как сюжетно-композиционное ядро пасторали и пасторальных эпизодов «Дон Кихота», образ «мертвого тела» в романе, мотив «драгоценности» в книге «Назидательные новеллы»), а также как эстетический принцип неоаристотелевской поэтики, утверждаемой и пародируемой Сервантесом. В статье отмечается двойственность как отличительная черта всего созданного автором «Дон Кихота».

Ключевые слова: репрезентация в литературе; Мигель де Сервантес; «Назидательные новеллы»; испанская проза; барокко; пародия.

У слова «репрезентация», столь распространенного в гуманитарных исследованиях последних десятилетий (см. труды М. Фуко, Р. Шартье, К. Гинзбурга, В. Изера, Л. Марена, М. Ямпольского и др.), большой спектр значений. Согласно одному из них, представленному в Словаре Испанской Академии наук, репрезентация – это «фигура, изображение или идея, заменяющие реальность». Другими словами, репрезентация – видимый, присутствующий феномен, замещающий невидимый, отсутствующий. Как таковая, репрезентация – амбивалентный, парадоксальный феномен, существующий на границе между идеальным и материальным, субъектом и объектом, словами и вещами, которые и разделяет, и объединяет между собой. Поэтому, в частности, она может служить средством овнешнения содержания сознания героя и/или его творца как главных субъектов и объектов повествования в современном романе, повести, рассказе. В этом случае нередко репрезентация воплощается как видение, фантазм, сон, материализовавшийся в словах, знаках и символах, дискурс, который, опираясь на жизненный и культурный опыт, организует хаотический поток образов, порождаемых творческим воображением. Риторическое описание рыцарских армий, которые Дон Кихот обнаруживает в облаках пыли, поднятых на ламанчской дороге стадами овец (I, 18), – прекрасный пример дискурсивной репрезентации. Объединяясь с миметическим действием, последняя с легкостью превращается в репрезентацию как обозначение театральной постановки, театра как такового, социальная роль которого в эпоху Барокко состояла в симулятивной организации дезинтегрированной жизни (Х.А. Мараваль).

Михаил Ямпольский в книгах, посвященных истории репрезентации,



именует эпохой репрезентации целый период европейской классической культуры от итальянского Ренессанса до романтизма¹.

Но первые репрезентации, репрезентации в изначальном и самом узком смысле слова, появились в Северной Европе «осенью Средневековья» как элемент государственного погребального ритуала. Это (цитирую известное эссе Карло Гинзбурга «Репрезентация; слово, идея, вещь» по американскому изданию его книги «Деревянные глаза») были «восковые, деревянные или кожаные изображения, которые помещались на королевский катафалк во время похорон французских или английских суверенов»². Репрезентацией именовалось также «пустое погребальное ложе, покрытое погребальным покровом, которые <...> заменяло умершего суверена»³. Л. Марен, автор книги «Портрет короля»⁴, интерпретировал эти репрезентации как самое действенное средство превращения мощи во власть, а власти – в авторитет. Нетленный образ государственной власти, указывал Л. Марен, был предназначен для превращения смотрящего на репрезентацию в объект визуального воздействия и звено символической субординации.

Репрезентация как средство организации жизни социума и опора государственности – характерная черта имперских культур. Даже если от Империи остались одни руины или она находится на краю кризиса подобно Испании периода правления Филиппа II. Его катафалк (ясно, что это – сооружение, в котором тело скончавшегося монарха заменено искусственной копией), воздвигнутый в центре Севильи, – предмет известного сонета Сервантеса «Al túmulo del rey Felipe II en Sevilla» (1598), который построен как диалог между солдатом, с восхищением и ужасом созерцающим роскошную репрезентацию («Voto a Dios que me espanta esa grandeza // y que diera un doblón por describilla...») и неким «бравым малым» (задирой, хвастуном – un valentón), с иронией комментирующим его слова («Es cierto cuanto dice voacé, seor soldado, y el que dijera lo contrario miente...»), обличающим тщетность и лживость посмертного имперского великолепия. В упоминании солдатом «дублона» содержится аллюзия на главный мотив репрезентации – удвоение, двойничество, на ее главный объект – двойника. В сонете Сервантеса мы находим и «раздвоение голосов перед грандиозностью искусственного погребения», как пронизательно замечает Педро Руис Перес⁵. Этот художественный прием, согласно точной характеристике исследователя, «функционирует как игра зеркал, при которой размывается граница между реальным и вымышленным и в то же время парадоксально утверждается взаимная независимость одного и другого пространств...». «Так, – делает вывод интерпретатор сонета, – складывается поэтика иронии, объединяющая противоположности, которая царит во всех творениях Сервантеса, зиждующихся на двойственности, амбивалентности и скрещении голосов».

Ударное слово «ничто» (nada) завершает сонет:

...Y luego, in continente,



caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese y no hubo **nada**.

«...Удалился и ничего не стало». Ничего, ничто. То же слово венчает известный сонет Гонгоры «Mientras por competir con tu cabello...»:

...Lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente...
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Столь привлекательные для искусства репрезентации, мотивы величия, богатства, красоты, славы и наслаждения, сталкиваясь с мотивами небытия, пустоты, исчезновения, в эстетике барокко взаимно уничтожаются. Остается разочарование, которое фигурирует в названии сонета Кеведо, посвященного «мнимому величию и тщетности иллюзий тиранов» («...las grandezas aparentes de la vana ilusión de los tiranos»).

Как Гонгора – автор бурлескных стихотворений, как Кеведо – сатирик, как Диего Уртадо де Мендоса – поэт и гипотетический автор «Ласарильо», как Гутьерре де Сетина, как Эразм и Рабле, используя традиции народного карнавального смеха и изысканной гуманистической иронии, создатель «Дон Кихота» шаг за шагом разрушает – деконструирует волшебство репрезентативной живописной риторики. И в то же самое время, как Гонгора в «Одиночествах», творит его образцы.

Мотив «мертвого тела» (el cuerpo muerto – ср. название 19 главы первой части «Дон Кихота») в контексте театрализованного погребального ритуала не раз появляется в сервантесовской прозе. И не только в «Галатее» (пастораль – жанр, особенно тесно связанный с репрезентативной эстетикой), но и в «Дон Кихоте», главный герой которого – убежденный сторонник искусства этого типа, хотя, как известно, творец романа во многом расходитя со своим героем.

Погребение – центральный мотив таких эпизодов «Дон Кихота», как история Марселы и Хризостомо, «приключение с мертвым телом», спуск идадьго в пещеру Монтесиноса, мнимая смерть Альтисидоры в конце второй части. Последняя – пародийное выворачивание наизнанку главной цели репрезентативного действия: отождествления жизни и смерти. «...Encima del <...> túmulo se mostraba un cuerpo muerto de una tan hermosa doncella, que hacía parecer con su hermosura hermosa a la misma muerte...»⁶.

Напротив, в бурлескной эпитафии, помещенной в конце первой части, репрезентативный образ умершей пышнотелой девицы (Дульсинеи/Альдонсы) – предмет печального и саркастического смеха поэта из Аргамасильи;

- Reposo aquí Dulcinea;
- y, aunque de carnes rolliza,



- la volvió en polvo y ceniza
- la muerte espantable y fea⁷...

Этот же спор между репрезентативной эстетикой и ее опровержением характеризует противоречивую структуру «Назидательных новелл». Трагуемая как театральность, репрезентативность этой книги достаточно хорошо исследована в сервантистике, включая происхождение многих персонажей, пришедших в сервантесовское повествование с театральных подмостков или из площадного театра, построение новеллистических сюжетов по законам комедии, как позднеантичной, так и современной, драматическую структуру авторского дискурса. Но театральность может быть понята и более широко. Например, Фр. Санчес, автор книги «Чтение и репрезентация. Культурный анализ “Назидательных новелл”», интерпретирует репрезентацию не только как драматическое действие, но и как «обозначение реальности <...> тогда, когда она начинает осмысливаться как конструкция, как продукт человеческого воздействия», «предстоящий взгляду»⁸, а также как зависящую от этого взгляда назидательную ориентацию сервантесовских повестей, их этическую составляющую.

Однако «назидательность» Сервантеса далеко не однозначна. Как известно, одним из истоков репрезентативной эстетики, которая во многом совпадает с сюжетной логикой «назидательных» повестей, наряду с неоплатонизмом, является неоплатоническая теория Поэзии как искусства правдоподобного вымысла, как симуляции истины, иными словами – как убедительно-правдивой лжи⁹. В «Назидательных новеллах» обман, то есть выдумка, заставляющая читателя принять нереальное, небывшее, за действительно произошедшее, – это стратегия поведения не только нарратора (речь не идет об авторе, чей автопортрет дан в Прологе к книге), но и многих его героев, даже «идеальных».

Цыганочка Пресьоса, символическое воплощение Поэзии (воплощение – это не репрезентация, так как предполагает отсутствие зазора между истинным и мнимым), рассудительная красавица, в то же время обучена старой цыганкой (мнимой «бабушкой») – «всем цыганским штучкам...» («de todas sus gitanerías»). Как она сама признается своему поклоннику, в душе у нее «сидит некий своенравный бесенок» (пер. Б.А. Кржевского) – тот, которого пристав (el teniente) именуется «чертом», а Гарсиа Лорка назвал бы «дуэнде». Этот игривый, не дающийся в руки дух сказывается не в расчетливых поступках Пресьосы, а в ее сопровождаемых пением магических танцах и ее красноречии. Речь героини Сервантеса, а в особенности ее песни, полные намеков и пророчеств, сходны с самим повествованием, основанном на метафорических рядах. Самый важный из них, следуя методике Дамасо Алонсо – исследователя поэзии Гонгоры, мы назвали бы «рядом драгоценности». Архетипический сюжет большинства «назидательных новелл» – история потери и обретения «драгоценности»... Но «драгоценность» (la joya) – образ, не только многозначный, ею могут быть как вещи, так и люди, например, девочка Исабель для похитившего ее Кло-



тальдо («Английская испанка»), как предметы, так и абстрактные понятия. «Драгоценность» – образ репрезентативно-двуличный: с одной стороны, это слагаемое богатства, основы существования общества, в котором господствуют товарно-денежные отношения, с другой – синоним красоты, благородства, доблести, женской девственности, мужской чести, подобно герцогской шляпе с лентой, усыпанной бриллиантами («Сеньора Корнелия»). «Драгоценность» в первом значении слова с легкостью заменяется монетами и банковскими бумагами, золотыми цепями и золотыми слитками, домами и убранством домов, богатой одеждой... «Драгоценность» во втором варианте – это образ, подчиняющий все этические и социальные ценности власти красоты в неоплатоническом понимании слова: красоты как света. Сияющий драгоценный камень (в том числе, не в последнюю очередь жемчуг, строго говоря, драгоценным камнем не являющийся) для Сервантеса – концентрированная материализация света, символа Божественного порядка бытия. В то же время, драгоценность не только аккумулирует свет, но и его отражает, в чем уподобляется зеркалу – одному из центральных мотивов репрезентативного искусства¹⁰.

Здесь нет необходимости приводить многочисленные ситуативные примеры появления в «назидательных» новеллах мотива «света», особенно при описании женской красоты. Стоит лишь напомнить, что свет в искусстве барокко имеет фон – темноту, ночь... Мрак несправедливого существования. Поэтому мир, изображенный в «Назидательных новеллах», включая и так называемые «идеальные» (или идеалистические) повести, это – общество беззакония, унижения бедных и торжества богатых, мир насилия, творимого сильными мира сего, в котором преступление – кража ребенка, убийство, мошенничество, воровство, соблазнение честной женщины (а то и просто изнасилование), предательство и адюльтер, обвинение невинного – обыденные явления

Новеллистический «пуант» у Сервантеса, совпадающий с развязкой новеллы, чаще всего заключается в восстановлении истинного порядка вещей. Нередко (как заметил Ф. Санчес) развязка новеллы включает в себя театрализованное судебное разбирательство-розыгрыш, осуществляемое официальными лицами или богатыми знатными людьми, имеющими право заменять государственное правосудие, либо их женами – правящими дамами (в семье или в стране – подобно английской королеве в «Английской испанке»). На дам (матерей) эта функция возлагается потому, что отношения отцов и сыновей очень запутаны и за фигурой почти каждого молодого знатного человека таится образ блудного сына.

Обман и разоблачение, иллюзия и разочарование, лживое обличье и подлинная суть: двуликий образ мира воссоздается и интерпретируется в назидательных новеллах с разных точек зрения, в разных ракурсах жизни, открытой взгляду сервантесовского «двойника» – читателя. Так, переодевание и перемена имени или платья нередко служат героям Сервантеса не для сокрытия правды, а для ее открытия и смехового катарсиса (скрыть лицо / открыть лицо – древнейший жест, театральный и натуральный од-



новременно, вызывающий у ребенка смех).

Сдвоенная новелла «Обманная свадьба» и «О беседе собак», которая, как известно, служит для книги Сервантеса своеобразной рамочной конструкцией, завершается двумя короткими фразами: «Пойдем, – сказал поручик. И оба вышли». («Vamos – dijo el Alférez. Y con esto, se fueron»¹¹). Развязка, столь сходная с концом сонета на катафалк короля Филиппа... «...Fuese y no hubo nada...». Но поручика и лиценциата – его слушателя и читателя – ожидает не «ничто», а Эсполон – место отдыха вальядолидцев с красивейшим панорамным видом, куда друзья направляются, чтобы «порадовать телесные очи – “recrear los ojos del cuerpo”, так как «наступает час и для развлечений, когда наш удрученный дух отдыхает. С этой целью люди насаждают аллеи, ищут источники, сносят холмы и разбивают затейливые сады», как пишет Сервантес в Прологе («horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse» у «para ese efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los Jardines»¹² (I, 52). Друзья выходят в жизнь из мира чтения и книжных фантазий, как заметил А. Рей Асас, известнейший интерпретатор и издатель «Назидательных новелл»¹³. Иначе говоря: герои Сервантеса выходят из мира репрезентаций в историческую реальность и в Божественную историю, чьи уроки еще не изгладились из сознания европейцев века Сервантеса.

Приложение

Сонет «На катафалк короля Филиппа II» в переводе Аллы Марковны Косс.

На катафалк короля Филиппа II в Севилье (Хвостатый сонет)

Свидетель Бог, я нем; сознаться надо,
Здесь всякий онемее в восхищенье.
Чтоб описать сие сооруженье,
Я отдал бы червонный без досады.

Клянусь Христом, все, что доступно взгляду,
Мильоны стоило, и, без сомненья,
Севилье в славу, Риму в посрамленье
Столетье простоит сия громада.

Бьюсь об заклад, монарший дух, пожалуй,
Покинул вертограды горней славы,
Чтоб насладиться этими местами.

Сие услышав, некий бравый малый
Вскричал: «Сеньор солдат, клянусь, вы правы!
Тот подлый лжец, кто будет спорить с вами!»



И с этими словами
Он шляпу сдвинул, огляделся лихо
И прочь пошел. И снова стало тихо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Ямпольский М.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации. О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

Yampol'skiy M. Tkach i vizioner. Ocherki istorii reprezentatsii. O material'nom i ideal'nom v kul'ture. Moscow, 2007.

²*Ginzburg C.* Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance. New York, 2002. P. 64.

³*Ibid.*

⁴*Marín L.* Le Portrait du roi. Paris, 1981.

⁵*Ruiz Pérez P.* Contexto crítico de la poesía cervantina // Cervantes. Bulletin of Cervantes Society of America. 1997. Vol. XVII. № 1. Spring. URL: <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/csa/artics97/ruizpere.htm> (accessed: 28.04.2014).

⁶*Cervantes Saavedra M. de.* Don Quijote de la Mancha / Ed. del Instituto Cervantes / Crítica; dirigida por F. Rico. Barcelona, 1998. Vol. principal. P. 1184.

⁷*Ibid.* P. 596.

⁸*Sánchez Francisco J.* Lectura y la representación. Análisis cultural de las “Novelas ejemplares”. New York, 1993. P. 46.

⁹*Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009. С. 46.

Lakhmann R. Diskursy fantasticheskogo. Moscow, 2009. P. 46.

¹⁰*Alcalá Galán M.* Escritura desatada. Poética de la representación en Cervantes. Alcalá de Henares, 2009.

¹¹*Cervantes Saavedra M. de.* Novelas ejemplares / Ed. de Harry Sieber. Madrid, 2005. Vol. 2. P. 359.

¹²*Ibid.* Vol. I. P. 52.

¹³*Rey Hazas A.* Cervantes se reescribe: teatro y “Novelas Ejemplares” // Criticón. 1999. № 76.



М.Б. Смирнова (Москва)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА В ПОЭЗИИ ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО

На примере главным образом сатирических и бурлескных стихов испанского автора эпохи барокко Франсиско де Кеведо рассматриваются некоторые аспекты восприятия и изображения человеческого тела в барочной поэзии. В центре внимания проблема репрезентации тела, которая в поэтических текстах Кеведо обнаруживается на двух уровнях: темы (предмета) и поэтического языка. Выявляются две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, предельная редукция тела к какой-либо его части или даже предмету одежды, а с другой – превращение его в некий свод-каталог объектов внешнего, большого мира, что связано с переосмыслением в рамках кеведовской антропологии ренессансных представлений о гармоничной соотнесенности микро- и макрокосма. На уровне концепта репрезентация приводит к своеобразному сгущению, концентрации образа. Становясь вещественно-наглядным, предметным, он одновременно является аббревиатурой либо «готовых» сюжетов, либо «готовых», канонических дискурсов, которые читатель должен восстановить во всей их полноте, чтобы приблизиться к постижению смысла / смыслов произведения.

Ключевые слова: поэзия барокко; Франсиско де Кеведо; репрезентация; человеческое тело; микрокосм; концепт; *agudeza*; канон; бурлеск; сатира.

Слово «репрезентация», хотя и маркировано литературоведческой модой последних десятилетий, без какой-либо анахронической натяжки применимо к эпохе барокко с ее общим тяготением ко всему внешнему, театральному, к визуализации смыслов, будь то достигший невероятной популярности жанр эмблемы или проникновение эмблематики в словесные жанры (от фигурных стихотворений в форме креста, розы, песочных часов и т.д. до эмблематичности самих поэтических образов). Насколько оно было осмыслено эстетическим сознанием самой эпохи? Если обратиться к Испании, то толковый словарь Коварубьяса (1611) фиксирует следующие значения слова «representar»:

«...явить нам (*hacernos presente*) что-либо посредством слов или фигур (*figuras*), которые фиксируются (*se fijan*) в нашем воображении; отсюда название лицедеи (*representantes*), комедианты, поскольку один представляет короля, изображая его, как если бы тот присутствовал, другой – галана, третий – даму и т.д. Репрезентация – комедия или трагедия. <...> заключать в себе другое лицо (*encerrar en sí la persona de otro*), как если бы это было оно само, дабы замещать его во всех его действиях и правах, как сын представляет отца (*representa la persona del padre*). Это весьма тонкая и щекотливая материя, находящаяся в ведении юристов, к коим я отсылаю»¹.

Как видно, Коварубьяс лишь вскользь касается собственно словесно-



сти («представить <...> что-либо посредством слов»), гораздо отчетливее для него понятия репрезентации как изображения, подражания, персонализации, непосредственно связанных с театральной практикой, и репрезентации как представительства, замещения, действия от имени другого лица, что отсылает к сфере права. Однако этот факт отнюдь не опровергает внимания барочной культуры к репрезентации, а скорее свидетельствует о неотрефлексированности понятия «representación», тем более что сам Коваррубьяс отдал более чем существенную дань столь важному для традиции репрезентативности жанру, как эмблема, выпустив в 1610 г. книгу «Моральные эмблемы». Да и его словарь «Сокровище кастильского или испанского языка» во многом мыслился не только как лингвистический свод значений слов, но и как энциклопедическое описание самого референта, обозначаемого, то есть предполагал в том числе и визуализацию понятий. Важнее, что оба «полюса толкования слова», на которые, например, указывает К. Гинзбург: «репрезентация как субституция и репрезентация как миметическое напоминание»², у автора толкового словаря эпохи барокко присутствуют.

Далее нас будут интересовать оба смысловых полюса репрезентации (отсылка к скрытому смыслу и подмена одного другим), ибо для Кеведо актуальны одновременно и поэтика сходства, и поэтика расподобления.

В поэтических текстах Франсиско де Кеведо репрезентация обнаруживается на двух уровнях. С одной стороны, она входит в его поэзию в качестве темы, то есть становится предметом стихотворения. С другой – проявляется на уровне тропов и фигур, будучи принципом моделирования самого поэтического языка, в высшей степени наделенного «эмблематической потенциальностью»³.

В первом случае репрезентация находит опору, во-первых, в барочной гносеологии, которая, в частности, на первый план выдвигает оппозицию «*apariencias – esencias*», то есть «внешнее – внутреннее», «видимость – сущность», «образ – реальность», с явно манифестируемым интересом к первой составляющей каждой из этих пар, что подтверждается, в частности, расхожими афористичными формулами («О вещах судят не по их сути, а по виду; мало кто смотрит вглубь, чаще довольствуются наружностью»⁴; «...lo primero con que toramos no son las esencias de las cosas sino las apariencias» – «...первое, с чем мы сталкиваемся, это видимость, а не сущность»⁵). А во-вторых – в кеведовской антропологии, переосмысляющей ренессансные концепции о срединном положении человека в мире и соотношении микро- и макрокосма.

Приведем несколько цитат из позднего трактата Кеведо, написанного в наставление атеистам с целью доказать бессмертие души и благость Божьего промысла. Вот состояние человека до того, как в нем возгорелся «свет интеллекта»:

«Ты был зачат в чреве твоей матери от неги сна и пенного пота человеческой субстанции и замешан на избыточной жидкости, яде в кровавом облачении, кото-



рый врачи и повитухи испускают из тела женщины для сохранения ее здоровья. Ты был сгустком ужаса, отравы и мерзости, этих неизменных составляющих смерти <...>. Ты увидишь беспорядочный хаос, уродливый, неопрятный и взбаламученный, в котором найдешь лишь то, что может вызвать рвоту»⁶.

Этот пассаж можно было бы продолжить строфой известного сонета Кеведо, где описано рождение и первые дни человека:

La vida empieza en lágrimas y casa,
luego viene la mu, con mama y coco,
síguense las viruelas, baba y moco,
y luego llega el trompo y la matraca.

«Жизнь начинается в слезах и какашках, / затем приходят “му” (“баю-бай”), титька (“мама”) и “бука”, / затем следуют оспа, слюни и сопли, / а затем – волчок и погремушка» (535)⁷. [Здесь и далее стихи Кеведо цитируются по указанному изданию. В скобках приводится номер стихотворения].

Итак, перед нами ничтожнейшее и отвратительнейшее творение природы, которому самим рождением уготовано низшее место в мире. Причем именно телесное начало выступает средоточием всей мерзости человеческого существа.

Все меняется, когда, «подобно искрам в нем начинает проблескивать свет рассудка», тогда человек перестает быть зверем или животным и превращается в существо, способное подчинить себе все стихии мироздания. Но могущество его длится, лишь покуда он озарен этим светом разума. Затухание интеллектуального начала неизбежно влечет человека назад – к мерзости и тлену:

«Взгляни же на него и узри гармонию этого живого здания, восхитись тем, как в сколь крохотном теле заключены высший и нижний миры, уменьшенные, но без ущерба для их достоинства, не столь, пространные, но не менее благородные <...> Но поверни вспять от своего существа и своей жизни, от этого своего положения, когда ты лишь посредством разума и души царишь над птицами, рыбами, животными, землей, водой, огнем, вернись к тому, чем ты был, пока разумная душа не облагородила тебя, и ты снова станешь постыдной массой, смесью ужаса и мерзости, приправленной ядом»⁸.

Таким образом, кеведовский человек всегда находится в состоянии шаткого баланса, между двумя состояниями: «**masa de horror y asco y ponzoña**» (сгустком ужаса, мерзости и отравы), каковой он был до рождения, и «**masa vergonzosa**» (постыдной массой), в которую в любой момент может превратиться, если только забудет о человеческом в себе самом (то есть о разуме и рациональной душе). И тогда он утратит и власть над миром, и право называться «маленьким миром», микрокосмом.



Собственно, эта довлеющая себе телесность, торжество материи, предметно-вещного мира над разумом и душой порождает одну из магистральных тем Кеведо: изображение человеческого существа, сведенного исключительно к материально-телесным атрибутам и ставшего в итоге лишь симулякром человека. Репрезентация как подмена живого мертвым, целого – частью делается предметом изображения, а целью, смысловой установкой поэтического текста становится разоблачение этой репрезентации как ложной, нарушающей все законы малого и большого мира.

Второй отмеченный нами аспект – репрезентативность как свойство самого поэтического языка – связан с выдвижением в центр барочной поэтики и, как следствие, поэтологической рефлексии категории остроумия (*agudeza*), или изобретательности (*ingenio*), основной сферой реализации которой становится концепт (по Б. Грасиану, «изящное сочетание», «гармоническое сопоставление двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»⁹). При этом обязательная для барочного образа интеллектуально-логическая связь между означаемым и означающим максимально «спрятана», явлен только второй план, а задачу расшифровки имплицитного сравнения автор оставляет нам. Именно эта «замещающая» природа концепта и представляет наибольший интерес с точки зрения обозначенной нами темы.

Далее мы исследуем ряд случаев, где репрезентация выступает в обоих указанных качествах: как предмет-тема и как конструктивный принцип построения поэтического тропа.

На первом примере можно увидеть, как человеческое тело утрачивает гармоническое единство целого и подменяется одной его частью – носом:

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado;

era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era;

érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera
que en la cara de Anás fuera delito.

«Это был человек, приклеенный к своему носу, / это был нос в превосход-



ной степени, / палач (монах в длинной одежде, возглавляющий процессию на Страстной неделе), писарь (книжник в иудейской традиции), / это была рыба-меч с огромным рылом; // это были солнечные часы, показывающие неверное время (уродливые), / это был задумавшийся перегонный куб, / это был слон мордой вверх, / это был самый носатый Овидий Назон. // Это был ростр (таран) галеры, / это была египетская пирамида, / двенадцать колен носов; / это был бесконечный наиносище, / слишком много носа, нос такой безобразный (чудовищный, огромный), / что даже на лице [первосвященника] Анны, он был бы преступлением» (513).

Конечно, в выборе топоса Кеведо не оригинален. Как истинно барочный автор он аккумулирует известные литературные традиции (греческая эпиграмматика, латинская сатира, итальянский ренессансный бурлеск¹⁰), в которых находит «модель для сборки» и этого, и множества других комических портретов, будь то по профессиональному (юристы всех мастей: писцы, нотариусы, альгвасилы, судьи, адвокаты; врачи, аптекари, роконосцы, социальные маргиналы: плуты, воры, нищие, пьяницы, дуэньи, приживалки, проститутки и др.) или по физическому признаку (лысые, носатые, толстые, старухи и т.д.). Первый издатель Кеведо Гонсалес де Салас, заботясь о своего рода теоретическом «оправдании» кеведовского бурлеска и о том, чтобы вписать имя своего подопечного в почтенную и, главное, древнюю традицию, указывает на греческую эпиграмму как на исток темы больших носов¹¹. Вопрос в том, зачем Кеведо добавляет к множеству гротескных портретов еще одно стихотворение, которое, казалось бы, посвящено исключительно изображению носа и упражнению в изошренном остроумии (*agudeza*), с которым поэт нанизывает одну за другой метафоры-концепты, призванные визуализировать этот единственный образ.

Действительно, сонет являет собой чистое перечисление в виде анафорической последовательности назывных предложений (исключение, да и то частичное, составляют два завершающих терцета), указывающих на одушевленные и неодушевленные объекты, преобладающая (или, по крайней мере, наиболее очевидная) функция которых обозначить своей формой сходство с гипертрофированным носом. Таковы палач или монах в особой длинной одежде, возглавляющий шествие на Страстной неделе, слон, солнечные часы, перегонный куб, рыба-меч, египетская пирамида, носовая часть галеры. В тех же случаях, когда Кеведо использует не материальную метафору, а, например, грамматические или фонетические ресурсы языка (авторские неологизмы, возводящие нос в превосходную степень: «*un naricísimo infinito*», «*muchísimo nariz*», фонетическая аллюзия – носатый Овидий Назон) или образ, требующий абстрагирования (двенадцать колен носов), легко считывается идея чрезмерности, физической объемности.

Однако за всем этим буйством зримости, вещности, нарочитой репрезентативности стоит некая идея, к которой каждый концепт в конечном счете отсылает. Такой идеей всякий раз является нарушение закона, правильного миропорядка. В самом деле, палач отсылает нас к мысли о пре-



ступлении, шествие на Страстную неделю – к страданиям Христа и несправедному суду над ним, перегонный куб – к подозрительной науке алхимии, двенадцать племен носов – к коленам израилевым, пирамида – к исходу из Египта, слон не случайно перевернут вверх ногами, солнечные часы указывают неверное время, даже неологизмы символизируют насилие над языком, нарушение лингвистической нормы. Наконец, в последней строфе, самым своим синтаксисом нарушающей порядок, согласно которому строился весь сонет, появляется образ первосвященника Анны, который устроил первый допрос Спасителю, а затем предал его в руки синедриона, и звучит слово «преступление».

Между тем, наличие этой объединяющей идеи еще не означает возможности единственного прочтения сонета, то есть выявления его конкретного смысла и реального адресата. Такие попытки, и весьма убедительные, делались. Например, один из исследователей рассматривает этот сонет как пример исключительно «антисемитского космовидения»¹², другие видят сатиру на Гонгору, что не исключает антиеврейского прочтения, но добавляет к нему эстетические обертоны (нападки на своего поэтического врага – культиста Гонгору, который совершает насилие над языком и поэзией, Кеведо всегда сопровождает инвективами личного свойства, включая намеки на религиозную и национальную неблагонадежность: «новый» христианин с «нечистой» кровью).

Обе интерпретации возможны. Главное не в том, какую выбрать, а в принципиальной открытости данного текста навстречу сразу многим интерпретациям. Структура и всего стихотворения, и почти каждого его образа в отдельности заведомо предполагает различные толкования и ассоциации. Так, слово «sayón» можно толковать как «*saaya grande*» (большая юбка или римская тога), а можно как «палач Христа», что существенно влияет на концепцию репрезентируемого. В выражении «*peje espada muy barbado*» такой же многозначностью наделены слова «*espada*» (часть ихтиологического термина или «шпага») и «*barbado*» (и хрящевые наросты у рыб, и «бородатый»)¹³. В упоминании Овидия Назона можно увидеть только фонетическую игру слов, а можно вспомнить, что именно Овидий был для Гонгоры образцом «темного стиля». Внешняя, репрезентативная сторона образа с одной стороны, безошибочно указывает на референт, **предмет** стихотворения (это во всех случаях нос), но не указывает на его **смысл**, идею, а лишь предлагает включиться в процесс расшифровки.

В другом бурлескном сонете человеческая фигура не просто деформируется или замещается одним органом, но и вовсе подменяется деталью одежды – нижней юбкой с огромным каркасом, которая целиком вытесняет женское тело. Репрезентация достигает полноты, от органицизма чело-века-носа не остается и следа¹⁴:

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?;
si pirámide andante, vete a Egito;
si peonza al revés, trae sobrescrito;



si pan de azúcar, en Motril te encajo.

Si chapitel, ¿qué haces acá abajo?
Si de diciplinante mal conrito
eres el cucurucho y el delito,
llámente los cipreses arrendajo.

Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?
Si cubilete, saca el testimonio;
si eres corozca, encájate en las viejas.

Si büida visión de San Antonio,
llámate doña Embudo con guedejas;
si mujer, da esas faldas al demonio.

«Если ты колокол, где твой язык? / Если ходячая пирамида, отправляйся в Египет; / если перевернутый волчок, прицепи надпись; / если сахарная голова, я запрю тебя в Мотриле. // Если капитель, что ты делаешь внизу? / Если нераскаившегося грешника / ты колпак и преступление, / пусть кипарисы назовут тебя сойкой. // Если ты рожок, почему покинула футляр? / Если стакан [для игральных костей], предъяви доказательство; / если колпак, надень себя на старуху. // Если остроконечно видение Св. Антония, / назови себя донья Ловушка с космами [волос]; / если женщина, отдай эти юбки дьяволу» (516).

Все объекты внешнего, «большого» мира нарочито неантропологичны и, по большей части, относятся к сфере неодушевленной материи. Предметы, с которыми сравнивается «треугольная» женщина, подбираются, как и в предыдущем стихотворении, по внешнему сходству: они все (пирамида, сахарная голова, детский волчок, рожок, стаканчик для игральные костей, капитель колонны, колпак, кипарис) имеют более или менее треугольную форму. Однако в каждом случае видимое сходство разоблачается **неуместностью**, в том числе и в буквальном смысле слова, данных сравнений. Сойдясь в фигуре женщины, все вещи покинули предназначенные им правильным мироустройством места: пирамида – Египет, сахарная голова – Мотриль (город в провинции Гранада, где производили сахар), опрокинутая капитель – верхнюю часть колонны, рожок – свой футляр, колпак – голову старухи и т.д.

По сути, мы имеем дело с тем же мотивом, что и в первом сонете: нарушение порядка, нормы, закона. По мере разворачивания концептуального ряда, эта мысль становится все более явной. Начиная с последнего стиха первого terceta, предметно-неодушевленный характер сравнений нарушается. Появляется фигура старухи, на голову которой надет колпак (очевидная отсылка к инквизиционным процессам над ведьмами), и святого Антония, искушаемого дьяволом в облике женщины, что закономерно венчается последней строкой, где автор оставляет технику уподоблений-



расподоблений и дает прямой совет отдать юбки дьяволу. Дьявольская сущность женщины одновременно и прикрыта одеждой и явлена через нее.

Таким образом, традиционная, знакомая с давних времен мизогиническая тема реализуется исключительно через портрет, достигая предельной визуализации. Отсюда уже один шаг до эмблемы, вернее до целой галереи эмблем: каждый из возникающих образов легко представить себе в виде рисунка с надписью «Женщина – исчадие ада и орудие дьявола». Каждое сравнение предельно вещественно, наглядно, конкретно и одновременно взывает к толкованию, выявлению общего смысла.

Умножая примеры, можно обнаружить новые акценты и в трактовке репрезентации как темы, и в использовании репрезентации как приема.

Так, в одном из своих бурлескных стихотворений («Si no duerme su cara con Filena...» – «Если лицо Филены с ней не спит», 522) Кеведо настолько утрирует саму идею подмены, что за одеждой и косметикой обнаруживает не женщину и даже не дьявола, а само ничто. Обращаясь к мужу, автор недоумевает, почему тот так пугается, обнаружив себя неженатым (точнее, «разженатым»—*descasado*), ведь «если ты считаешь женщиной то, что ее составляет, / ты кладешь рядом с собой / не женщину, а тюк [тряпок], которые она носит». В другом случае мы обнаруживаем репрезентацию самой что ни на есть настоящей репрезентации: предметом стихотворения становится огромное чучело, которое проносят по улицам во время праздника Корпус Кристи. Для Кеведо это аллегория *vanitas*, и человек, в котором внешнее возобладаало над внутренним, уподоблен кукле:

¿Miras este gigante corpulento
que con soberbia y gravedad camina?
Pues por de dentro es trapos y fajina,
y un ganapán le sirve de cimienta.

Con su alma vive y tiene movimiento,
y adonde quiere su grandeza inclina,
mas quien su aspecto rígido examina,
desprecia su figura y ornamento.

Tales son las grandezas aparentes
de la vana ilusión de los tiranos,
fantásticas escorias eminentes.

¿Veslos arder en púrpura, y sus manos
en diamantes y piedras diferentes?
Pues asco dentro son, tierra y gusanos (118).

Ты смотришь, как проходит горделиво
Сей великан над праздничной толпою?



Так знай – внутри он весь набит трухою,
Простой носильщик тащит это диво.

И кукле карнавальной терпеливо
Дарит он жизнь и дух своей рукою.
Но тем, кто знает, что она такое,
Смешон ее убор и вид спесивый.

Таков величья образ преходящий,
Которым суетно тиран гордится, –
Роскошный мусор, пестрый и блестящий.

Ты видишь, как венец его искрится,
Как, ослепляя, рдеет багряница.
Так знай, внутри он–только прах смердящий.

(Пер. А. Косе).

Если же вернуться к более общему пониманию репрезентации, то окажется, что возможно не только тематическое ее варьирование и углубление, но и усложнение отношений «слово – вещь» за счет того, что слово начинает отсылать не только к объекту описания, но и другому слову. Вот один из многих портретов молодящейся старухи:

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
la tizne копоть сажа presumida de ser ceja;
la piel que está en un tris de ser pelleja;
la plata que se trueca ya en cascajo;

habla casi fregona de estropajo;
el aliño imitado a la corneja;
tez que con pringue y arbol semeja
clavel almidonado gargajo.

«Лик из белого снега, под ним грач; / сажа пытается быть бровями; / кожа – почти шкура; / серебро, которое почти превратилось в черепки; // заговорит – почти прачка; / обликом – что ворона; / кожа от жира и румян / подобна гвоздике, что накрахмалили в мокроте» (551).

Перед нами снова изображение человека, стремящегося быть не тем, чем он является на самом деле: старуха, которая с помощью косметики выдает себя за молодую красавицу. Визуальные образы (грач с черным оперением, сажа вместо бровей, черепки вместо серебра, застывший в мокроте цветок), которые относятся к отдельным деталям лица, в конце сонета будут обобщены в самой расхожей для обозначения молодости и одновременно быстротечности женской красоты ренессансно-барочной



метафоре: это роза, но теперь роза, ставшая чертополохом («a la que rosa fue vuelven abrojo»).

Однако на сей раз концептистская игра сложнее, поскольку референтным фоном для построения всей системы уподоблений служит не только некая, пусть и опосредованная сатирической традицией, «реальность» (уродливая старуха), но принципиально иной поэтический канон, к которому нас отсылает автор. Это канон петраркистской поэзии, которому и сам Кеvedо отдает серьезную дань в любовной лирике. [Вот пример сонета, где дается «не вульгарный» (как сказано в названии) портрет героини кеvedовского «канцоньере» – Лиси:

Crespas hebras sin ley desenlazadas,
que un tiempo tuvo entre las manos Midas;
en nieve estrellas negras encendidas,
y cortésmente en paz de ella guardadas.

Rosas a abril y mayo anticipadas,
de la injuria de el tiempo defendidas;
auroras en la risa amanecidas,
con avaricia de el clavel guardadas.

«Вьющиеся, вольно распущенные нити, / которые некогда держал в руках Мидас; / на снегу черные глаза, что горят / и одновременно с достоинством им охраняются. // Розы, расцветшие до апреля и мая, // и неподвластные губительному времени; / зори, взошедшие в улыбке, // которые оберегает жадная гвоздика» (443).]

Слова-метки из петраркистского вокабулярия (снег, серебро, розы, гвоздика, заря), отсылка к голосу как второму по значению (после глаз) истоку неоплатонического чувства образуют «высокую» параллель бытовой и даже низкой лексике. Чисто визуальные ассоциации, к которым апеллирует «низкий», «вульгарный», в тогдашнем смысле слова, образный ряд, должны дополниться ассоциациями поэтическими, сквозь «склеенную» из осколков грубой материи старуху должна проступить прекрасная «культистская» дама петраркистского сонета.

И опять каждый образ стремится к эмблематичной наглядности, а иконографический ряд имеет, как и положено эмблеме, надпись-лемму, вынесенную в название сонета «Здесь была Троя красоты», причем двойная референция прослеживается и в самом этом названии: Троя позволяет визуализировать руины (это как бы главные, первые в истории культуры руины) и одновременно воскрешает образ Елены как неоспоримый и универсальный образец женской красоты.

Приведенные примеры обнаруживают две разнонаправленные тенденции в изображении человека у Кеvedо: с одной стороны, это предельная редукция тела к какой-либо его части или даже предмету одежды, а с дру-



гой – превращение его в некий свод-каталог объектов внешнего, большого мира. На содержательном уровне такой подход обусловлен представлением о несовершенстве человеческого мира, который не может явить себя во всей полноте и обречен стихии множащихся форм, подобий, осколков. На уровне концепта происходит нарочитое сгущение, концентрация образа. Указывая на вполне конкретный объект, который наше воображение должно воскресить во всех его физических подробностях, этот образ одновременно является аббревиатурой либо какого-то сюжета, который необходимо развернуть посредством его припоминания, либо какого-то «готового», канонического дискурса, который следует восстановить во всей его полноте – в противном случае невозможно приблизиться к постижению смысла / смыслов произведения.

Мы обратились главным образом к смеховому регистру кеведовской поэзии (сатира, бурлеск). Между тем, поэтический корпус Кеведо при всей его разнородности и внешней противоречивости представляет собой некую нераздельную парадигму с участием нескольких авторских масок, с особой риторической интертекстуальностью, наконец, с единой вертикалью смыслов. Расширение исследуемого контекста, в частности, привлечение любовной и метафизической лирики, позволило бы достроить картину человеческого тела, каким его видит барочный поэт, однако это тема для отдельного, обстоятельного анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Covarribias Orozco S. de.* Tesoro de la lengua castellana o española. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vs-a-en-espana-compuesto-por-el--0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1062.htm (accessed: 01.10.2013).

²*Гинзбург К.* Репрезентация: слово, идея, вещь // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 7.

Ginzburg K. Reprezentatsiya: slovo, ideya, veshch' // Novoye literaturnoye obozreniye. 1998. № 33. P. 7.

³*Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 367; 357–384.

Mikhaylov A. V. Poetika barokko: zaversheniye ritoricheskoy epokhi // Istoricheskaya poetika. Literaturniye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya. Moscow, 1994. P. 367; 357–384.

⁴*Грасиан Б.* Карманный оракул, или Наука благоразумия // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1982. С. 24.

Grasian B. Karmanniy orakul, ili Nauka blagorazumiya // Grasian B. Karmanniy ora-kul. Kritikon. Moscow, 1982. P. 24.

⁵*Gracián B.* El discreto. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-discreto--0/html/fee40c0a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_26_ (accessed: 12.03.2014).



⁶*Quevedo F. de*. Providencia de Dios. Zaragoza, 1700. P. 13.

⁷*Quevedo F. de*. Poesía original completa / Ed. J.M. Blecua. Barcelona, 1981.

⁸*Quevedo F. de*. Providencia de Dios. P. 14–16.

⁹*Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 175.

Grasian B. Ostroumiye, ili Iskusstvo izoshchrennogo uma // Ispanskaya estetika. Rennans. Barokko. Prosveshcheniye. Moscow, 1977. P. 175.

¹⁰*Fasquel S.* La enunciación paradójica y las estrategias del discurso burlesco // Criticón. 2007. № 100. P. 41–57.

¹¹*Quevedo F. de*. Poesía original completa. P. 546.

¹²*Molho M.* Una cosmovisión antisemita: Érase un hombre a una nariz pegado // *Quevedo in Perspective* / Ed. J. Iffland. Newark, 1982. P. 57–79.

¹³*Arellano Ayuso I.* A un nariz [comentario del texto]. URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152758.pdf> (accessed: 01.10.2013).

¹⁴*Roig Miranda M.* La realidad de la mujer piramidal! (estudio del soneto 516 de Quevedo) // *La Perinola*. 1993. № 3. P. 383–394.



В.С. Полилова (Москва)

ПОЛИМЕТРИЯ ИСПАНСКИХ КОМЕДИЙ ЗОЛОТОГО ВЕКА И ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД: *случай Кальдерона в России*

Статья представляет с собой расширенную версию доклада, прочитанного на международной русско-испанской конференции «Повествование и репрезентация в литературе эпохи Сервантеса» 30 ноября 2013 г., и посвящена вопросу передачи полиметрии испанских комедий Золотого века в переводе. Предпринят сопоставительный метрический анализ драм Кальдерона и их переводов, выполненных К. Бальмонтом в 1900–1919 гг. Разбор метрики переводов Бальмонта из Кальдерона демонстрирует эволюцию переводческих принципов поэта-символиста: за 20 лет, в течение которых велась работа над русским Кальдероном, внимание к формальной стороне организации текстов неизменно росло, что нашло выражение в значительном усилении метрического разнообразия переводов. В этом автор статьи видит отражение общих буквалистских тенденций эпохи, отмеченных М.Л. Гаспаровым.

Ключевые слова: испанская комедия Золотого века; Константин Бальмонт; Педро Кальдерон де ла Барка; полиметрия; поэтический перевод; сравнительная метрика; эквиметрический перевод.

Полиметрия, использование разных метров и строф (среди них романс, редондилья, кинтилья, сонет, силва, октава, децима и др.), считается одной из ключевых особенностей испанской драмы Золотого века. На значение стихового разнообразия новой комедии указал сам Лопе де Вега, давший в своем стихотворном трактате «Новое руководство к сочинению комедий» («El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», 1609) знаменитую формулу драматического соответствия метра и темы:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas...¹.

Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет.
Повествованье требует романсов.
Особенно ж идут ему октавы;



Уместны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных–редондилы.

(Перевод О.Б. Румера)².

Метрика испанских комедий стала объектом изучения в XX в.: сначала анализ стихового устройства драм использовался как надежный источник при атрибуции и датировке текстов³, затем фундаментальными трудами Диего Марина было положено начало изучению репертуара и эстетических функций разных метров в драмах Лопе и Кальдерона⁴ – эту работу продолжили, постепенно расширяя круг авторов и произведений, испанские, французские, американские и другие исследователи, и конец ей не близок⁵. Более того, сегодня многие ученые вслед за французским испанистом Марком Витсом смотрят на полиметрию не просто как на эстетический феномен, но называют стих главной организующей силой новой комедии⁶ и используют метрический анализ для описания структуры произведения и принципов *сегментации драматического текста*, т.е. сосредотачиваются на изучении соотношения метрического, сценического, пространственного, временного и прочих членений внутри произведения⁷.

В России на прихотливость метрической организации испанских комедий и ее исключительное эстетическое значение указывал, например, Д.К. Петров (1872–1925), профессор Петербургского университета, ученик А.Н. Веселовского, основатель петербургской школы испанистики:

«У испанской драмы метрическая одежда, ей одной принадлежащая. Греки пишут шестистопным, англичане пятистопным ямбом. Метрическая структура у греков разнообразится строфами и антистрофами хора, у Шекспира и у других англичан герои или героини подчас поют, унося зрителя в царство возвышенной и тонкой лирики. Но все же, рядом с испанцами, и греки и англичане весьма однообразны, и тщательная разработка метрики не может считаться характерным признаком их творчества. Иное у испанцев. Они – Лопе де Вега, и Кальдерон, и Тирсо де Молина – не только отличные поэты, но и первоклассные стихотворцы. Испанская драма блещет ярким богатством метрики. Проза в ней почти вовсе отсутствует. Театр испанцев – море стихов, гибких, разнообразных и выразительных»⁸.

Петров также отмечал, что богатство метрики испанской комедии «не позволяет дать точный перевод испанских драм на какой либо иностранный язык»⁹. При этом здесь важно не просто разнообразие используемых типов строф и стиха, но и соединение двух разнородных стиховых регистров – народного и высокого, романса и сложных строф, в том числе итальянского происхождения. В результате мы имеем дело с метрической системой, которой трудно подобрать аналог¹⁰.

Утверждаемая Петровым невозможность передачи стихотворной структуры испанской новой комедии отвечает практике перевода испанских мастеров в XIX в. Например, сам Петров перевел «Жизнь есть сон» (1898) белым пятистопным ямбом, не предпринимая попытки отразить



метрическое богатство оригинала¹¹.

Однако если мы обратимся к переводу этого главного произведения Кальдерона, выполненному Константином Бальмонтом и опубликованному на четыре года позже – в 1902 г., то увидим особую систему стиховых соответствий, целью которых и является отражение «метрической одежды» испанской комедии.

Сопоставительный метрический анализ оригинала и перевода демонстрирует, что Бальмонт стремился найти эквиваленты используемым Кальдероном строфам и стиху. Распределение метров в оригинале и их соответствие переводу представлены в табл. 1. [Из таблицы также видно, что Бальмонт в переводе нарушает принцип эквилинейности, добавив 22 стиха – 0,7% от объема оригинала].

Табл. 1. Полиметрия драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» и ее передача в переводе К. Бальмонта.

La vida es sueño		Жизнь есть сон	
<i>versos</i>	<i>estrofa / métrica</i>		<i>метр</i>
Jornada I		Хорнада I	
1–102	<i>silvas</i>		Я4 –А–А
103–272	<i>décimas (octosílabas)</i>		Я4 белый жжжжм
273–474	<i>romance</i>		Я4 –А–А
475–599	<i>quintillas</i>		Я4 белый жжжжм
600–985	<i>romance</i>		Я4 –А–А
Jornada II		Хорнада II	
986–1223	<i>romance</i>		вольный ямб –А–А (Я5 и Я4)
1224–1547	<i>redondillas</i>		Я4 белый жжжжм
1548–1723	<i>silvas</i>		Я4 –А–А
1724–2017	<i>romance</i>		Я4 абба
2018–2187	<i>décimas</i>		Я4 белый жжжжм
Jornada III		Хорнада III	
2188–2427	<i>romance</i>		Я4 –А–А
2428–2491	<i>décimas (endecasílabas)</i>		Я4 белый жжжжм
2492–2655	<i>octavas reales</i>		Я5 –А–А
2656–2689	<i>silvas</i>		Я4 –А–А вольный ямб –А–А (Я4 и Я6)



2690–3015	<i>romance</i>	Я4 белый жжжжм
3016–3097	<i>redondillas</i>	Я4 –А–А
3098–3319	<i>romance</i>	Я4 белый жжжжм

Эквивалентом испанской силлабики в целом Бальмонт избирает ямб. Главным средством передачи полиметрии подлинника у него становится противопоставление рифмованных и нерифмованных стихов. Из таблицы видно, что перемена метра у Кальдерона не отражена только в начале перевода, где Бальмонт и децимы (10-строчная строфа с рифмовкой *abbaaccddc*), и сильвы (они представляют собой неурегулированное чередование семи- и одиннадцатисложных стихов парной рифмовки) оригинала передает с помощью четырехстопного ямба с мужской рифмой четных строк. Во второй и третьей хорнаде сильвам уже соответствуют стихи вольного ямба, который выделяет эти отрезки на фоне равностопного окружения. Эквивалентом эндекасиллабов речи короля Басилио (стихи 2428–2491) служит пятистопный ямб с рифмовкой четных строк. Самый популярный кальдероновский стих – романс – передается белым четырехстопным ямбом, редондиллы (четверостишия с рифмовкой *abba*), кинтильи (пятистишия на две рифмы с запретом рифмовать больше двух строк подряд и заканчивать строфу парной рифмой) и октавы – четырехстопным ямбом с рифмой через стих.

Если исключить из анализа первую часть перевода (до 272 строки), где сильвы и торжественные децимы первого монолога Сехизмундо не противопоставлены друг другу, то мы получим систему соответствий, отраженную в табл. 2.

Табл. 2. Система метрических соответствий между оригиналом и переводом. «Жизнь есть сон» в переводе К. Бальмонта.

<i>estrofa / métrica</i>	<i>стих</i>
<i>romance</i>	Я4 белый жжжжм
<i>redondillas</i>	Я4 –А–А
<i>décimas (octosílabas)</i>	Я4 –А–А
<i>décimas (endecasílabas)</i>	Я5 –А–А
<i>silvas</i>	вольный ямб –А–А
<i>quintillas</i>	Я4 –А–А
<i>octavas</i>	Я4 –А–А

Как видно, Бальмонт упрощает метрическую систему оригинала: шести типам строф (при разделении восьмисложных и одиннадцатисложных децим) и романсу Кальдерона соответствует четыре стихотворных размера. Однако переход от одного стиха к другому Бальмонт стремится сохранить. При всей своей упрощенности выработанная Бальмонтом система



позволяет выдержать противопоставление двух стиховых регистров – высокого и народного – посредством контраста рифмованного и белого стиха.

Сам Бальмонт указывал на большое внимание, которое он уделял передаче формальных сторон подлинника. В предисловии ко второму выпуску сочинений Кальдерона, в составе которого был опубликован и перевод драмы «Жизнь есть сон», он писал:

«Уже самая форма драм Кальдерона сразу обращает на себя внимание. Его стихи, легкие и быстрые, как движение ветра, капризно переходят от одного размера к другому. То они рифмованы, то белые, то перед нами возникают условные стансы, то появляются во всей своей торжественности пышные сонеты.

Конечно, в переводе это может ощущаться лишь отчасти. В рифмованных стихах я связываю рифмой лишь вторую и четвертую строку, дабы иметь возможность не уклоняться от текста и передавать его с наивозможной близостью. Тем не менее я передаю все или почти все перемены испанского ритма»¹².

Анализ других переводов Бальмонта из Кальдерона¹³ [на сегодняшний день известны бальмонтские полные переводы девяти драм Кальдерона, а также неопубликованный отрывок из драмы «Цепи дьявола»] показывает, что внимание поэта к соответствию стиха перевода стиху подлинника с годами нарастало.

Так, первый перевод, составивший вместе с сопроводительными материалами первый выпуск сочинений Кальдерона в издательстве М. и С. Сабашниковых, – «Чистилище святого Патрика»¹⁴ (1900) – полностью выполнен белым пятистопным ямбом. Та система передачи полиметрии, которую мы рассмотрели на примере перевода драмы «Жизнь есть сон», сложилась ко второму выпуску сочинений Кальдерона 1902 г. («Жизнь есть сон», «Поклонение кресту», «Стойкий принц», «Любовь после смерти»)¹⁵, и она соблюдается в нем за редкими исключениями. В целом белый четырехстопный ямб всегда соответствует романсу, четырехстопный ямб с рифмой четных строк – редондильям, эндекасиллаб передается с помощью пятистопного ямба, а сильвы – иногда вольным ямбом, иногда четырехстопным ямбом с рифмой четных строк.

Позже, когда Бальмонт вернулся к переводам Кальдерона, эта система была пересмотрена. В переводе «Врача своей чести», опубликованного в 1912 г.¹⁶, во многом работают те же правила, но могут появляться и полностью рифмованные реплики, как, например, сильвы из монолога Дона Гутьерре:

Своей я чести врач и потому,
Свое бесчестье излечить желая,
Я прихожу к больному своему
Опять в тот час, когда повсюду тьма ночная, –
Увижу ль снова случай тот,



Который ревностью тепер мне сердце жжет¹⁷.

Метрическая организация переводов, выполненных еще позднее, около 1919 г. («Дама Приведение», «Волшебный маг», «Луис Перес Галисиец», «Саламейский алькальд»), и опубликованных только спустя 70 лет, еще более сложная, в них Бальмонт сохраняет рифменную структуру: редондилли переводит четверостишиями с рифмовкой *abba*, выдерживает схему в сонетах, переводит деди́мы, не воспроизводя рифмовку строфы подлинника, но полностью зарифмованными стихами и т.п.

См., к примеру, редондилли из речи Луиса («Луис Перес Галисиец»):

Сестра... О, если б Бог хотел,
И никогда бы предо мною
Ты не была моей сестрою,
В один включенная предел!
Ты думаешь, что я как сонный
Терпел, хотя и замечал,
Все знал, все видел, но молчал,
Когда бесчинствовал влюбленный,
Что послужить тебе готов,
Не только честь твою пятная,
Но кровь и доблесть оскверняя,
Твое наследство от отцов?¹⁸ –

или деди́мы из «Волшебного мага», переведенные без соблюдения схемы рифмовки оригинала и даже с добавлением 11-й строки, но не рифмой через строку, как было прежде:

No me puedo consolar	<i>a</i>	Себе не в силах утешенья	<i>a</i>
de haber hoy visto, señor,	<i>b</i>	Придумать я, владыка мой,	<i>B</i>
el torpe, el común error,	<i>b</i>	Увидев этот грех большой,	<i>B</i>
con que todo ese lugar	<i>a</i>	И всенародность заблужденья.	<i>a</i>
templo consagra, y altar,	<i>a</i>	Весь город освящает храм,	<i>C</i>
a una imagen que no pudo	<i>c</i>	И лик в нем—в почитаньи строгом,	<i>d</i>
ser deidad, pues que no dudo	<i>c</i>	Который быть не может богом,	<i>d</i>
que al fin, si algún testimonio	<i>d</i>	Но явственно моим глазам,	<i>C</i>
da de serlo, es el Demonio,	<i>d</i>	Хоть нет свидетельства такого,	<i>d</i>
que da aliento a un bronce	<i>c</i>	Что дьявол там, родник обид,	<i>E</i>
mudo ¹⁹ .		Из бронзы мертвой говорит ²⁰ .	<i>E</i>

А в переводе обмена сонетами из «Дамы Привидения» строго выдержана форма оригинала [сонет—излюбленная бальмонттовская твердая форма. Он автор целой книги в 255 сонетов («Сонеты солнца, меда и луны», 1917)]:



Сонет донья Хуана:

Bella Beatriz, mi fe es tan verdadera,	<i>a</i>	О, Беатрис, я так люблю правдиво,	<i>a</i>
mi amor tan firme, mi afición tan rara,	<i>b</i>	И так любовь к красавице сильна,	<i>B</i>
que aunque yo no quererte deseara,	<i>b</i>	Что, если б не хотел любви, должна	<i>B</i>
contra mi mismo afecto te quisiera.	<i>a</i>	Моя душа любить то, что красиво.	<i>B</i>
Estímate mi vida de manera	<i>a</i>	Заметь, как все сложилось прихот-	<i>a</i>
que, a poder olvidarte, te olvidara,	<i>a</i>	ливо:	<i>a</i>
porque después por elección te amara;	<i>b</i>	Будь власть забвенья в сердце мне	<i>a</i>
Fuera gusto mi amor, y no ley fuera.	<i>b</i>	дана,	<i>B</i>
Quien quiere a una mujer, porque no	<i>a</i>	Забыл бы я любовь, и вмиг она	<i>B</i>
puede	<i>c</i>	Возникла б—из свободного порыва.	<i>a</i>
olvidalla, no obliga con querella,	<i>d</i>	Любовь была бы прихоть, не закон.	<i>a</i>
pues nada el albedrío la concede.	<i>c</i>	Кто любит потому лишь, что заб-	<i>C</i>
Yo no puedo olvidarte, Beatriz bella,	<i>d</i>	венье	<i>d</i>
y siento el ver que tan ufana quede	<i>c</i>	Любимой ощутить не может он, —	<i>C</i>
con la victoria de tu amor mi estrella ²¹ .	<i>d</i>	Заслуга в чем? Нет вольного влече-	<i>C</i>
		нья.	<i>d</i>
		Я не могу забыть тебя. Влюблен.	<i>C</i>
		Звезда сильней. Скорблю, что по-	<i>d</i>
		бежден ²² .	

Сонет донья Беатрис:

Si la elección se debe al albedrío,	<i>a</i>	Когда б влечение вольное решало,	<i>a</i>
y la fuerza al impulso de una estrella,	<i>b</i>	И свет звезды влиял бы как закон,	<i>B</i>
voluntad más segura será aquella	<i>b</i>	Тот был бы волей верной осенен,	<i>B</i>
que no viva sujeta a un desvarío.	<i>a</i>	Кто перемены не признал бы жала.	<i>a</i>
Y así de tus finezas desconfío,	<i>a</i>	И если б я внезапно увидала,	<i>a</i>
pues mi fe, que imposible atropella,	<i>b</i>	Что мой порыв с любовью разлучен,	<i>B</i>
si viera a mi albedrío andar sin ella,	<i>b</i>	Такой бы тотчас я отвергла сон,	<i>B</i>
negara, vive el cielo, que era mío.	<i>a</i>	Его своим никак бы не признала.	<i>a</i>
Pues aquel breve instante que gastara	<i>c</i>	Ведь в этот миг, что потеряла б я,	<i>C</i>
en olvidar para volver a amarte	<i>d</i>	Чтоб позабыть и вновь вернуть любле-	<i>d</i>
sintiera que mi afecto me faltara.	<i>c</i>	нье,	<i>C</i>
Y huélgome de ver que no soy parte	<i>d</i>	Была бы без любви душа моя.	<i>d</i>
para olvidarte, pues que no te amara	<i>c</i>	И рада я, что не дано забвенья:	<i>C</i>
el rato que tratara de olvidarte ²³ .	<i>d</i>	Тот был бы миг как ледяная струя,	<i>C</i>
		Тебя не позабыть мне—на мгновенье ²⁴ .	<i>d</i>

М.Л. Гаспаров в прославленной работе «Брюсов и буквализм» (1971) представил историю развития художественного перевода как процесс постоянного колебания между буквализмом и вольностью и назвал модернизм эпохой очередного буквалистского поворота. Это сформулировано так:

«Модернизм начала XX века <...> вернулся к программе точного перевода, буквалистского перевода; Брюсов пошел в этом направлении дальше всех, но общие его предпосылки — не обеднять подлинник применительно к привычкам читателя, а обогащать привычки читателя применительно к подлиннику — разделяли все переводчики, вскормленные этой эпохой, от Бальмонта до Лозинского»²⁵.



Названное здесь имя Бальмонта нередко вызывает недоумение исследователей-критиков гаспаровской концепции²⁶: противоречие со сложившейся переводческой репутацией поэта-символиста бросается в глаза. Между тем переводческая техника Бальмонта эволюционировала, и его внимание к формальной стороне текста (лексике, синтаксису, метрике) росло с годами, что подтверждается и проведенным нами метрическим анализом. [В работе А.И. Ивановой на основании лингвостилистического анализа переводов Бальмонта с английского языка был сделан вывод о дуалистической природе его переводческого метода, сочетающего традиции «вольного» перевода-пересказа и открытия формирующейся школы буквального перевода²⁷. Мы пришли к схожему заключению, изучив бальмонтовские переводы драм Кальдерона и Шелли («Жизнь есть сон» и «Освобожденный Прометей») с помощью количественной методики М.Л. Гаспарова²⁸, а впоследствии дополнили и расширили наши выводы, проанализировав бальмонтовские переводы испанских народных песен. История этой переводческой работы показала, что две полярных переводческих тенденции – буквализм и вольность – не просто сочетаются у Бальмонта в рамках одного текста: вместо неосознанного произвольного соединения двух переводческих стратегий мы имеем дело с выраженной ориентацией на передачу формы, заметно усиливающейся с течением времени²⁹.] За 20 лет, в течение которых велась работа над русским Кальдероном, внимание Бальмонта к формальной стороне организации текста неизменно повышалось и усиление метрического разнообразия переводов – свидетельство этого.

Впоследствии принципы точной передачи метрической формы оригинала окончательно утвердились в русской переводческой практике, и переводы испанских комедий Золотого века стали выполняться в соответствии с принципами эквиметричности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Lope de Vega. Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* / Edición de Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. V. 305–312. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (accessed: 15.02.2014).

²*Lone de Vega. Новое руководство к сочинению комедий* // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульского. Изд. 2-е. М., 1953. Т. 1. С. 325–326.

Lope de Vega. Novoye rukovodstvo k sochineniyu komediy // Khrestomatiya po istorii zapadnoyevropeyskogo teatra / Sost. i red. S. Mokul'skogo. Izd. 2. Moscow, 1953. Vol. 1. P. 325–326.

³*Hilborn H.W. A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca. Toronto, 1938; Morléy S.G., Bruerton C. Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de*



su versificación estrófica / Versión española de M.R. Cartes. Madrid, 1968 (in English: 1940).

⁴*Marín D.* Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega. Valencia, 1962; *Marín D.* Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón // Calderón. Actas del Congreso Interacional sobre Calderón y el teatro de Oro / Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid, 1983. P. 1139–1146.

⁵*Fernández Guillermo L.* La silva: forma métrica clave en la obra dramática de Calderón // Anuario calderoniano. 2008. № 1. P. 105–126; *Güntert G.* Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o tematización del drama? // El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético / Ed. I. López Guil, J. Talens. Madrid. 2011. P. 205–223; *Antonucci F.* La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la “Primera parte” de Calderón // Iberoromania. 2012. Vol. 75–76. Issue 1. P. 142–159 etc.

⁶*Vitse M.* Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de “El Burlador de Sevilla” // El escritor y la escena: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro / Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez; Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. 1998. T. VI. P. 45–63; *Vitse M.* Métrica y estructura dramática en “El gran teatro del mundo” // La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: Homenaje a Jesús Sepúlveda / Eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Madrid; Frankfurt, 2006. P. 609–624 (Biblioteca Áurea Hispánica. Vol. 22); *Vitse M.* Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de Peribáñez) // Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega / Ed. F. Antonucci. Kassel, 2007. P. 169–205; *Antonucci F.* Sobre construcción y sentido de “La dama duende” de Calderón // Rivista di filologia e letterature ispaniche. 2000. № 3. P. 61–93; *Gilbert F.* Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón “Los encantos de la culpa” (1645): implicaciones dramáticas de una estructura binaria // El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse. Toulouse, 2006. P. 363–381; *Güell M.* Usos dramáticos de la versificación en “La hija del aire” de Calderón // Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro / Ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Vol. II. Madrid ; Frankfurt, 2004. P. 977–992. *Rull E.* Articulación dramática de la métrica en el auto “Psiquis y Cupido” (para Toledo) // El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse. Toulouse, 2006. P. 933–945 etc.

⁷*Antonucci F.* La segmentación métrica, estado actual de la cuestión // Teatro de palabras. 2010. № 4. P. 77–97.

⁸*Петров Д.К.* Лопе де Вега и его сотрудники // Очерки по истории европейско-го театра. Петербург, 1923. С. 180.

Petrov D.K. Lope de Vega i yego sotrudniki // Ocherki po istorii yevropeyskogo teatra. Peterburg, 1923. P. 180.

⁹Там же. С. 181.

Ibid. P. 181.

¹⁰*Baczynska B.* La función de la métrica en el teatro calderoniano: «El príncipe constante» y «Ksiąze Niezłomny» de Juliusz Slowacki // Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre



2000 / Ignacio Arellano Ayuso (dir. Congr.). 2002. Vol. 1. P. 195–208; *Braga Riera J.* The non-verbal in drama translation: Spanish classical theatre in English // *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*. Vol. 15. Madrid, 2007. P. 119–137.

¹¹*Кальдерон де ла Барка П.* Жизнь есть сон / Пер. Д.К. Петрова // *Кальдерон де ла Барка П. Драммы: В 2 кн. / Изд. подг. Н.И. Балашов, Д.Г. Макогоненко*. Кн. 2. М., 1989. С. 529–663.

Kal'deron de la Barka P. Zhizn' est' son / Per. D.K. Petrova // *Kal'deron de la Barka P. Dramy: In 2 books / Izd. podg. N.I. Balashov, D.G. Makogonenko*. Book 2. Moscow, 1989. P. 529–663.

¹²*Бальмонт К.* Предисловие // *Кальдерон де ла Барка П.* Указ. соч. Кн. 2. С. 664.

Bal'mont K. Predisloviye // *Kal'deron de la Barka P.* Op. cit. Book 2. P. 664.

¹³*Макогоненко Д.Г.* Кальдерон в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы // *Кальдерон де ла Барка П.* Указ. соч. Кн. 2. С. 680–712; *Полилова В.С.* Рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. (К. Бальмонт, Б. Ярхо): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03, 10.01.01. М., 2012. С. 90–91, 94–95, 201–202.

Makogonenko D.G. Kal'deron v perevode Bal'monta. Teksty i stsenicheskiye sud'by // *Kal'deron de la Barka P.* Op. cit. Book 2. P. 680–712; *Polilova V.S.* Retseptsiya ispanskoj literatury v Rossii pervoy treti XX v. (K. Bal'mont, B. Yarkho): Dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.03, 10.01.01. Moscow, 2012. P. 90–91, 94–95, 201–202.

¹⁴*Кальдерон.* Сочинения: Вып. 1–3 / Пер. К.Д. Бальмонта. Вып. 1. Чистилище святого Патрика. М., 1900.

Kal'deron. Sochineniya: Issue 1–3 / Per. K.D. Bal'monta. Issue 1. Chistilishche svyatogo Patrika. Moscow, 1900.

¹⁵Там же. Вып. 2. Философские и героические драмы. М., 1902.

Ibid. Issue 2. Filosofskiye i geroicheskiye dramy. Moscow, 1902.

¹⁶Там же. Вып. 3. Врач своей чести. М., 1912.

Ibid. Issue 3. Vrach svoyeu chesti. Moscow, 1912.

¹⁷*Кальдерон де ла Барка П.* Врач своей чести / Пер. К.Д. Бальмонта // *Кальдерон де ла Барка П.* Указ. соч. Кн. 2. С. 213.

Kal'deron de la Barka P. Vrach svoyeu chesti / Per. K.D. Bal'monta // *Kal'deron de la Barka P.* Op. cit. Book 2. P. 213.

¹⁸*Кальдерон де ла Барка П.* Луис Перес Галисиец / Пер. К.Д. Бальмонта // *Кальдерон де ла Барка П.* Указ. соч. Кн. 1. С. 275.

Kal'deron de la Barka P. Luis Peres Galisiet / Per. K.D. Bal'monta // *Kal'deron de la Barka P.* Op. cit. Book 1. P. 275.

¹⁹*Calderón de la Barca P.* El mágico prodigioso / Edición digital autorizada por Evangelina Rodríguez Cuadros. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. V. 527–536. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-magico-prodigioso/html/ff24cdd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#2 (accessed: 15.02.2014).

²⁰*Кальдерон де ла Барка П.* Волшебный маг / Пер. К.Д. Бальмонта // *Кальдерон де ла Барка П.* Указ. соч. Кн. 2. С. 283.

Kal'deron de la Barka P. Volshebniy mag / Per. K.D. Bal'monta // *Kal'deron de la Barka P.* Op. cit. Book 2. P. 283.

²¹*Calderón de la Barca P.* La dama duende / Edición digital autorizada por



Evangelina Rodríguez Cuadros. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. V. 787–800. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dama-duende--0/html/ff22be1e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_4_ (accessed: 15.02.2014).

²²*Кальдерон де ла Барка П.* Дама Привидение / Пер. К.Д. Бальмонта // Кальдерон де ла Барка П. Указ. соч. Кн. 1. С. 98.

Kal'deron de la Barka P. Dama Privideniye / Per. K.D. Bal'monta // Kal'deron de la Barka P. Op.cit. Book 1. P. 98.

²³*Calderón de la Barca P.* La dama duende / Edición digital autorizada por Evangelina Rodríguez Cuadros. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. V. 801–814. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dama-duende--0/html/ff22be1e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_4_ (accessed: 15.02.2014).

²⁴*Кальдерон де ла Барка П.* Дама Привидение / Пер. К.Д. Бальмонта // Кальдерон де ла Барка П. Указ. соч. Кн. 1. С. 98–99.

Kal'deron de la Barka P. Dama Privideniye / Per. K.D. Bal'monta // Kal'deron de la Barka P. Op.cit. Book 1. P. 98–99.

²⁵*Гаспаров М.Л.* Брюсов и буквализм // Поэтика перевода: Сборник статей / Сост. С. Гончаренко; предисл. Е. Николовой. М., 1988. С. 56.

Gasparov M.L. Bryusov i bukvalizm // Poetika perevoda: Sbornik statey / Sost. S. Goncharenko; predisl. E. Nikolovoy. Moscow, 1988. P. 56.

²⁶*Коптилов В.* И вширь, и вглубь...: (в сокращении) // Там же. С. 64; *Ланчиков В.К.* Развитие художественного перевода в России как эволюция функциональной установки // Вестник НГЛУ им. Н.А. Добролюбова. 2009. Вып. 4. Лингвистика и межкультурная коммуникация. С. 164.

Koptilov V. I vshir', i vglub'...: (v sokrashchenii) // Ibid. P. 64; *Lanchikov V.K.* Razvitiye khudozhestvennogo perevoda v Rossii kak evolyutsiya funktsional'noy ustanovki // Vestnik NGLU im. N.A. Dobrolyubova. 2009. Issue 4. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. P. 164.

²⁷*Иванова А.С.* К.Д. Бальмонт – переводчик английской литературы. Иваново; СПб., 2009.

Ivanova A.S. K.D. Bal'mont – perevodchik angliyskoy literatury. Ivanovo; Saint-Petersburg, 2009.

²⁸*Белоусова В.С. (Полилова В.С.)* Между вольностью и буквализмом: Кальдерон и Шелли в переводе Бальмонта // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. Вып. 19. Тарту, 2008.

Belousova V.S. (Polilova V.S.) Mezhdru vol'nost'yu i bukvalizmom: Kal'deron i Shelli v perevode Bal'monta // Russkaya filologiya: Sbornik nauchnykh rabot molodykh filologov. Issue 19. Tartu, 2008.

²⁹*Полилова В.С.* Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. 2013. № 1. С. 147–191.

Polilova V.S. Ispanskiye narodniye pesni v perevode K. Bal'monta // Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 9. Filologiya. 2013. № 1. P. 147–191.



ЭСТЕТИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ТЕАТРЕ АГУСТИНА МОРЕТО

Статья посвящена рассмотрению ключевых комедий испанского драматурга А. Морето – «Красавчик дон Диего» и «Живой портрет» – с позиции репрезентации, понимаемой в соответствии с философско-эстетической трактовкой термина в исследованиях К. Гинзбурга, М. Ямпольского. Внимание уделяется метатеатральности пьес А. Морето.

Ключевые слова: А. Морето; испанский театр Золотого века; репрезентация; метатеатр; иллюзия; «Красавчик дон Диего»; «Живой портрет».

Агустин Морето – испанский драматург Золотого века, названный И. Арельяно одним из «наиболее значимых» авторов плеяды Кальдерона¹, а Э.М. Уилсоном и Д. Моиром – «лучшим из учеников Кальдерона»². Несмотря на обвинения в плагиаторстве со стороны некоторых литературоведов и меньшее количество исследований по сравнению с Лопе, Кальдероном или Тирсо, в настоящее время черты поэтики и техники театра Морето адекватно описаны специалистами, отмечающими тот факт, что драматургия Морето отличается выверенностью интриги, отточенностью техники и умением схватывать разные человеческие типы и манеры речи³. Но мы хотели бы обратиться к творчеству Агустина Морето, а именно к самым его известным комедиям, с позиции репрезентации.

Термин «репрезентация» может иметь несколько толкований, особенно в случае, если речь идет о театре. Мы будем отталкиваться от определения, высказанного двумя современными мыслителями, К. Гинзбургом⁴ и М. Ямпольским⁵, и развитого на примере испанской литературы Золотого века в докладе С. Пискуновой «Репрезентация как эстетический принцип и сквозной сюжет творчества Сервантеса»⁶ (представленном на Михайловских чтениях – 2013), которое состоит в том, что репрезентация является особой формой представления реальности, основанной на замещении некоего объекта его искусственным двойником. Как пишет М. Ямпольский в своей работе «Ткач и визионер», «отсутствие изображаемого замещается в ней иллюзией присутствия»⁷. Таким образом, основная функция репрезентации состоит в создании эффекта присутствия того, чего нет, которое в то же самое время является отсутствием. При этом искусство репрезентации заключает в себе систему саморазрушения, способную уничтожить созданную иллюзию, что приводит к разрыву с миром иллюзорного. Применительно к театру этот механизм разрушает театральную условность, игру, на базе которых строит новую театральность. Фактически, разрушение театральности влечет за собой его деконструкцию, создание театра второго уровня – метатеатра. Отличительная особенность театра Морето основывается на характерной черте испанского искусства Золотого века – метатеатральности.

Как было упомянуто ранее, Морето не раз обвиняли в плагиаторстве,



но, как ни парадоксально, именно эта черта пьес драматурга может помочь в раскрытии механизма порождения его метатеатра. Морето изменяет пьесы своих предшественников, используя свою драматургическую технику, являясь, по мнению В. Гарсия Руиса, «прекрасным редактором»⁸, модифицирует известные правила построения комедий таким образом, что метатеатральность его комедий подчеркивает вторичность жизни по отношению к искусству и, одновременно, стирает границу между ними. Морето основывает свой театр на театре своих предшественников, и изменения, вносимые им в пьесы, раскрывают искусственность его театра. Это приводит к тому, что комедии драматурга приобретают черты искусства репрезентации, основной из которых является подмена реальности искусственностью. Кроме того, сравнение пьес Морето с творениями предшественников позволяет обнаружить не только точки его соприкосновения с Лопе или Кальдероном, но и через творческое наследие автора обратить внимание на весь испанский театр Золотого века.

Репрезентация – визуальное искусство, главный интерес которого направлен на «отражение». Она создает иллюзию, которая занимает положение между аристотелевским мимесисом и платоновскими эйдосами. В своем творчестве Морето уделяет внимание этой стороне репрезентации, обращаясь к визуальным образам, отражающим поверхности. Примером может служить образ главного героя из известной комедии «Красавчик дон Диего» («El lindo don Diego»⁹), опубликованной в 1654 г. Сюжет пьесы разворачивается вокруг дона Диего, эгоцентричного кабальеро, уделяющего внимание только своей внешности, речи и социальному статусу, который должен взять в жены свою двоюродную сестру – донью Инес, влюбленную в дона Хуана. Для дона Диего главным является его облик в его собственных глазах и в глазах окружающих, и постоянное самолюбование персонажа заставляет его вести себя так, будто он всегда находится перед зеркалом. Зеркало, будь то настоящее или вымышленное, в которое дон Диего постоянно смотрится, иногда прерывая диалог, чтобы полюбоваться своим красноречием или внешним видом, создает мнимый образ, не связанный с реальностью, это приводит к тому, что персонаж оказывается замкнут на самом себе, теряя себя в своем отражении.

Из-за своей неспособности взглянуть глубже, за поверхность, дон Диего попадает в ловушку, организованную слугами дона Хуана и доньи Инес, которые, используя характерную черту репрезентации – переодевание, наряжают служанку доньи Инес графиней, что заставляет дона Диего забыть о своей невесте. Морето пользуется такими приемами репрезентации, как ловушка, переодевание, замена одного другим. Но особую комичность драматург привносит путем столкновения двух мнимостей: с одной стороны – служанка, переодевая графиней, с другой – красавчик дон Диего, о красоте которого у нас нет достоверного представления, так как единственным персонажем, описывающим его внешность, является сам дон Диего, что оставляет простор для домыслов.

Еще одним примером смещения мнимостей в репрезентации может



быть потеря личности в чужом отражении. Морето обращается к этой теме в комедии «Живой портрет» («El Parecido en la corte»¹⁰), опубликованной в 1676 г., развивая идею главенства «кажущегося» над реальным, высказанную грасьосо Таконом: «Нас убеждает внешний вид / Скорей, чем доводы рассудка» (II, 1, 1, ст. 1074–1075). (Здесь и далее перевод М. Казмичева приводится по изданию из серии «Библиотека всемирной литературы»¹¹). Дон Фернандо, именуемый «живым портретом», бежит из Севильи после дуэли с поклонником своей сестры. По прибытии в Мадрид выясняется, что дон Фернандо необычайно похож на портрет другого человека (дона Лопе), сделанный четырнадцать лет назад. Оказавшись без денег и успев влюбиться в донью Инес (сестру дона Лопе, на которого так похож дон Фернандо), дон Фернандо следует совету своего слуги и выдает себя за дона Лопе. Таким образом, в глазах людей «кажущийся» оказывается более настоящим, чем человек, с которого портрет был написан, так как дон Лопе, постарев на четырнадцать лет, потерял былое сходство со своим старым портретом. С одной стороны, драматург метафорически обращается к мысли о возвращении к жизни образа, с другой – показывает человека, теряющего себя в чужом портрете, перестающего быть собой и превращающегося лишь в отражение реальности. Подобное замещение является характерной чертой репрезентации с присущими ей дополнительными смыслами, амбивалентностью, имеющими своей целью борьбу и, одновременно, разрушение пропасти между иллюзорным и материальным.

В творчестве Морето борьбу между иллюзорным и материальным можно заметить и в двойственной системе персонажей, господ и слуг, где господа отвечают за иллюзорное, а слуги – за материальное.

Господа в театре Морето возвращаются в рыцарски-куртуазный мир, и утонченность их поведения так заметна, что стиль драматурга не без основания называют одним из возможных предшественников рококо. Персонажи автора «Живого портрета» почти безупречны: они достаточно сдержанны, отходчивы и, в целом, воплощают в себе человеческие добродетели. Но для сохранения идеальной идентичности Морето отказывает им в возможности действовать. Несмотря на множество перипетий, господа оказываются недвижимы: они реагируют, но не действуют, так как почти всегда к действию их подталкивают слуги, что превращает персонажей-господ в отражение поступков их слуг, в марионеток. Таким образом, Морето создает благородных персонажей как идеальных людей, не способных к действиям, обращаясь к иллюзии, к чистой репрезентации.

Но столь идеальным господам драматург противопоставляет несовершенных приземленных слуг. Грасьосо не только занимают важное место в театре Морето, привнося элемент комизма, но являются двигателями интриги. Они привносят легкость и беззаботность в пьесы, а их активность и, подчас, фривольность указывают на различия между господами и слугами, акцентируя ригидность центральных персонажей. Своим несовершенством слуги подчеркивают репрезентативность своих хозяев, а естественностью и шутками разрушают гармонию репрезентации, создаваемую ав-



тором, прорываясь в реальный мир. В качестве примера вспомним сцену из «Живого портрета», в которой грасьосо Такон, получив вопрос о том, служит ли он дону Лопе, отвечает:

У Лопе?.. У какого Лопе?
Или похож я по манерам
И виду на слугу поэта? (I, 1, 6, ст. 511–513),

без сомнения имея в виду Лопе де Вегу.

Используя различные способы построения комедий, Морето четко выстраивает пьесы, соблюдая пропорцию таким образом, что, создавая в своих пьесах почти идеальную репрезентацию, он добавляет механизм, который бы подчеркивал ее искусственность, но не разрушал иллюзию полностью. Это способность создавать почти безупречный баланс в своей репрезентативной эстетике делает Морето не просто одним из учеников Лопе и Кальдерона, но выдающимся учеником, развивающим традиции испанского театра Золотого века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Arellano I.* Calderón y su escuela dramática. Madrid, 2001.

²*Wilson E.M., Moir D.* Historia de la Literatura Española. Vol. III. Siglo de Oro: Teatro. Barcelona, 1985. P. 214.

³*Силунас В.* Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000; *Casa F.P.* The Dramatic Craftsmanship of Moreto. Cambridge, Mass., 1966; *Kennedy R.L.* Moreto's Span of Dramatic Activity // *Hispanic Review*. 1937. Vol. 5. № 2. Apr.; *Lobato M.L.* Hacia la edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto. Un trabajo en marcha // *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Madrid, 2006. P. 407–412. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_058.pdf (accessed: 12.11.2013).

Silyunas V. Stil' zhizni i stili iskusstva (Ispanskiy teatr man'erizma i barokko). Saint-Petersburg, 2000; *Casa F.P.* The Dramatic Craftsmanship of Moreto. Cambridge, Mass., 1966; *Kennedy R.L.* Moreto's Span of Dramatic Activity // *Hispanic Review*. 1937. Vol. 5. № 2. Apr.; *Lobato M.L.* Hacia la edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto. Un trabajo en marcha // *Edad de oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Madrid, 2006. P. 407–412. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_058.pdf (accessed: 12.11.2013).

⁴*Ginzburg C.* Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance. New York, 2001.

⁵*Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

Yampol'skiy M. Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture. Moscow, 2007.

⁶*Ненарокова М.Р.* Михайловские чтения–2013. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/246.html&j_id=17 (дата обращения 22.01.2014).



Nenarokova M.R. Mikhaylovskiy chteniya–2013. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/246.html&j_id=17 (accessed: 22.01.2014).

⁷*Ямпольский М.* Указ. соч. С. 6.

Yampol'skiy M. Op. cit. P. 6.

⁸*García Ruiz V.* Introducción // *Moreto y Cabaña A.* El lindo don Diego / Ed. V. García Ruiz. Madrid, 1993. P. 15. (Colección Austral).

⁹*Moreto y Cabaña A.* El lindo don Diego; *Castro y Bellvis G.* El Narciso en su opinión / Ed. e introd. de A.V. Erbsole. Madrid, 1968.

¹⁰*Moreto y Cabaña A.* El parecido en la corte. Madrid, 1754. URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/obra/el-parecido-en-la-corte/ (accessed: 10.11.2013).

¹¹*Moreto A.* Живой портрет. Испанский театр. М., 1969. (Библиотека всемирной литературы).

Moreto A. Zhivoy portret. Ispanskiy teatr. Moscow, 1969. (Biblioteka vsemirnoy literatury).



Сантьяго Фернандес Москера
(Сантьяго де Компостела, Испания)

КАЛЬДЕРОН МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ПОЭЗИЕЙ: *первые комедии и их политическая направленность*

В статье отмечается, что уже в первых произведениях Кальдерона – драмах «Запутанный лес» (*La selva confusa*) и «Любовь, честь и власть» (*Amor, honor y poder*) – часто видят отражение критического отношения автора к королю и придворным. Одна из этих драм воспринимается как произведение, направленное против торжеств по случаю визита принца Уэльского в Испанию, другая – как драма, осуждающая моральный облик Филиппа IV. В работе доказывается, что сложно предполагать подобное критическое отношение в юном поэте, чьи произведения впервые ставятся при дворе, и который, кроме того, не имеет никаких причин быть несогласным с политикой короля.

Ключевые слова: Кальдерон де ла Барка; идеология; история; поэзия; первые комедии.

Переоцененный марксистами и презираемый приверженцами имманентного анализа герменевтический подход к литературным произведениям как к средству передачи идеологии и ключевым инструментам понимания социального и исторического контекста прошел за последние десятилетия длинный путь. Завышенная оценка культурологического подхода к литературе в англосаксонском мире (которая, кажется, уже распространилась и на другие области гуманитарных исследований) способствовала распространению моды на теории, воскрешающие интерес к политическому и социальному значению текстов, включая возвращение нового историзма (*New Historicism*), который когда-то считался устаревшим.

В ряде предшествующих работ я предпринял попытку показать, что собой представляет тот эпистемологический подход, результатом применения которого становится обнаружение в каждом произведении Кальдерона «подрывного» или «ниспровергающего» текста. Свое несогласие с этими методами я уже демонстрировал в работах 2006–2008 гг. на примере разборов двух первых драм, поставленных Кальдероном при дворе Филиппа IV. [Эти работы впоследствии дополнялись. В обновленном виде они составили монографию «Кальдерон: тексты, редакции, значение и репрезентация» (*Calderón: texto, reescritura, significado y representación*), которая увидит свет в ближайшее время.]

В данной статье не будут затрагиваться вопросы связи кальдероновских сюжетов с историей или связи истории и поэзии, речь пойдет о взаимоотношениях Кальдерона с общественной жизнью своего времени, о том, согласовывались ли его произведения с современными событиями и, если да, то с какой целью: чтобы изменить общественное мнение или упрочить его? Чтобы влиять на мнения, предлагая проправительственную или антиправительственную критику? Здесь имеется в виду не биографи-



ческий аспект, а литературный: композиционная техника драматурга, идеологическая связь его произведений с жизнью общества и, прежде всего, историческая правдоподобность (хотя мы будем иметь в виду и обстоятельства, которые окружали Кальдерона). Ключевой вопрос можно сформулировать так: был ли Кальдерон придворным поэтом или интеллектуалом-критиком современной ему власти?

Поскольку филологический подход – ключевой в исследованиях культуры Золотого века, то лучше всего будет приступить к предмету, отталкиваясь от самих текстов (надежных и выверенных, какими мы сегодня располагаем), таких, что могут прояснить интересующие нас биографические и исторические моменты. При этом отметим, что детальное знание биографии Кальдерона может склонить нас к пониманию его творчества в биографическом ключе (*biographico modo*), как часто происходит в случае другого поэта, Кеведо. Иногда глубокое знание жизни художника создает больше путаницы, чем недостаток биографических сведений, заставляющий нас сосредоточиться на самом творчестве. За исключением, конечно, тех случаев, когда отрицается само существование поэта, как происходит в случае другого великого драматурга, Шекспира.

Первый вопрос непосредственно связан с проблемой рождения драматического произведения, с его замыслом, причинами, по которым автор пишет ту или иную комедию. Ответ на него предполагает весьма глубокое знание обстоятельств создания произведения. В случае с самыми ранними произведениями Кальдерона этих знаний, как кажется, достаточно, а тексты представляются в значительной степени встроенными в социальный, политический и исторический контекст эпохи.

В сущности, мы сталкиваемся с вечным спором истории и поэзии, и главная задача состоит в том, чтобы показать, как этот спор разрешается у драматурга: обусловлено ли создание произведения литературными или историческими обстоятельствами. Поскольку Кальдерон – драматург, то кажется, что появлением первых своих драм он должен быть обязан именно истории или, точнее, обстоятельствам, в том числе, и денежным. Тут нужно помнить, что как театральным автор и человек театра, а не поэт-лирик, Кальдерон всегда стремился на сцену, а также зарабатывал своими произведениями. Ведь уже первые его комедии были поставлены и, как предполагается, написаны на заказ. Таким образом, в связи с визитом принца Уэльского в Мадрид в 1623 г. ближайшим окружением графа Оливареса Кальдерону могло быть поручено написание драмы «Любовь, честь и власть» (*Amor; honor y poder*).

В случае «Запутанного леса» (*La selva confusa*) это предположение выглядит уже не таким очевидным: хотя время создания этой драмы отстоит от времени написания «Любви, чести и власти» всего на несколько месяцев, вполне может быть, что работа над ней велась и до появления принца при дворе. Кроме того, вне зависимости от первопричины создания произведения (исторической или коммерческой, скажем так, обстоятельственной), ничто не препятствует тому, чтобы последующие авторские решения



были обусловлены сугубо литературными причинами. Это видно с большей ясностью в тех случаях, когда сам факт придворного заказа не влияет на драматическое произведение: тему Кальдерон (как и его коллеги-драматурги) выбирает сообразно поэтическим задачам и критериям.

Все это влияет на конечную интерпретацию намерений автора: если мы понимаем, что некоторые из комедий Кальдерона своим появлением обязаны конкретным историческим событиям, то это заставляет склониться к мысли, что на Кальдерона влияли или что он хотел влиять на события, на историю. Показать, напротив, что первоначальный импульс был исключительно поэтического свойства, оказывается еще сложнее, особенно если мы притязаем на то, чтобы это было отражено в конкретных фактах.

Без сомнения, комедии Кальдерона, так же как и прочих драматургов, являют собой слияние двух интенций: анекдот, конкретный исторический факт превращается в литературное произведение; и, наоборот, произведение, имеющее своим источником строго художественную традицию (литературную, мифологическую, библейскую и пр.), проецируется на исторические события. Проблема возникает при желании насильно притянуть текст к тому или другому полюсу интерпретации, превращая пьесы, имеющие историческую подоплеку, в произведения исключительно литературные или, что более распространено, представляя пьесы литературного происхождения как произведения с политическим корнем, как с точки зрения их источников, так и с точки зрения их прагматики – влияния на современный исторический контекст.

Ключевым здесь в моем понимании является аспект, которому хотелось бы уделить особенное внимание, а именно – смысловое богатство классических литературных произведений, в том числе и текстов Кальдерона, и их герменевтическая подвижность, которой способствуют различные критические инструменты. Другими словами, речь идет о тенденции критики наделять кальдероновские произведения историческим и политическим значением, приписывая им сиюминутные цели. При всем том, Кальдерон – прежде всего поэт, а не историк или политик, и жанры, в которых работал драматург, были именно что литературными. То есть комедии, ауто, интермедии и пр. воспринимались и в XVII в. как литературные произведения, как поэтические конструкции, а не как пограничные сочинения, как можно думать о части наследия Кеведо. Я специально обращаюсь здесь к примеру Кеведо, поскольку автор «Отвращения к евреям» (*Excecración contra los judíos*) существенно отличается в этом отношении от Кальдерона, ведь зачастую он демонстрирует очевидное стремление вмешиваться в политические или исторические дела, как, например, в уже упомянутом трактате или в труде «Политика Бога, правление Христа» (*Política de Dios, gobierno de Cristo*). Кальдерон, конечно, пытался оказывать влияние при дворе и активно участвовал в придворной жизни, но делал это деликатно, так что во многих случаях сами объекты этого влияния вряд ли отдавали себе в нем отчет, в отличие от последующих взыскательных критиков, в том числе и XXI в., которые умеют видеть то, что общественность XVII в.



не замечала.

Кроме того, как хорошо известно, Кальдерон-драматург использовал все возможности, от исторических до литературных, для придания действию лучшего развития, то есть он менял, вводил, модифицировал события и исторических персонажей, а также видоизменял такие устойчивые литературные источники, как мифы или библейские сюжеты.

Если оставить в стороне такой специфический жанр, как ауто сакраменталь, то можно говорить о том, что Кальдерон коллекционирует произведения, созданные непосредственно на основе исторических фактов или конкретных обстоятельств, которые, очевидно, писались на заказ, как «Осада Бреды» (*El sitio de Bredá*) или «Чистилище Святого Патрика» (*El purgatorio de San Patricio*), а также произведения, которые имели литературные источники. Но как быть с теми драмами, что явно обладают литературной основой, однако могли иметь и исторический источник, а также теми историческими драмами, что основаны в большой степени на докладных и записках? Яркий пример такого типа – случай с трактатом «Obsidio Bredana» Германа Гюго, главным источником «Осады Бреды» [«Главным источником “Осады Бреды”, без сомнения, был трактат “Obsidio Bredana” Германа Гюго, опубликованный в Антверпене в 1626 г. Он описывает успехи в Нидерландах, начиная с принятия решений, приведших к осаде, и до последующих за сдачей Бреды празднований и чествований. Этот трактат снабдил Кальдерона различными второстепенными элементами драматического действия...»¹], и с повествованием Хуана Переса де Монтальбана, озаглавленным «Жизнь и чистилище святого Патрика» (*Vida y purgatorio de san Patricio*, 1627). Оба эти текста были напечатаны незадолго до создания кальдероновских драм. То есть произведения Кальдерона могут быть вдохновлены обстоятельствами, но иметь одновременно литературную основу.

С другой стороны, имеются и мифологические драмы, такие как «Любовь, величайшее колдовство» (*El mayor encanto, amor*) и «Три величайших чуда» (*Los tres mayores prodigios*), которые писались по заказу двора, но имели исключительно литературное происхождение: преследовали ли они историческую, или сиюминутную, цель? Я отвечал на этот вопрос ранее отрицательно: нет, не преследовали, по крайней мере, это не было в них первостепенным².

Пожалуй, кальдероновские приемы в большей части комедий схожи, независимо от первоначального импульса. Эти приемы не зависят от идеологических обстоятельств. Быть может, так Кальдерон исполнял свои придворные обязанности: играл роль независимого интеллектуала на службе власти. В любом случае возникают вопросы: в какой степени он лично не разделял идеологию заказов, да и в какой степени поручения были идеологически направленными? Выражал ли Кальдерон свое несогласие в случае заказов, не связанных прямо с политическими требованиями, например, в драмах на мифологические сюжеты или в комедиях плаща и шпаги?

О политической деятельности Кальдерона ничего не известно, но, тем



не менее, можно предполагать, что он скорее был при власти, нежели против нее, о чем свидетельствует сама его придворная судьба. Это видно уже по первым двум произведениям Кальдерона: в случае обеих комедий выбранная им тема, в большей или меньшей степени, вызывает ассоциации с исторической ситуацией – визитом принца Уэльского, но в обоих случаях, или, по крайней мере, в первом из них, не ясна идеологическая интенция.

Драму «Запутанный лес» можно связать с приездом принца Уэльского. Но, как уже было отмечено, это произведение могло быть написано раньше и лишь поставлено по причине визита. Сюжет в части приезда совпадает, но негативная характеристика персонажей, параллельных Филиппу IV и принцу Уэльскому, не вяжется с предположительным «льстивым» характером пьесы, тем более что это первое произведение Кальдерона.

Тут речь заходит о привычном споре: мог ли Кальдерон с самого начала своей карьеры писать произведения, критически оценивающие события, к которым они были заказаны? Осмелился ли Кальдерон изобразить короля, необузданного в своих сексуальных страстях, намекая на самого Филиппа, отправляющегося по ночам на поиск эротических приключений? Был ли 23-летний Кальдерон настроен столь пуритански, чтобы упрекать короля за привычки, свойственные всему двору того времени [схожую критику выдвигают те, кто видит в комедии Кеведо «Каким должен быть фаворит» (*Cómo ha de ser el privado*) отсылку к королю. Я писал о данной интерпретации в одной из своих работ³], и чтобы писать пьесу специально ради выражения этого упрека?

По мнению Эрика Коэнена, публикатора «Запутанного леса», если считать, что произведение было написано в прямой связи с визитом принца Уэльского, то должно признать, что Кальдерон был связан с противниками свадьбы принца и инфанты Марии, лидером которых был граф де Оливарес. [«Если мы возьмемся утверждать, что комедия была написана в качестве комментария к брачному предложению, мы должны придти к выводу, что Кальдерон выступал против них. Такая позиция случайно не вступает в противоречие с той, что была выражена в “*Amor, honor y poder*”, и, возможно, не следует видеть в этом безрассудство начинающего писателя, как может показаться на первый взгляд, так как он совпал во взглядах с могущественным графом (позже графом-герцогом) Оливаресом»⁴. Далее тексты Кальдерона приводятся по указанному изданию.] Конечно, такая покорность желаниям министра обсуждалась в критике годы спустя – с опорой на свидетельства, приводившиеся англосаксонскими литературоведами касательно более поздних произведений. В обоих случаях как согласие, так и возражение подобного рода дают один и тот же результат: а точнее, никакого. По крайней мере, карьера Кальдерона от этого не страдает, он пользуется неизменным успехом на протяжении 60-ти лет, от ранних произведений до 1681 г.

Коэнен сомневается, что Кальдерон осмелился бы вывести развратника под именем короля Филиппа и еще одного злодея, намекая на принца Чарльза, даже если бы он был против брака и подчинился указаниям Оли-



вареса; такое нарушение протокола и приличий было невозможно.

С другой стороны, «литературный мотив дворянина, который, подобно Филиппу, становится “посланцем себя самого” нередок в новой комедии»⁵ и появляется в других произведениях Кальдерона, которые не имеют отношения к визиту принца Уэльского, не говоря уже о датировке произведения, на что указывает сам публикатор. Эрик Коэнен заключает:

«Аналогии между драматическим действием и политической действительностью представляются скорее кажущимися, нежели реальными (что не исключает возможности интерпретации комедии как пожелания политически благоразумного брака для инфанты)»⁶.

Этот вывод кажется мне верным, и я с ним соглашаюсь: произведение не написано по политическим мотивам, но связано с самой волнующей темой того периода – свадьбой инфанты. Иначе говоря, Кальдерон не замыкается на конкретном факте и, тем более, не пытается грубо противостоять политическим событиям, а играет роль придворного интеллектуала.

Те, кто настаивает на прямой связи исторических реалий испанского двора с произведениями (особенно в случае с комедией «Любовь, честь и власть», проанализированной Крикшенком⁷ и Заидой Вила Карнейро⁸), приводят очень показательные сведения касательно сюжета, персонажей и пр. Аргументированность и убедительность этих размышлений не позволяет отказаться от идеи политических намерений Кальдерона. В произведениях содержатся пассажи, тесно связанные с исторической ситуацией, но, в то же время, другие пассажи выделяются своей неуместностью в контексте такого понимания текста. Дело в том, что произведение вбирает в себя все: все за и против.

Посмотрим теперь на те реплики, которые можно проинтерпретировать как непосредственно связанные с событиями вокруг несостоявшейся помолвки. Как следует интерпретировать следующие стихи, если мы связываем Филиппа из драмы и Филиппа IV?

FLORA
[...] Dicen que es Filipo un hombre
crüel, soberbio y tirano
y que es, al revés, su hermano
de apacible fama y nombre (I, 492–495).

[ФЛОРА. Говорят, Филипп – человек / жестокий, надменный и деспотичный, / а его брат, напротив, / славится кротким нравом.]

Можно ли придумать что-то более оскорбительное? Если читать пьесу в политическом ключе, то окажется, что этот Филипп – переодетый влюбленный, приехавший в Милан чтобы жениться на Флоре, – составляет «параллель» Чарльзу, принцу Уэльскому, приехавшему ради брака с ин-



фантой Марией в исторической реальности. Этот Филипп – потенциальный убийца своего брата и ревнивый трус, подлый персонаж, имя которого к тому же намекает на Филиппа IV. С каким же мастерством молодому Кальдерону удастся оскорбить обоих принцев!

Таким же образом можно вычитать и оскорбление инфанты:

CARLOS

¿ Ahora
qué es lo que piensas hacer,
solo y disfrazado ?

FILIPO

Ver,
sin que me conozca, a Flora;
saber si podré vivir
con ella, que a la mujer
la ha de confirmar el ver,
pero elegirla el oír.

LEONELO

Dicen que es Flora muy bella.

FILIPO

No es, Leonelo, la hermosura
lo que más gusto asegura,
sino la fuerza de estrella.
¿ Qué importa que hermosa sea,
si vemos feas queridas
y hermosas aborrecidas ?

CARLOS

Es más dichosa la fea.

LEONELO

No lo será la que viene
allí.

CARLOS

¡ Qué rara belleza !
(II, 1526–1542).

[КАРЛОС. А теперь / что ты собираешься делать, / один, да переодетый? / ФИЛИПП. Увидеть Флору, оставшись неузнанным, / чтобы понять, смогу ли я с ней жить, ведь жена / и глазам должна быть мила, / и душе. ЛЕОНЕЛО. Говорят, Флора очень красива. ФИЛИПП. Леонело, не красота / гарантирует счастье, / но воля звезд. / Какая разница, красива она или нет, / если мы видим дурнушек, что любимы, / и опостылевших красавиц? КАРЛОС. Не родись красивой... ЛЕОНЕ-



ЛО. Но не дурнушка та, что показалась вон там. КАРЛЮС. Какая редкая красота!] «Редкая красота» потому, что речь идет о Селии, а не Флоре.

Если мы продолжим связывать пьесу с визитом, то получается, что Флора-инфанта Мария открыто презирует принца Уэльского и противится решению брата. Кажется очень рискованным вкладывать в уста героини слова, которые мы сейчас процитируем, особенно учитывая, что в действительности инфанта Мария никогда не простила графу-герцогу Оливаресу того, что он противился ее браку с принцем Уэльским. [«Трудно понять, что в действительности думала Мария, особенно после того, как в течение нескольких месяцев жена Оливареса уверяла принца, что она была убита горем при мысли, что он может уехать без нее. Было высказано предположение, что двадцать лет спустя, так никогда и не простив Оливаресу его оппозицию браку с Чарльзом, она сыграла свою роль в его падении; но доказать, что она сделала что-то подобное и, особенно, с каким мотивом, трудно»⁹.]

Aquel mi libertad forzar pretende,
tratando el casamiento que me infama;
este mi pecho en fuego y rabia enciende,
viéndole hablar la labradora dama;
uno me fuerza, Celia, otro me ofende,
y entre rigor, entre la ardiente llama,
helado el cuerpo, el alma ya en los labios,
sufro rigores y padezco agravios
(III, 2521–2528).

[Один притязает принудить меня к тому, чего не желаю, / устраивая брак, который меня бесчестит; / моя грудь горит огнем и яростью, / когда я вижу другого говорящим с крестьянкой; / один меня принуждает, Селия, другой оскорбляет, / и среди тягостей, посреди горящего пламени, / тело мое, как лед, я при смерти, / страдаю и мучаюсь от оскорблений].

Другой пример обнаруживается в речи придворной дамы, которая оскорбляет инфанту, ее реплика необычна для кальдероновской дамы, но зато не оставляет сомнений в ее намерении опорочить и оскорбить соперницу:

JACINTA
No busco los hombres yo,
mas, ¿quién tendrá más disculpa:
quien los encubre en su casa
o quien dicen que los busca?
(v. 3418–3421)

[Я не ищу мужчин, / кроме того, кто больше достоин оправдания: / та, кто



прячет их в своем доме / или та, о которой говорят, что она их ищет?]

Может ли такая речь быть обращена к Флоре-инфанте Марии в придворном контексте? Что случится, если публика сумеет установить эти предполагаемые связи между комедией и помолвкой Марии с принцем Уэльским?

И напоследок, не преувеличивая несостоятельность политического прочтения пьесы, приведем пример герцога Мантуи, который якобы должен являть собой альтер эго (но уже не тезку) того же Филиппа IV. Это крайне недалекий персонаж, он верит всем обманам, его все кругом надувают, и он ведет себя, приобретая по ходу пьесы все большее значение, как граф, побежденный окружающими его обстоятельствами. Эрик Коэнен удачно характеризует его:

«Помимо некоторых периферических перипетий, центром путаницы является герцог Мантуи, маргинальный персонаж в первой хорнаде, но приобретающий все большее значение по мере развития драматического действия. Герцог начинает верить, что Фредерик – это не Фредерик, сын герцога Милана (которого он считает погибшим), а выдающий себя за него рыбак Фредерик; и верит, также ошибочно, что предполагаемый рыбак говорит и действует как Фредерик по просьбе горничной Селии, следуя ее приказу. Он также считает, что Филипп – не Филипп, брат Фредерика, а посол, который действует от его имени, и считает, что когда Отто говорит, что узнал Филиппа, то он притворяется по его просьбе. Он думает, что и Гиацинта – не знатная дама, влюбленная в Фредерика и обожаемая Филиппом, а сестра предполагаемого рыбака по имени Синтия; и что Марциал, сопровождающий Гиацинту, не слуга Фредерика, но простолюдин самого низкого социального положения по имени Тирсо. Он считает, что его дочь Флора сошла с ума, и что из-за этого она путает личности других людей, и начинает верить, ошеломленный, что ее безумие заразно. Он думает, что врет, когда сам подтверждает Филиппу, в соответствии с истиной, что Гиацинта является благородной дамой по имени Гиацинта, и рассчитывает таким образом подшутить над ним»¹⁰.

Если бы это был намек на Филиппа IV, то он не имел бы смысла: зачем изображать графа де Мантуя столь наивным, даже глупым, не способным понять, что происходит в его собственном дворце. Это не похоже на удачную лесть молодого поэта, впервые представшего в качестве драматурга перед королем.

Вместе с тем, совпадение сюжета и исторических обстоятельств слишком значительно, чтобы списать его на случайность, по крайней мере, в случае с комедией «Любовь, честь и власть». И, конечно, встает вопрос, как можно соединить в одном произведении два противоположных намерения, а именно, отметить визит принца Уэльского и, одновременно, вывести его в театральном действии, напоминая о неуместности его требований и трудностях их осуществления.

С другой стороны, как уже было сказано, драма «Запутанный лес», судя по всему, была написана и даже поставлена до приезда принца, а зна-



чит, ее снова поставили весной 1623 г., просто воспользовавшись случайным совпадением темы.

Нужно также иметь в виду восприятие комедии, горизонт ожидания поэта и заказчика. Английскому принцу не так легко было понять произведение и, тем более, уловить остроты и намеки в шуме придворной постановки. [В случае других произведений с предполагаемой политической интенцией мы знаем о поведении фаворита <Оливареса>, что он был далек от того, чтобы привлекать или сосредотачивать внимание своих гостей на представлении, он скорее игнорировал его и продолжал в течение спектакля длительные (и трудные) переговоры с послом Тести. Исследователи сообщают важный анекдот о том, как приняли постановку одной из комедий во дворце и как вел себя фаворит: «Когда посол Модены Фульвио Тести был приглашен графом-герцогом на комедию в Королевском Зале в мае 1636, он даже не понял, о чем в ней шла речь, потому что Оливарес говорил не переставая...»¹¹]. Важным был сам английский характер пьесы, т.е. общая тематика, а не тонкости сюжета. Имеет значение и то, что пьесы адресовывались не столько непосредственно принцу, сколько испанским придворным.

Кроме того, мы не имеем сведений о других пьесах, имевших ту же политическую задачу. Среди всего множества произведений, что были представлены в течение визита принца Уэльского¹², нет других подобных. Только несколько лет спустя, в 1626 г., появятся драма «Вере не нужно оружие» (*La fe no ha menester armas*) Родриго де Эрреры, ауто Переса де Монтальбана «Помощь Кадису» (*El socorro de Cádiz*) и пьеса Кеведо «Каким должен быть фаворит» (*Cómo ha de ser el privado*). Но здесь речь идет уже о более поздних пьесах [о датировке комедии «Каким должен быть фаворит» см. также мои работы, уже указанные выше], когда ситуация решительно изменилась, поведение жениха превратилось в откровенную вражду и британский флот угрожал Кадису. Почему тогда только Кальдерон был готов к такому развитию событий? Только он был столь влиятелен и настолько приближен к графу Оливаресу, чтобы быть выразителем его мнения?

Нужно ли думать, что обе комедии были написаны юным Кальдероном под влиянием своего еще более юного патрона Дона Бернандино Фернандеса де Веласко, графа де Фриас (в 1623 г. ему было 13 или 14 лет), посвященного в коварный план графа де Оливареса показать в комедиях то, что не говорилось принцу Уэльскому открыто? Мы можем предположить, что граф де Фриас, учитывая его родственные связи с фаворитом короля, мог помочь почти неизвестному Кальдерону оказаться среди представленных ко двору поэтов, но это далеко не то же самое, что участвовать в хитроумном плане.

Политически направленная или нет, комедия «Любовь, честь и власть» может рассматриваться как «палимпсест», намек на обстоятельства, а «Запутанный лес» содержит тематические элементы, допускающие обстоятельное прочтение, – значит ли это, что обе комедии Кальдерона



являются частью плана графа де Оливареса расстроить брак принца Уэльского и инфанты Марии? Очень рискованное и сомнительное предположение.

Ключ для понимания обоих текстов уже был найден. Как резюмирует Крикшенк в случае с драмой «Любовь, честь и власть»: «Верно то, что, когда Кальдерон использует модели реальной жизни в своих произведениях, он трансформирует их в соответствии со своими художественными задачами»¹³.

Верное заключение шотландского профессора наилучшим образом согласуется с направленностью обеих пьес: «Самая убедительная трактовка этой пьесы состоит в том, что она давала королевской публике пищу для размышлений, не направляя эти размышления слишком явно. В конце концов, переговоры продолжались, и слишком четкое послание могло опережать события»¹⁴.

Таким образом, несмотря на то, что внешние обстоятельства откровенно приглашают к политическому прочтению, время создания и постановки драмы «Запутанный лес» указывает на то, что эта пьеса имела своей целью развлечь публику, а не являлась частью заговора; удовольствие зрителей имело большее значение, чем политическая оценка актуальной исторической ситуации. Правда, ради этого удовольствия драматург избирает тему, подходящую к обстоятельствам и в целом с ними согласующуюся. Все прочее – чистая спекуляция. Даже если Кальдерон с самого начала был ставленником фаворита короля, который уже плел интриги с целью помешать браку принца Уэльского и инфанты Марии, это не значит, что «Запутанный лес» был существенной частью антимаатримониальной кампании.

Комедия «Запутанный лес» и ее постановка при мадридском дворе в 1623 г. – первый пример взаимоотношений Кальдерона с историческими обстоятельствами при написании комедий: он выбирает тему, согласующуюся с ними, и поэтически видоизменяет ее, превращая в поэзию, а поэзия обманывает нас, притвораясь историей.

Перевод с испанского В.С. Полиловой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Coenen E. Sobre Calderón y la guerra: del “Sitio de Bredá” al sitio de Galera // Nueva Revista de Filología Hispánica. 2008. Vol. LVI. № 1. P. 32.

²Fernández Mosquera S. Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón // El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia; al cuidado de Odette Gorsse y Frédéric Serralta. Toulouse, 2006. P. 263–282; Fernández Mosquera S. El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón // XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época / Ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt. Stuttgart, 2008. P. 205–227. (Archivum Calderonianum.



Vol. 11).

³*Fernández Mosquera S.* Quevedo y el valimiento: del “Discurso de las privanzas” hasta “Cómo ha de ser el privado” // *Bulletin of Spanish Studies*. 2013. Vol. XC. № 4/5. P. 551–576.

⁴*Calderón de la Barca P.* La selva confusa / Edición crítica y adaptación de Erik Coenen. Kassel, 2011. P. 2.

⁵*Ibid.* P. 3.

⁶*Ibid.* P. 4.

⁷*Don Cruickshank W.* Calderón’s Amor, honor y poder and the Prince of Wales, 1623 // *Calderón 1600–1681: Quatercentenary Studies in Memory of John E. Vartey*. Basingstoke, Hants, 2000. P. 75–99. (*Bulletin of hispanic studies*. Vol. 77).

⁸*Vila Carneiro Z.* Amor, honor y poder: reflejos y miradas de lo inglés en el teatro del Siglo de Oro // *Del verbo al espejo: Reflejos y miradas de la literatura hispánica*. Barcelona, 2011. P. 103–110.

⁹*Don Cruickshank W.* Op. cit. P. 93–95.

¹⁰*Coenen E.* Op. cit. P. 5.

¹¹*Brown J., Elliott J.H.* Un palacio para el rey. El Buen retiro y la corte de Felipe IV / Edición revisada y ampliada. Madrid, 2003. P. 214.

¹²*Redondo A.* Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del Príncipe de Gales // *Edad de Oro*. 1998. Vol. XVII. P. 119–36.

¹³*Don Cruickshank W.* Op. cit. P. 98.

¹⁴*Ibid.* P. 99.



О.В. Аулов (Москва)

«ИСПОЛНЯЯ ДОЛГ ВСЕГО РЫЦАРСТВА»¹:

заметки историка-медиевиста на полях романа Сервантеса

В статье ставится проблема связи знаменитого романа Сервантеса с критериями статуса средневекового кастильского рыцаря в литературной традиции эпохи «кастильского ренессанса» Альфонсо X Мудрого (1252–1284). На основе компаративного анализа сервантесовского текста делается вывод о том, что созданный писателем образ Дон Кихота содержит многочисленные аллюзии на памятники середины – второй половины XIII в. – правовые, исторические, литературные и др. Однако характеристики Алонсо Кихано оказываются лишь карикатурным отражением статуса рыцаря эпохи расцвета рыцарской культуры.

Ключевые слова: средневековое рыцарство; Дон Кихот; Мигель де Сервантес; Кастилия и Леон; Испания; Альфонсо X Мудрый; «кастильский ренессанс» XIII в.; Семь Партид; *Estoria de España*; рыцарский роман; рыцарский идеал.

Едва ли не любой читатель, обращающийся к бессмертному тексту «Дон Кихота», задается вопросом о том, в какой мере представления о рыцарстве, возникшие в голове бедного сумасшедшего идальго Алонсо Кихано, соотносятся с реальными представлениями о рыцарском идеале, сложившимися в эпоху наивысшего развития последнего. Ответ на вопрос о том, являлся ли созданный писателем карикатурный образ зеркальным (пусть и искаженным) отображением оригинала, или же он вообще не имел связи с реалиями рыцарской эпохи – Высокого и Позднего Средневековья², – принципиально важен, прежде всего, для адекватной оценки мировоззрения самого Мигеля де Сервантеса.

Для этого необходимо сравнить характеристики, которые великий писатель придал своему герою, бедному идальго Алонсо Кихано (более известному как Дон Кихот), и которые определяют его социальный статус и ценностные установки, с теми первоисточниками, к которым восходила вся рыцарская литературная культура Кастилии и Леона (в пределах именно этого средневекового государства находилась область Ла-Манча – родина Дон Кихота). Разумеется, развернутый ответ на поставленный вопрос требует привлечения значительного по объему материала и выходит далеко за пределы жанра научной статьи. Поэтому текст, представленный ниже, представляет собой не более, чем перечень заметок, цель которых – не столько решить проблему, сколько поставить ее. Во всяком случае, ни одна другая попытка развернутого сопоставления образа Дон Кихота с рыцарскими идеалами эпохи Высокого Средневековья мне неизвестна.

Идеология рыцарства в контексте кастильского «ренессанса XIII в.»

Хронологические рамки настоящего исследования ограничены перио-



дом середины – второй половины XIII в., т.е. временем, когда в Кастилии и Леоне в основных чертах сложился комплекс представлений и ценностных ориентаций, в своей совокупности составивших идеологию кастильского рыцарства – неотъемлемую составную часть рыцарской идеологии латинского Запада³. Истоки этой идеологии принято связывать с развитием представлений о справедливой войне и идеале христианского воина, начальный этап формирования которых пришелся на эпоху поздней античности и первые столетия Средневековья⁴.

В контексте истории складывания основ рыцарской идеологии в Западной Европе в целом, на первое место следует поставить трактат Бернара Клервосского «Во славу нового рыцарства»⁵, поскольку именно в нем в наиболее концентрированном виде впервые было сформулировано представление об особой миссии рыцарей (в данном случае – рыцарей-тамплиеров), отразившееся во всей западноевропейской рыцарской литературе, в том числе – и кастильской.

Говоря об особом характере миссии рыцарства, аббат Клерво подчеркивал:

«Рыцари же Христовы могут без опасности сражаться в битвах своего Господа, не страшась ни греха, если поразят врага, ни опасности собственной смерти; ибо убивать или умирать за Христа не есть грех, а есть, напротив, могучее притязание на славу. В первом случае обретаешь нечто для Христа, во втором же – обретаешь Самого Христа. Щедр Господь, принимая смерть оскорбившего Его врага, и еще щедрей – отдавая Самого Себя на утешение Своему павшему рыцарю»⁶.

Тем самым, не только деятельность, но и весь образ жизни рыцарства приобретали божественную санкцию, становились одной из разновидностей христианской аскезы.

Сказанное Бернаром о тамплиерах очень скоро получило расширенное толкование и воплотилось в формы, понятные самим рыцарям. Представления о рыцарстве как о высокой миссии распространились за пределы как Ордена тамплиеров, так и Бургундии (где располагался Клерво). Параллельно развивался процесс трансляции этих представлений непосредственно в рыцарскую среду через посредство текстов на разговорных языках, а не на латыни, незнакомой или плохо знакомой большинству представителей рыцарского сословия.

В Кастилии возникновение текстов такого рода связано, главным образом, с «кастильским ренессансом XIII в.» короля-реформатора Альфонсо X Мудрого, явлением, достаточно хорошо изученным в научной литературе⁷. Культурный подъем периода его царствования был обусловлен, в первую очередь, стремлением к созданию новых форм репрезентации власти, которая не только стремилась покончить с провинциальностью королевства Кастилия и Леон, но и несколько десятилетий претендовала на первенство в Западной и Центральной Европе. Борьбу за престол Священной Римской империи (так называемую *fehcho del imperio*) кастильский ко-



роль, Гогенштауфен по материнской линии, начал в 1255 г. и продолжал ее до 1275 г., причем титул «Rex Romanorum» он спорадически использовал и позднее – вплоть до 1280 г.⁸

Именно поэтому отказ от латинского языка носил принципиальный характер; он прямо соотносился с изменением той аудитории, к которой отныне обращалась королевская власть и которая включала не только духовенство, но и широкие слои феодального класса, а также горожан, в массе своей не знавших латыни⁹. Соответственно, литературная деятельность в рамках «кастильского ренессанса» привела к появлению такого количества текстов разных жанров и форм, и такому подъему в развитии разговорного языка, превращенного в письменный, что, по мнению современного британского лингвиста Р. Пенни, именно Альфонсо X и следует считать главным создателем основ современного кастильского; это мнение разделяется и многими другими исследователями¹⁰.

Выбор нового языка, рассчитанного на новую же – значительно более широкую, чем ранее, – аудиторию, не мог не повлечь за собой и нового содержания, гораздо более соответствовавшего как запросам этой аудитории, так и (что вполне логично) интересам королевской власти – главного инициатора и мецената культурного подъема середины – второй половины XIII столетия; строго говоря, это явление сложно назвать специфически-кастильским: схожие наблюдения на примере старофранцузской исторической прозы сделаны Г. Шпигель; непосредственно же на пиренейском материале эта тематика разрабатывалась Ж. Мартеном и И. Фернандес-Ордоньес¹¹. В своих целях эта власть задействовала самые разные жанры – от ученых трактатов и исторических сочинений¹² до правовых памятников, по своему содержанию довольно сильно напоминавших такие трактаты. Тексты шаг за шагом формировали идеальную картину мира, под которую в дальнейшем следовало «подтянуть» менее однозначную реальность. В полной мере это касается и идеологии кастильского рыцарства, который в своих основных чертах сложился именно в период «кастильского ренессанса».

На высокую степень единства письменной традиции эпохи Альфонсо X указывают, в частности, некоторые особенности терминологии, применявшейся для обозначения жанровой принадлежности тех или иных текстов. Наиболее характерным примером такого рода мне представляется употребление понятия *estoria*, которое в исследуемый период могло быть применено к любому нарративу – от хроники до рыцарского романа¹³. Все эти разнообразные *estorias* воспринимались современниками, прежде всего, как совокупность дидактических примеров, как действенное средство приобщения к ценностным установкам рыцарства. Именно такое понимание свойственно, в частности, составителям «Семи Партид», выдающегося правового памятника, созданного в период правления кастильского короля Альфонсо X Мудрого (1252–1284) и ставшего первым средневековым кодексом на разговорном языке под влиянием традиции ученого права¹⁴.

В состав второй книги Партид, которая, по наблюдениям испанской



исследовательницы И. Нану, по существу, представляет собой трактат об идеальном правителе¹⁵, включен особый закон, предписывающий рыцарям во время трапезы или перед сном читать или слушать «истории о великих военных подвигах» с тем, чтобы «учиться военным подвигам». Показательно и то, что, по словам законодателей, аналогичную роль выполняют песнопения хугларов, и даже устные воспоминания о славных деяниях, излагаемые опытными пожилыми рыцарями, участниками великих событий (Part. II.21.20)¹⁶.

На этом фоне противопоставление «чистой» литературы историческим, правовым и ученым текстам оказывается непродуктивным и даже некорректным. Наоборот, именно в текстах, традиционно не относимых к «художественным», как правило, наиболее четко и емко формируются те принципы и установки, которые потом получают развитие в рыцарском романе, на что, в частности, обратил внимание Х. Монтойя Мартинес¹⁷. Именно поэтому ниже для сопоставительного анализа будут привлечены тексты самой разной жанровой принадлежности, которые можно условно подразделить на четыре основные группы:

(1) правовые тексты – памятники ученого права, связанные с университетской традицией изучения и комментирования памятников римского (юстинианова), канонического и феодального права (так называемые *ius commune*). Спецификой Кастилии и Леона стало появление в русле этой традиции правовых текстов, написанных на кастильском (т.е. разговорном) языке; следует выделить три памятника – «Зерцало» (*Especulo*), «Королевское фуэро» и, особенно, «Семь Партид», памятник не столько законодательства, сколько правовой и политической теории. В последнем случае наиболее важным является содержание титула II.21, специально посвященного рыцарству. В свою очередь, как показал, в частности, Ж. Мартен, Part. II.21 оказал несомненное влияние на дальнейшее развитие жанра об идеальном рыцарстве, прежде всего – знаменитый каталонский трактат Рамона Льюлля «О рыцарском сословии»¹⁸.

(2) Отдельно обозначу другую группу правовых памятников, не происходивших напрямую из «альфонсовой мастерской» (различные аспекты, связанные с ее историей, давно и активно исследуются как историками, так и филологами¹⁹), но относящихся к эпохе Альфонсо Мудрого, в числе которых – пространные фуэро (местные судебники) на кастильском языке (в данном случае использовано Пространное фуэро Сепульведы (1270-е гг.);

(3) публично-правовые акты, вышедшие из канцелярии Альфонсо Мудрого и сохранившиеся в местных архивах;

(4) исторические тексты; в их числе – незавершенная «История Испании» (наиболее ранней законченной версией которой является «Первая всеобщая хроника», изданная Р. Менендесом Пидалем) и «Всеобщая история», в создании которой авторы продвинулись гораздо дальше²⁰.

Разумеется, перечисленные группы не исчерпывают всех текстов, вышедших из «альфонсовой мастерской», но если речь идет о рыцарстве;



они принципиально важны.

Кастильский идалго триста лет спустя: показательные параллели

Приступая непосредственно к анализу текста Сервантеса, начну с общей характеристики Алонсо Кихано, которую писатель дает в самом начале своей первой главы. Его герой предстает, прежде всего, как идалго и рыцарь-конник: во всяком случае, он обладает «боевым конем» (клячей-Росинантом) и оружием (старой пикой и круглым щитом). Таким образом, ключевые характеристики сословного статуса оказываются как бы налицо, но лишь как бы, поскольку на деле эти характеристики предстают в карикатурно-деформированной форме (*Quijote. I.1.1*)²¹. Не говоря уже о том, что во времена Сервантеса (на что, в частности, обращал внимание В.А. Ведюшкин) сам статус идалго воспринимался как достаточно скромный: его обладатели стояли на нижней ступени знатного сословия, уступая в этом смысле кабальеро и грандам (титулованной знати)²².

Однако – и этот факт следует подчеркнуть особо! – тексты эпохи «кастильского ренессанса» выдвигают на первый план именно фигуру идалго, который наделяется всякого рода сословными достоинствами и предстает в качестве идеального рыцаря. В частности, это подчеркивается в уже упоминавшемся 21-м титуле Партид, где комплиментарный отзыв об идалго приписывается римскому военному теоретику Флавию Вегецию Ренату, автору известного военного трактата «О военном деле». Ссылка на авторитет является вымышленной (что в целом характерно для средневекового сознания, нуждавшегося в авторитете для обоснования своей позиции даже тогда, когда подкрепить ее реальным аргументом не представлялось возможным), но весьма показательной, поскольку подчеркивает значимость соответствующего положения для составителей свода (*La Segunda Partida. II.21.2*).

При этом в качестве основных качеств, присущих идалго, составители Партид выделяют знатность его происхождения и связанные с ним чувства чести и благородства; подчеркивается их приоритетность по сравнению, например, с физической силой (*La Segunda Partida. II.21.2*), ибо главным свойством подлинного рыцаря-идалго, по мнению законодателя, должна быть способность испытывать стыд, что отличает лишь людей знатного происхождения. Поэтому идалго запрещается (или, по меньшей мере, настоятельно не рекомендуется) вступать в брак с лицами более низкого статуса (*La Segunda Partida. II.21.3*).

Эти замечания явно соотносятся с тем повышенным вниманием к защите своих чести и достоинства, которое отличает Алонсо Кихано, выступающим резким диссонансом скромности его материального положения. Он вкушает скромную пищу и одевается в далеко не первой новизны одежду (*El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, далее – *Quijote. I.1.1*): «олья чаще с говядиной, нежели с бараниной, винегрет, почти всег-



да заменявший ему ужин, яичница с салом по субботам, чечевица по пятницам» и т.д. (здесь и далее текст романа приводится в переводе Н. Любимова²³). Авторская ирония звучит в этих описаниях вполне очевидно и не требует комментариев.

Важно, однако, подчеркнуть, что если материальные условия существования Дон Кихота вызывают у Сервантеса ироничную улыбку, то само его внимание к описанию этой стороны жизни идалго не является случайным и восходит к известным моделям XIII в. В частности, на те же самые моменты обращают внимание и составители Партид, хотя у них наполнение тех же структур общей матрицы выглядит, разумеется, совсем по-иному. Тщательно продуманная диета, сочетающая – в зависимости от времени суток и занятий рыцаря, – тяжелую мясную и легкую пищу, вино и воду с уксусом и т.п. (*La Segunda Partida*. II.21.19), а также одежда из дорогого сукна разных расцветок (*La Segunda Partida*. II.21.18) – все это звучит явным диссонансом аскетичному быту Алонсо Кихано. Таким образом, как и в предыдущем случае, сервантесовское описание оказывается ироничной карикатурой, выступающей в качестве значимого авторского метода.

Аналогичным образом следует воспринимать и другую характеристику Дон Кихота, подчеркиваемую Сервантесом, – его любовь к охоте (*Quijote*. I.1.1), факт владения собакой охотничьей породы и т.п. В текстах эпохи Альфонсо X это описание имеет множество параллелей, поскольку охота выступала неотъемлемой частью образа жизни знати уже во времена Раннего Средневековья²⁴. Средство для поддержания физической формы в мирное время (а в немалой степени – и авторитета знатного человека), охота занимала весьма важное место в повседневной жизни рыцаря. Не случайно связанные с ней положения нашли отражения даже в местных фуэро, в частности – в пространном фуэро Сепульведы (конец XIII в.), где целый ряд глав-титолов посвящен регламентации различных вопросов, связанных с соколиной охотой (*Tit*. [187], [188]–[194])²⁵.

В литературе, как правило, этот вид охоты рассматривается как одна из дорогостоящих привилегий высшей знати: не случайно авторами трактатов на эту тему нередко выступали высокопоставленные лица, включая германского императора Фридриха II (1215–1250)²⁶ и кастильского короля Альфонсо XI (1312–1350)²⁷. Однако целый ряд имеющихся данных, в том числе – неписьменного характера (в частности, деревянное рыцарское надгробие конца XIII–начала XIV вв. из церкви Рождества местечка Вильясандино (пров. Бургос), ныне хранящееся в Музее Бургоса²⁸), заставляет скорректировать это представление: оказывается, что охоту с хищными птицами могли позволить себе не только представители знати, но и простые рыцари-идальго XIII – XIV вв. Следовательно, именно на них и были, в первую очередь, рассчитаны упомянутые выше нормы фуэро Сепульведы. Но то, что было доступно рыцарям эпохи «кастильского ренессанса», через столетия оказывается недостижимым для бедного идалго из Ла-Манчи. Таким образом, перед нами – еще одна ироничная параллель со



средневековым рыцарским идеалом.

Продолжая анализ сервантесовского текста, обращу внимание на еще одну известную характеристику Алонсо Кихано – его увлеченность рыцарскими романами. Степень влияния *libros de caballerías* на рассудок бедного идалго из Ла-Манчи оказывается столь сильной, что оттесняет другие занятия, включая упомянутую выше охоту. Можно уверенно констатировать, что, не будь этой увлеченности, не было бы и самого Дон Кихота. Однако и эта сервантесовская характеристика (Quijote. I.1.1) не является случайной; при ближайшем рассмотрении она оказывается ничем иным, как гиперболизированной чертой облика идеального кастильского рыцаря эпохи Высокого Средневековья: выше уже говорилось о том, что знакомство с рыцарской литературой (*estorias*) рассматривалось составителями Партид как важнейшее средство приобщения к нормам и ценностям рыцарской идеологии (La Segunda Partida. II.21.20).

При этом фантастическое в фабуле рыцарских романов, оказавшее такое влияние на бедного Алонсо Кихану, видевшего великанов вместо ветряных мельниц, уже в XIII в. рассматривалось как значимое дидактическое средство. Соответствующие эпизоды проникали туда, где их меньше всего, казалось бы, можно было ожидать, в том числе – в историческую прозу эпохи Альфонсо Мудрого. В ее рамках даже апостол Иаков приобретал черты идеального рыцаря в белых одеждах, на белом коне, с белым знаменем в руке, ведущего сонм ангелов в битву при Херес-де-ла-Фронтера (1231 г.), где он будто бы сражался на стороне христиан против мавров²⁹.

С этой же точки зрения следует рассматривать и еще одну характеристику сервантесовского героя – факт наличия у него коня, а также комплекта кавалерийского вооружения и снаряжения. Перед выездом из дома в поисках приключений он тщательно чистит оружие и, как может, приводит его в порядок (Quijote. I.1.1). Принадлежащую же ему худую клячу Дон Кихот уподобляет Букефалу Александра Великого и Бабьеке, коню знаменитого Сиды (Quijote. I.1.1). Причины введения в повествование этих и подобных им описаний, как и в рассмотренных выше случаях, можно в полной мере понять, лишь обратившись к текстам эпохи Высокого Средневековья, когда рыцарство – как сообщество профессиональных конных воинов, – составляло главную ударную силу войска, в том числе – в Кастильско-Леонском королевстве³⁰.

Рыцарь не был рыцарем, если не обладал искусством верховой езды и обращения с оружием (La Segunda Partida. II.21.10). Но главное – он должен был обладать и тем, и другим, что, с учетом дороговизны этих предметов, было совсем не просто. (Так, совсем не случайным выглядит повышенное внимание законодателей XIII в. к регламентации режима передачи по наследству боевого коня, вооружения и снаряжения рыцаря (наследовать эти предметы по отдельности не разрешалось), что видно, в частности, из фуэро Сепульведы, а также куэльярской привилегии 1264 г. – doc. n. 21. A. 1264, Sevilla)³¹. Отсюда – практика предоставления рыцарству широко-



го комплекса фискальных льгот и привилегий, расцвет которых пришелся как раз на период XII – XIII вв. При этом королевская власть проявляла кровную заинтересованность в том, чтобы сэкономленные таким образом средства использовались по назначению. Отсюда – детальная регламентация в законодательстве всего комплекса вопросов, связанных с обладанием боевым конем, а также рыцарским вооружением и снаряжением. В частности, устанавливались минимальные цены на боевых коней, находившихся в собственности получателей привилегий, с тем, чтобы обеспечить высокое качество конского состава войска (одно из многих указаний такого рода – привилегия Альфонсо X, пожалованная в 1256 г. консехо Куэльяра (doc. n. 16 (a. 1256, Segovia))³²). Иногда (как, например, в уже упоминавшемся пространным фуэро Сепульведы конца XIII в.) получение дополнительных прав жестко увязывалось с наличием у претендента каждого конкретного предмета.

Так, например, рыцарь, обладавший боевым конем, щитом, пикой, шлемом и пурпуаном, получал право освободить от выплат в казну трех своих людей (и, соответственно, положить в собственный карман недоплаченное этими людьми королю). Однако при обладании кольчугой и наручами число освобожденных увеличивалось до семи, шейным доспехом – до восьми, более дорогим конем, попоной и колокольчиками – до девяти, круглой палаткой – до десяти, а кольчужным доспехом, защищающим тело коня, – до двенадцати (Tit. [74])³³.

На фоне этих положений текстов эпохи «кастильского ренессанса» перечень предметов вооружения и снаряжения Дон Кихота выглядит весьма своеобразно. С одной стороны, их хозяин обладает всеми критериями рыцарского статуса, по меньшей мере – минимальными. Формально у него есть меч, щит, шлем, нагрудник и металлический шишак, заменяющий шлем (а неудачная попытка соорудить шлем с забралом с помощью картона звучит особенно жесткой, даже злой иронией). Но все это – лишь форма, по сути же Дон Кихот не может считаться рыцарем; он так же мало похож на него, как его кляча Росинант (собственно, гоçin по-кастильски и означает «кляча») – на дорогого боевого коня, обладания которым требует от рыцарей законодатель XIII в. Едва ли этот прием Сервантеса нуждается в дальнейших комментариях.

Строго говоря, то же самое можно сказать и о ритуале посвящения в рыцари, описанном в романе. С одной стороны, намерение выехавшего на поиск приключений Алонсо Кихано как можно скорее пройти этот ритуал (Quijote.I.1.2) в полной мере соотносится с положениями источников эпохи Высокого Средневековья, подчеркивающими первостепенную значимость соответствующего акта. (Так, например, провозглашение «Королевского Фуэро» Альфонсо X (1255 г.) в прологе памятника датируется временем посвящения в рыцари английского принца Эдуарда (будущего короля Эдуарда I); подчеркивается, что акт посвящения совершил сам английский король)³⁴. С другой – данное Сервантесом описание посвящения Дон Кихота вновь оказывается карикатурой на свидетельства текстов эпо-



хи «кастильского ренессанса».

Как и в случаях, рассмотренных выше, все формальные требования акта как будто соблюдены: налицо всенощное бдение, обязательное перед посвящением, книга (изображающая Библию), молитва, ритуальный подзатылок, удар мечом плашмя и завершающий ритуал акт опоясывания мечом (Quijote.I.1.3). Все это действительно предусматривается рыцарскими обычаями, отраженными, в частности, в Партидах (La Segunda Partida. II.21.12–16). Но вместо Церкви местом посвящения оказывается постоялый двор, осуществляет его не достойный сеньор, а трактирщик, мечтающий поскорее избавиться от своего сумасшедшего постояльца; акт же опоясывания мечом вместо лица, которого законодатели XIII в. именуют «padrino» (т.е. «крестным отцом», поскольку по внешним атрибутам и степени святости акт посвящения уподобляется крещению (La Segunda Partida. II.21.16), проводит местная шлюха (что представляется особенно показательным на фоне категорического запрета, который составители Партид накладывают на участие женщины в ритуале посвящения – La Segunda Partida. II.21.12.). На этом фоне замечание законодателя о том, что в рыцари не должен посвящаться человек бедный, кажутся уже сущей безделицей.

В завершение портрета псевдорыцаря Алонсо Кихано замечу, что облик его оруженосца – Санчо Пансы, бедного хлебопашца, отягощенного большой многодетной семьей, – прямо противоречит норме трехвековой давности, согласно которой спутником рыцаря должен быть лишь молодой человек знатного происхождения (La Segunda Partida. II.21.13).

* * *

Выше я постарался показать, сколь последовательно, создавая образ своего Дон Кихота, М. Сервантес следовал матрице описания рыцаря, отраженной в текстах эпохи Альфонсо X. Разумеется, было бы преувеличением видеть в этих текстах единственный прообраз бедного идалго Алонсо Кихано. В частности, обращает на себя внимание отсутствие в традиции «кастильского ренессанса» прямого прообраза «прекрасной дамы»; ему было суждено сложиться позднее; впрочем, при желании, его предысторию можно обнаружить в «Песнях о Святой Марии» того же Альфонсо Мудрого – трубадура, писавшего на галисийско-португальском языке. Но в целом результаты сопоставления впечатляют: оказывается, что элементы «классической» средневековой матрицы описания рыцарей представлены у Сервантеса в зеркальном, нарочно «перевернутом» виде. Все эти образы превращены в прямую противоположность или представлены в сатирически деформированном – преувеличенном или преуменьшенном, – виде. Несомненно, подобный метод изображения должен рассматриваться как отражение представлений о глубочайшем кризисе рыцарских идеалов.

Однако не следует забывать и того, что тезис об упадке означенных идеалов относится к числу топосов «рыцарской» литературы, прежде все-



го – рыцарского романа. Он появляется уже в текстах, возникших в период апогея истории рыцарства, и продолжается в период его «золотой осени»³⁵, когда, собственно говоря, и было создано большинство наиболее известных литературных памятников «рыцарского» жанра. Следовательно, проводя в своем романе идею кризиса рыцарских идеалов, Сервантес отнюдь не обязательно разделял соответствующие представления; скорее, он стремился к сознательной стилизации своего текста под «классический» рыцарский роман, в том числе – на уровне формальных методов описания.

В любом случае, в эпоху создания «Дон Кихота» тексты эпохи «кастильского ренессанса» все еще оставались в поле внимания читательской аудитории. Лишь этим можно объяснить те сервантесовские аллюзии, о которых шла речь выше.

Статья написана при поддержке грантов РГНФ № 13-01-00135 («Научный комментированный перевод “Первой всеобщей хроники”») и № 13-03-00181 («Научный перевод и комментирование “Семи Партид” Альфонсо X Мудрого»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Cervantes M.* Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto de Cervantes. Dirigida por F. Rico. Cap. III. // URL: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/partel/cap03/default.htm> (accessed: 15.02.2014).

²*Duby G.* La noblesse dans la France médiévale // *Duby G.* La société chevaleresque. Paris, 1988. P. 22–23; *Duby G.* Les origines de la chevalerie // *Duby G.* La société chevaleresque. Paris, 1988. P. 44–48; *Flori J.* La chevalerie en France au Moyen Age. Paris, 1995; *Fossier R.* La Société médiévale. Paris, 1991; *Кин М.* Рыцарство. М., 2000. С. 442–450; *Coss P.R.* The Knight in Medieval England, 1000–1400. Dover, 1996. P. 135–166; *Лучицкая С.И.* Рыцарство – уникальный феномен западноевропейского Средневековья // *Одиссей. Человек в истории.* 2004. Т. 14. С. 7–35; *Barthelemy D.* Caballeros y milagros. Violencia y sacralidad en la sociedad feudal. Valencia, Granada, 2006 и т.д.

Duby G. La noblesse dans la France médiévale // *Duby G.* La société chevaleresque. Paris, 1988. P. 22–23; *Duby G.* Les origines de la chevalerie // *Duby G.* La société chevaleresque. Paris, 1988. P. 44–48; *Flori J.* La chevalerie en France au Moyen Age. Paris, 1995; *Fossier R.* La Société médiévale. Paris, 1991; *Kin M.* Rytsarstvo. Moscow, 2000. P. 442–450; *Coss P.R.* The Knight in Medieval England, 1000–1400. Dover, 1996. P. 135–166; *Luchitskaya S.I.* Rytsarstvo–unikal’nyy fenomen zapadnoevropeyskogo Srednevekov’ya // *Odyssey. Chelovek v istorii.* 2004. Volume 14. P. 7–35; *Barthelemy D.* Caballeros y milagros. Violencia y sacralidad en la sociedad feudal. Valencia, Granada, 2006 etc.

³*Флори Ж.* Идеология меча. Предыстория рыцарства. СПб., 1999; *Флори Ж.* Повседневная жизнь рыцарей в Средние века. М., 2006; *Barthelemy D.* Op. cit.; *Лучицкая С.И.* Указ. соч. С. 12; *Ауров О.В.* «Deuen leer las estorias ...»: Истоки и развитие сословной идентичности кастильского рыцарства (XII – середина XIV веков) // *Социальная идентичность средневекового человека.* М., 2007. С. 88–127.



Flori Zh. Ideologiya mecha. Predystoriya rytsarstva. Saint-Petersburg, 1999; *Flori Zh.* Povsednevnyaya zhizn' rytsarey v Sredniye veka. Moscow, 2006; *Barthelemy D.* Op. cit.; *Luchitskaya S.I.* Op. cit. P. 12; *Aurov O.V.* «Deuen leer las estorias ...»: Istoki i razvitiye soslovnoy identichnosti kastil'skogo rytsarstva (XII–seredina XIV vekov) // *Sotsial'naya identichnost' srednevekovogo cheloveka.* Moscow, 2007. P. 88–127.

⁴*Флори Ж.* Идеология меча. Предыстория рыцарства. СПб., 1999; *Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства. Сретенск, 2000. С. 222–360; *Контамин Ф.* Война в Средние века. СПб., 2001. С. 278–310.

Flori Zh. Ideologiya mecha. Predystoriya rytsarstva. Saint-Petersburg, 1999; *Kardini F.* Istoki srednevekovogo rytsarstva. Sretensk, 2000. P. 222–360; *Kontamin F.* Voyna v Sredniye veka. Saint-Petersburg, 2001. P. 278–310.

⁵*Флори Ж.* Идеология меча. Предыстория рыцарства. С. 271–280.

Flori Zh. Ideologiya mecha. Predystoriya rytsarstva. P. 271–280.

⁶*Bernardus Claraevallensis abbas.* Liber ad milites Templi de laude novae militiae – *Bernard de Clairvaux.* Éloge de la nouvelle chevalerie / Ed. P.Y. Emery. Paris, 1990. (Sources Chrétiennes 367). Cap. 4.

⁷*Burns R.I.* Stupor Mundi: Alfonso X of Castile, the Learned // Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance / Ed. by R.I. Burns, S.J. Philadelphia, 1990. P. 1–13.

⁸*Wolf A.* El proyecto imperial de Alfonso X // Alfonso X y su época. El siglo de Rey Sabio / Coord. por Miguel Rodríguez Llopis. Barcelona, 2001. P. 152–173.

⁹*Fernández Ordoñez I.* La lengua de los documentos del rey: del latín a las lenguas vernáculas en las cancillerías regias de la Península Iberica // La construcción medieval de la memoria regia / Ed. por P. Martínez Sopena, A. Rodríguez López. Valencia, 2011. P. 325–363; *Medina A., Del Valle J., Monteagudo H.* Introduction to the Making of Spanish: Iberian Perspectives // A Political History of Spanish. The Making of a Language / Ed. by J. del Valle. Cambridge, 2013. P. 23–30; *Wright R.* The prehistory of written Spanish and the thirteenth-century nationalist zeitgeist // A Political History of Spanish. The Making of a Language / Ed. by J. del Valle. Cambridge, 2013. P. 31–43.

¹⁰*Penny R.* A History of the Spanish Language. Cambridge, 2004. P. 20; *Kasten L.* Alfonso X el Sabio and the Thirteenth-Century Spanish Language // Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance / Ed. by R.I. Burns, S.J. Philadelphia, 1990. P. 33–45.

¹¹*Spiegel G.M.* Romancing the Past: The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth Century France. Berkeley, Calif, 1993; *Spiegel G.M.* Theory into Practice: Reading Medieval Chronicles // The Medieval Chronicle. Proceedings of the 1st International Conference on the Medieval Chronicle. Driebergen / Utrecht, 13–16 July 1996 / Ed. by E. Kooper. Amsterdam; Atlanta, 1999. P. 1–12; *Martin G.* Cinq opérations fondamentales de la compilation: l'exemple de l'Histoire d'Espagne (Étude segmentaire) // L'Historiographie médiévale en Europe / Ed. par J.-Ph. Genet. Paris, 1991. P. 99–109; *Martin G.* Les juges de Castille. Mentalités et discours historique. Paris, 1992;

¹²*Martin G.* Los intelectuales y la Corona: la obra histórica y literaria // Alfonso X y su época. El siglo de Rey Sabio / Coord. por Miguel Rodríguez Llopis. Barcelona, 2001. P. 259–285.



¹³Primera crónica general que mandó componer el Rey don Alfonso el Sabio e se continuaba bajo Sancho IV en 1289: In 2 vol. / Publ. por R. Menendez Pidal. Madrid, 1955. Prol.; cap. 40; El Libro del cauallero Zifar—El Libro del Cauallero de Dios / Ed. by Ch.Ph. Wagner. Part I. Text. Ann Arbor, 1929. [28]; [51].

¹⁴*Craddock J.K.* The Legislative Works of Alfonso el Sabio // Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance / Ed. by R.I. Burns, S.J. Philadelphia, 1990. P. 182–197; *Craddock J.K.* The Legislative Works of Alfonso X, el Sabio: A Critical Bibliography. London, 1986; *Pérez Martín A.* La creación de un derecho de estado // Alfonso X y su época. El siglo de Rey Sabio / Coord. por Miguel Rodríguez Llopis. Barcelona, 2001. P. 235–258; *Pérez Prendes J.M.* Las leyes de Alfonso X // Revista de Occidente. 1984. № 43. P. 67–84 etc.

¹⁵*Nanu I.* La Segunda Partida de Alfonso X el Sabio y la tradición de los *Specula principum*: Tesis doctoral / Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació; Departament de Filologia Espanyola. Valencia, 2013.

¹⁶La Segunda Partida // Las Siete Partidas del muy noble rey don Alfonso el Sabio, glosadas por el lic. Gregorio López... Vol. 1. Madrid, 1843.

¹⁷*Montoya Martínez J.* La doctrina de caballería (Tit. XXI) // Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la B.N. / Ed. por A. Juárez Blanquer, A. Rubio Flores. Granada, 1991. P. 335.

¹⁸*Martin G.* La chevalerie selon Alphonse X de Castille. Commentaire au titre 21 de la Deuxième partie // De la lettre à l'esprit : Hommage à Michel Garcia. Paris, 2009. P. 325–345.

¹⁹*Fernández-Ordoñez I.* El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la General estoria en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio // El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María” / Coord. por J. Montoya y A. Rodríguez. Madrid, 1999. P. 105–126; *Fernández-Ordoñez I.* El taller de las Estorias // Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España / Ed. por I. Fernández Ordoñez. Valladolid, 2001. P. 61–82; *Martin G.* Dans l'atelier du faussaire. Luc de Túy, Rodrique de Tolède, Alphonse X le Sage, Sanche IV: trois exemples de manipulations historiques // Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales. 2001. № 24. P. 279–309.

²⁰*Linehan P.* History and the Historians of Medieval Spain. Oxford, 1993. P. 413–505; *Martin G.* Les Juges de Castille. Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale. Paris, 1992; *Martin G.* Histoires de l'Espagne médiévale. Historiographie, geste, romancero. Paris, 1997; *Martin G.* Alphonse X et le pouvoir historiographique // L'historiographie médiévale européen et les nouveaux publics (XIII-e–XV-e siècles) / Dir. J.-Ph. Genet. Paris, 1997. P. 229–240; *Martin G.* El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes // La historia alfonsí y sus destinos (siglos XIII–XV) / Dir. G. Martin. Madrid, 2000. P. 9–40; *Fernández Ordoñez I.* Las “Estorias” de Alfonso el Sabio. Madrid, 1992; *Fernández Ordoñez I.* La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos. Nuevo panorama // Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale. 1993–1994. № 18–19. P. 101–132; *Fernández Ordoñez I.* Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España. Valladolid, 2001 etc.

²¹El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha: In 2 vol. / Dir. por Francisco Rico. 2-a ed. Barcelona, 1998.



²²Ведюшкин В.А. Испания в XVI в.: экономика, общество, государство // История Испании. Т. 1. С древнейших времен до конца XVII века. М., 2012. С. 494–498.

Vedyushkin V.A. Ispaniya v XVI v.: ekonomika, obshchestvo, gosudarstvo // Istoriya Ispanii. Volume 1. S drevneyshikh времен do kontsa XVII veka. Moscow, 2012. P. 494–498.

²³Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Пер. Н. Любимова. М., 1988.

Servantes M. Khitroumniy idal'go Don Kikhot Lamanchskiy / Per. N. Lyubimova. Moscow, 1988.

²⁴Флори Ж. Повседневная жизнь рыцарей в Средние века. М., 2006. Гл. 11.

Flori Zh. Povsednevnaaya zhizn' rytsarey v Sredniye veka. Moscow, 2006. Chapter 11.

²⁵Fuero extenso de Sepúlveda // Los fueros de Sepúlveda / Ed. por E. Saez // Publicaciones historicas de la Exma. Diputación provincial de Segovia. Vol. I. Segovia, 1953.

²⁶Воскобойников О.С. Эмпиризм в «Книге об искусстве соколиной охоты» Фридриха II: к вопросу о рецепции аристотелевской натурфилософии в I половине XIII века // Homo historicus. К 80-летию со дня рождения Ю.Л. Бессмертного. Т. I. М., 2003. С. 452–479.

Voskoboynikov O.S. Empirizim v "Knige ob iskusstve sokolinoy okhoty" Fridrikha II: k voprosu o retseptsii aristotelevskoy naturfilosofii v I polovine XIII veka // Homo historicus. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya Yu.L. Bessmertnogo. Volume I. Moscow, 2003. P. 452–479.

²⁷Libro de la Motería del Rey D. Alfonso XI / Ed. por J. Gutierrez de la Vega. Vol. 2. Madrid, 1877. P. VII–X.

²⁸Museo de Burgos. URL: http://www.museodeburgos.com/index.php?option=com_exposeprive&Itemid=117&topcoll=7 (accessed: 10.03.2014)

²⁹Primera crónica general que mandó componer el Rey don Alfonso el Sabio e se continuaba bajo Sancho IV en 1289: In 2 vol. / Publ. por R. Menendez Pidal. Madrid, 1955. Cap. 1044.

³⁰Контамин Ф. Война в Средние века. СПб., 2001. С. 67–71, 142–149.

Kontamin F. Voyna v Sredniye veka. Saint-Petersburg, 2001. P. 67–71, 142–149.

³¹Fuero extenso de Sepúlveda // Los fueros de Sepúlveda / Ed. por E. Saez. Segovia, 1953. (Publicaciones historicas de la Exma. Diputación provincial de Segovia. Vol. I); Colección diplomática de Cuéllar / Ed. por A. Ubieto Arteta. Segovia, 1961. P. 62–63. (Publicaciones históricas de la Exma. Diputación provincial de Segovia. Vol. VI).

³²Colección diplomática de Cuéllar / Ed. por A. Ubieto Arteta. Segovia, 1961. P. 43. (Publicaciones históricas de la Exma. Diputación provincial de Segovia. Vol. VI).

³³Fuero extenso de Sepúlveda.

³⁴Fuero Real // Leyes de Alfonso X. Vol. II. Fuero Real / Edición y análisis crítico por G. Martínez Diez, con la colab. de J.M. Ruiz Asencio, C. Hernández Alonso. Avila, 1988.

³⁵Фергюсон А.Б. Золотая осень английской рыцарственности. СПб., 2004.

Fergyson A.B. Zolotaya osen' angliyskoy rytsarstvennosti. Saint-Petersburg, 2004.



ДВОР ФИЛИППА III ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОГО

В статье анализируется ценный источник по истории испанского королевского двора конца XVI – начала XVII в. – «Сообщения о том, что произошло при испанском дворе с 1599 по 1614 год» Луиса Кабреры де Кордоба. На основании его данных выявляются механизмы функционирования королевского двора, исследуются процесс ухудшения экономического положения придворной аристократии и ее попытки найти выход из сложившейся ситуации, рассматриваются способы укрепления власти королевского фаворита герцога Лермы.

Ключевые слова: Испания; Испанская монархия; королевский двор; придворное общество; аристократия; задолженность; королевская власть; фаворитизм; Филипп III; герцог Лерма.

В отличие от ряда других королевских и княжеских дворов раннего Нового времени – Франции, Англии, Италии, Священной Римской империи, – о которых существует множество исследований по самым разным аспектам их истории, включая и труды российских авторов¹, двор испанских Габсбургов до сравнительно недавнего времени оставался практически неизученным. Хотя, естественно, он часто затрагивался в исследованиях, посвященных монархам и их фаворитам, таким как Лерма и Оливарес, а также в общих трудах по социальной и политической истории, истории искусства, однако монографий, специально посвященных двору как институту, не издавалось, и даже статьи появлялись нечасто². Лишь в последние два десятилетия, главным образом усилиями группы историков из Мадридского автономного университета во главе с профессором Хосе Мартинесом Мильяном, положение дел кардинально изменилось. Сначала вышел в свет тематический сборник статей, посвященный двору Филиппа III³, затем – серия фундаментальных коллективных трудов, в которых были всесторонне исследованы дворы Карла V, Филиппа II и Филиппа III⁴. Параллельно публиковались монографии, посвященные отдельным придворным персонажам и в ряде случаев важные для понимания истории испанского двора в целом⁵. Тем не менее, очень многие аспекты истории двора испанских Габсбургов еще ждут своего исследователя, и многие источники, даже и хорошо известные специалистам, не столько исследованы, сколько привлекаются в качестве иллюстрации.

Это относится и к одному сравнительно малоизвестному тексту довольно заметного историка того времени, Луиса Кабреры де Кордобы (1559–1623). Кабрера был выходцем из знатного рода кордовского происхождения, его предки служили испанским королям на протяжении нескольких поколений, дед погиб в битве при Сен-Кантене. С 1575 г. Кабрера был официальным помощником своего отца на посту смотрителя угодий, садов и парков Эскориала, а в 1589 г. унаследовал этот пост. В 80-е гг. он выполнял различные поручения вице-короля Неаполя герцога Осуны, а затем правителя Нидерландов Александра Фарнезе. Он был доверенным ли-



цом Филиппа II, который часто давал ему ответственные поручения⁶. Спустя недолгое время после смерти Филиппа II он получил довольно важную должность при дворе королевы Маргариты (*tañisego maug* – в его ведении находились все тканые ковры покоев королевы, каждый из которых стоил целое состояние), а затем и другие посты, однако в декабре 1602 г. впал в немилость и находился в ссылке до октября 1605 г., когда его простили в связи с рождением наследного принца Филиппа. Но прежнюю должность ему так и не вернули.

Главный труд Кабреры – «История Филиппа II». Его первый том появился в Мадриде в 1619 г., однако вторая часть оставалась неизданной до 1876 г.⁷, прежде всего потому, что его трактовка арагонских волнений 1590–1591 гг., связанных с нарушениями местных привилегий, вызвала в Арагоне резкое недовольство и протесты. Вышедший же том был очень популярен, его использовали в качестве источника сведений не только историки, но и писатели и драматурги. Еще один труд Кабреры, на сей раз посвященный теоретическим проблемам истории – «Об истории и о том, как ее понимать и писать» («*De Historia para entenderla y escribirla*», 1611)⁸. Писал он и стихи, в которых ощутимо влияние Гонгоры, но если Сервантес и упоминает его в своем «Путешествии на Парнас», то как историка, а не поэта.

В данном случае меня интересует другое сочинение Кабреры, относительно менее известное по сравнению с двумя вышеупомянутыми, – «Сообщения о том, что произошло при испанском дворе с 1599 по 1614 год» («*Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*»; 1-е изд. – Madrid, 1857; мною использовано переиздание 1997 г., далее – Сообщения)⁹. Сохранившиеся в копии 1626 г. (соответственно, сделанной спустя три года после смерти Кабреры), Сообщения были обнаружены в 1785 г. в Лиссабоне в составе рукописной коллекции Жоана Суареша де Мендоса и приобретены вместе с частью других бумаг коллекции в 1787 г.¹⁰, однако изданы лишь в середине XIX в., когда заметно вырос интерес к феномену «упадка Испании».

Сообщения Кабреры – своего рода дневник всего, что происходило и о чем говорили при дворе. Каждое такое сообщение, объемом от неполной страницы до нескольких страниц, содержит изложение придворных событий примерно за предшествовавший месяц. Большую часть периода 1599–1614 гг. Кабрера находился при дворе и был непосредственным свидетелем многого из того, что записывал; лишь в 1602–1605 гг. из-за опалы его при дворе не было. Неизвестно, как и от кого именно он получал в эти годы информацию о придворных событиях, но ни периодичность записей, ни степень их подробности не отличают эти годы от предыдущих или последующих.

Кабрера фиксировал события почти синхронно тому, как они происхо-



дили, и писал, не зная, как закончатся события, начало которых он отмечает. Записи Кабреры выглядят неотделанными, он отмечает факты по мере того, как получает о них информацию, не слишком заботясь о логике изложения; сплошь и рядом он возвращается к ранее упомянутым сюжетам, иногда по несколько раз. Так что, хотя мы не располагаем подлинником Сообщений, это, бесспорно, именно дневниковые записи, и их ценность прежде всего в непосредственности восприятия течения придворной жизни, в бесконечном богатстве ее деталей. Повествование Кабреры привлекает и тем, что в нем очень много цифр, будь то годовые доходы, подарки, размеры приданных или карточных выигрышей. Трудно судить, в какой мере они точны (как правило, они подозрительно округлы), но, во всяком случае, они дают представление о порядке величин.

В XVII в. известия о военных событиях или засухах, наводнениях или чудесах, о том, что происходило при дворе и о новых назначениях на государственные и церковные должности расходились по всей стране и за ее пределы в письмах или сообщениях, печатных или рукописных, – своего рода «протогазетах». Редкие и нерегулярные при Карле V и Филиппе II, они появляются все чаще при Филиппе III, чтобы позже превратиться в газеты как таковые. Как отмечается во введении к изданию 1857 г.¹¹, авторами подобных сообщений выступают слуги сеньоров, депутаты и представители городов и прочие персонажи, корреспонденты которых интересовались такого рода сведениями. Двор был главным центром, откуда такие сообщения рассылались по всей стране, поскольку сначала именно сюда, в центр Испанской монархии, стекались важные новости любого рода со всех концов страны. Не исключено, что такую цель ставил перед собой и Кабрера, хотя прямых доказательств нет; напротив, есть альтернативное объяснение: будучи опытным царедворцем (к моменту начала дневника ему уже под 40), наш автор таким образом собирал материалы для будущей истории царствования Филиппа III, так и оставшейся неосуществленной.

Конечно, в текстах такого рода трудно найти прямые суждения автора, он просто описывает то, что видел и слышал. Р. Гарсия Карсель, переиздавший Сообщения в 1997 г., отмечает, что из всех текстов современников о правлении Филиппа III в этом наиболее очевидна твердая воля его автора оставаться нейтральным¹². В его заметках может не быть многого, что современные историки считают при характеристике того времени наиболее важным, зато мы находим у Кабреры огромное количество колоритных деталей, подчас уникальных и позволяющих увидеть живую ткань жизни важнейшего центра власти, которые едва ли можно было бы собрать в каких-либо других источниках, и лучше понять механизмы его функционирования.

Отраженный в Сообщениях период 1599–1614 гг. начинается почти с самого момента воцарения Филиппа III (Филипп II умирает 13 сентября 1598 г., а первая дата, упоминаемая Кабрерой, – 18 декабря, в записи от



4 января 1599 г.) и охватывает, таким образом, около 15 из неполных 23 лет правления этого монарха. 15 лет царствования Филиппа – и почти абсолютной власти герцога Лермы (который, впрочем, сначала не имел такого титула и в первых сообщениях фигурирует как маркиз Дения). Причиной его столь высокого положения стали доверительные отношения, сложившиеся еще в 90-е гг. XVI в. между ним и тогда еще наследным принцем Филиппом, при дворе которого маркиз Дения получил одну из высших должностей – главного конюшего. Слабохарактерный и не склонный к занятиям государственными делами Филипп, надо полагать, с удовольствием вручил бразды правления тому, кому привык доверять с детства.

На фоне тяжелых неудач последних лет правления Филиппа II царствование его сына вошло в историю как период относительно мирный: еще при Филиппе II, в мае 1598 г., был заключен Вервенский мир с Францией, в 1605 г. ратифицирован мир с Англией и, наконец, в 1609 г. заключено Двенадцатилетнее перемирие с Республикой Соединенных провинций. Хотя угроза возобновления масштабных военных действий возникала не раз, а лет, когда Испанская монархия вовсе не вела никаких войн, практически не было, все же годы правления Филиппа III могут считаться относительно мирным периодом. И не случайно внешняя политика занимает нашего хрониста гораздо меньше, чем внутренняя, с которой дело обстояло совсем неблагоприятно: то были годы экономического, социального и политического кризиса, следы которого не раз оказываются видны на фоне нескончаемых упоминаний о праздниках, свадьбах, танцах, банкетах, турнирах и боях быков.

Следует отметить, что об очень многом, что кажется нам важным применительно к той эпохе, в Сообщениях не говорится вовсе. Вообще ничего о литературе, хотя это время «Дон-Кихота» и «Гусмана де Альфараче», Гонгоры и Кеведо. Театральные представления упоминаются лишь пару раз. Ничего об искусстве, даже о придворных художниках – а ведь это период расцвета придворного портрета! Ничего об общественной мысли, хотя именно тогда творят Мартин Гонсалес де Сельориго, Санчо де Монкада и Педро Фернандес де Наваррете, лучшие представители так называемого арбитризма – попыток, подчас очень глубоких и верных, осмыслить упадок Испании и предложить пути выхода из сложнейшей ситуации, в которой оказалась страна. Но нет, Кабреру, хотя он сам и сочинял стихи, интересуют, как будто, главным образом придворные праздники и танцы. Таковы, надо полагать, правила жанра.

Что в нашем источнике есть, так это жизнь двора со всеми его переездами: в 1601 г. из Мадрида в Вальядолид, а в 1606 г. обратно в Мадрид. Бесчисленные пиры, балы, турниры... От обычного маскарада, обошедшегося устроителям в 10 000 дукатов, до королевской свадьбы в Валенсии, стоившей миллион.



Но прежде всего, конечно же, наш источник – летопись жизни герцога Лермы в годы его максимального влияния на короля (этот феномен в испанской историографии получил название *valimiento*, а всемогущих фаворитов, и первым среди них Лерму, именовали *valido*). Важно, что Кабрера записывал свои Сообщения, не зная, как повернутся события в будущем, и в этом смысле он более беспристрастен, чем те, кто писал уже после падения фаворита. В первом же донесении (4.01.1599) Кабрера отмечает: «Близость к королю и роль маркиза Дения растут день ото дня и не видно, чтобы кто-то мог с ним в этом соперничать»¹³. Кабрера фиксирует полученные Лермой новые должности, отмечая, что одновременно тот сохраняет и старые; много раз упоминаются роскошные подарки, которые король преподносит герцогу, чтобы утешить того во время периодически овладевавшего им состоянием депрессии. Например, 26 сентября 1601 г. Филипп подарил ему жемчужное ожерелье из своей сокровищницы стоимостью 30 000 дукатов¹⁴. Милости не прекращались, Лерма был ненасытен. Вслед за самим Лермой дождь королевских милостей пролился и на его сына, получившего титул герцога Уседа, и внука, ставшего герцогом Сеа (уникальный случай в истории кастильской аристократии, когда три разных герцогских титула в считанные годы были пожалованы представителям трех поколений одной семьи).

Источник очень информативен в том, что касается механизмов функционирования и укрепления власти фаворита. Во многих сообщениях Кабрера приводит примеры того, как Лерма назначает на наиболее важные посты своих родственников и наиболее доверенных лиц. Так, 22 марта 1603 г. он пишет: «Издано бреве Его Святейшества, чтобы генеральным инквизитором был назначен епископ Вальядолида доктор Асеведо, что многих изумило, поскольку на этот пост всегда назначались люди сведущие и с большим опытом как в делах инквизиции, так и на других должностях; но поскольку он ставленник герцога Лермы, то все это проще организовать»¹⁵. Вот еще один пример: «На пост главного майордома королевы назначен дон Хуан де Борха, дядя герцога Лермы; хотя он нетверд в ногах, поскольку очень страдает от подагры, он рассчитывает выполнять свою службу, сидя на стуле» (21.1.1606)¹⁶. Ставленник Лермы дон Педро Мансо всего за два года стал из алькальдов двора (средняя по важности судебная должность) президентом Совета по делам Кастилии¹⁷ (высшая в стране власть после короля и его фаворита).

В то же время в Сообщениях есть интересная информация об оппозиции власти Лермы, которую возглавляли королева Маргарита и вдовствующая императрица Мария (до своей смерти в 1603 г.); против фаворита были настроены и многие служители церкви.

При дворе все более сосредоточивается титулованная знать, покидающая свои местные резиденции и переселяющаяся в столицу с ее высокой стоимостью жизни. Кабрера скрупулезно фиксирует бесконечные



долги придворной аристократии – хотя причины задолженности отнюдь не сводятся к одной лишь роскоши придворной жизни, являясь, прежде всего, следствием ухудшения экономического положения аристократии в целом¹⁸. Параллельно резко выросло число дарованных титулов и прочих милостей аристократам: на основании данных трактата современника Кабреры Педро Саласара де Мендоса можно установить, что за 23 года правления Филиппа III было пожаловано больше титулов герцога, графа или маркиза, чем за весь XVI в.¹⁹ Это, впрочем, не испанская специфика, а один из вариантов общеевропейского процесса «инфляции почестей», неотделимого от «кризиса аристократии» (оба термина введены Л. Стоунем, который исследовал эти феномены на английском материале)²⁰. В Сообщениях видны очень любопытные особенности и детали финансового положения титулованной знати. Как известно, долги стали по-настоящему серьезной проблемой для титулованной знати начиная с 80-х гг. XVI в., а в начале XVII в. эта проблема очень быстро и резко обостряется. Кабрера, упоминая о смертях придворных, не забывает отметить и огромные долги, которые они оставляют: вице-король Перу граф Монтеррей, скончавшийся в феврале 1606 г. (в метрополии об этом узнали лишь в августе), оставил 80 000 дукатов долгов²¹; герцог Сесса, умерший в январе того же года, столько же²². «История болезни» герцога весьма колоритна: месяцем ранее отмечается, что он болен, у него температура, лихорадка и «великая меланхолия» из-за недовольства [малостью] оказанных ему королем милостей. Король тогда пожаловал ему 20 000 дукатов на уплату долгов, 8 000 дукатов ренты для герцогини и энкомьенду с доходом в 2 000 дукатов для сына. Но герцог, будучи в долгах и не имея средств их оплатить, счел это недостаточным, и именно в этом Кабрера увидел причину его болезни и смерти²³. Огромные долги отцов нередко были проблемой для наследников, которые – и об этом тоже пишет Кабрера – искали возможности унаследовать титул и состояние без долгов.

Парадоксальным образом эти колоссальные долги знати сочетались с тем, что она же располагала и огромными доходами и при этом постоянно искала при дворе все новые и новые ренты. Как хорошо видно из Сообщений, она находила их во множестве. Это и пенсии, и высокое жалованье, полагавшееся за исполнение той или иной приличествующей аристократу должности (вице-короля, посла, члена или главы одного из советов, занимавшихся делами управления Испанской монархией, и т.д.), и доходы с энкомьенд духовно-рыцарских орденов, которыми пожизненно пользовались многие титулованные аристократы и их дети. Но этого все равно не хватало, чтобы покрыть все расходы, которые предполагала роскошь придворной жизни. Не потому ли многие аристократы рискуют тем – к тому же все равно недостаточным, – что есть, и бросаются с головой в омут перераспределения этих средств посредством карточной игры? Тем более, что речь могла идти не просто о перераспределении (от одних аристократов к другим), но и о получении от короны дополнительных средств. В



сообщении от 28.12.1604²⁴ Кабрера пишет, что дон Энрике де Гусман за два раза выиграл у самого короля 100 000 дукатов; герцог Лерма играет с генуэзцами, а королева – со своей придворной дамой. Примеров такого рода можно привести великое множество.

Еще одной возможностью приобрести огромные суммы наличными стали приданные, которые как раз в это время резко увеличиваются; аристократы словно вступают друг с другом в соревнование, чье приданое окажется больше (а престиж рода, соответственно, выше). Создавая немалые трудности для тех, кто должен был достойно выдать замуж свою дочь или сестру, женихам такая система, напротив, позволяла поправить свое финансовое положение. Так, граф Чинchon, выдав вторую дочь замуж за наследника маркиза Каньете, дал в приданое 66 000 дукатов, маркиз Велада, выдав дочь за герцога Мединасели, – 100 000, а адмирал Кастилии дал за своей сестрой Аной Энрикес баснословную сумму в 200 000 дукатов²⁵.

Немалой статьёй расходов аристократии были те средства, которые она стремилась потратить «перед лицом смерти». О смертях придворных Кабрера пишет постоянно, гораздо чаще, чем о рождениях, поскольку за смертью немедленно следовало появление нового носителя титула, в то время как должность или энкомьенда предшественника его преемнику отнюдь не были гарантированы, и их перераспределение нашего хрониста весьма интересовало. Все остальное, что связано со смертью, привлекало его внимание не в пример реже, но некоторые из этих случаев весьма любопытны. Так, граф Альба де Листе просит денег на сооружение капеллы в монастыре Сан Херонимо в Саморе для семейного пантеона, т.к. и его отец и сам он все потратили на королевской службе. Получил он, надо сказать, немало – 32 000 дукатов²⁶. В другом случае Кабрера пересказывает слухи, что осуществить завещательные распоряжения графини Фуэнтес не позволит состояние ее финансов, и против полного исполнения завещания резко возражают наследники двух ее майоратов²⁷.

Финансовое положение самого Лермы, хотя он и принадлежал к тому же самому кругу титулованной знати, было совсем иным. Во множестве получая от короля дорогостоящие подарки, Лерма к тому же сколотил огромное состояние на организованном по его инициативе переезде столицы из Мадрида в Вальядолид и обратно. И значительную часть собранных таким образом фантастических богатств Лерма потратил на покупку – у других аристократов и у самого короля – селений, земель и рент, строительство дворцов, патронаж над церквями и монастырями. Не случайно ансамбль центра городка Лерма, являвшегося главной резиденцией герцога, считается лучшим образцом градостроительного искусства того времени. К концу жизни фаворита его состояние оценивалось в 3 миллиона дукатов.

В целом, Кабрера рисует нам портрет всемогущего фаворита и аристократии, которой он манипулирует, помещая своих родственников, друзей и доверенных лиц на ключевые места. В Сообщениях прекрасно видно,



как рядом с самыми древними и могущественными семьями (Веласко, Суньига, Мендоса, Арагон, Борха, Альварес де Толедо и многие другие) приобретают все большее влияние семьи далеко не столь древнего происхождения: Франкеса, Падилья, Тассис, Венегас... Еще недавно принадлежавшие к средней знати, они под покровительством Лермы достигают ключевых постов в управлении – послов, вице-королей, епископов. Отметим, что контроль над церковными должностями был для Лермы очень важен, многие его ставленники стали архиепископами или епископами, так что не случайно по данным Сообщений несложно составить список назначений на диоцезы с указанием соответствующих рент. Как и в случае распределения энкомьенд, почти каждое назначение епископа влекло за собой несколько других повышений: оставленный им диоцез переходил к тому, чья предыдущая епархия была чуть менее значительной и доходной, и т.д.

Будучи давно и тесно связан с двором, Кабрера не может себе позволить той вольности, с которой выражаются о Лерме некоторые другие современники, однако в Сообщениях прослеживаются и следы недовольства режимом Лермы и постепенного ослабления его позиций. Уже с 1606 г. начинаются первые отставки и судебные процессы над его наиболее коррумпированными ставленниками: были заключены под стражу и попали под суд Алонсо Рамирес де Прадо в декабре 1606 г., Педро де Франкеса в 1610 г. Лерма, озабоченный собственной безопасностью и беспринципный, в трудную минуту легко жертвовал своими ставленниками; впрочем, позже, когда буря проходила, он, избегая огласки, стремился вывести их из-под удара. И если Рамирес де Прадо умер в тюрьме, не дождавшись помощи от своего патрона, то Франкеса отделался домашним арестом и штрафом (хотя и очень большим), а главный ставленник Лермы, Родриго Кальдерон, попал под суд лишь после опалы герцога.

Наряду со многими другими сюжетами, Сообщения содержат немало сведений о совершаемых при дворе (и не только при дворе) преступлениях и налагаемых за это наказаниях. Кабрера приводит случаи, свидетельствующие о шокирующем неравенстве людей разного статуса и положения перед законом, безнаказанности или минимальных наказаниях аристократов за преступления против людей более низкого ранга, хотя бы даже и дворян. «В Севилью посылают алькальда двора, поскольку его [герцога Алькалы] лакеи избили палками вейнтикуатро (муниципального советника) этого города за то, что тот, проходя мимо герцога, не снял шляпу» (2.10.1604). Позже Кабрера отмечает, что алькальд приговорил герцога лишь к различным штрафам (не слишком значительным для аристократа столь высокого статуса и решительно ничего не давшим потерпевшему)²⁸.

С другой стороны, немало данных и о том, как аристократы противопоставляют себя королевской юрисдикции и как она, в свою очередь, на это реагирует. Так, маркизу Ауньону, в резкой форме высказавшему недо-



вольство действиями одного из судей в тяжбе маркиза со своим братом за сеньорию Берлангу, пришлось заплатить огромный штраф в 50 000 дукатов²⁹. Когда однажды ночью альгвасил высказал герцогу Сессе недовольство по поводу того, что один из слуг герцога был со щитом (носить щит по ночам было запрещено), и тот ответил ему оскорблениями и угрозами, герцогу было предписано удалиться от двора в свои земли, «поскольку его вассалы нуждаются в управлении»³⁰. А когда в одном из селений, принадлежавших герцогу Македе, его брат, разгоряченный боем быков, кричал: «Да погибнут вассалы короля и да здравствуют вассалы моего брата!», – его заключили за это в крепость Бриуэги³¹. Все это примеры, свидетельствующие о том, что аристократ, рискнувший проявить неуважение к королевскому правосудию, мог за это поплатиться очень жестоко. Но случалось, что королевская власть вставала в таком деле и на сторону аристократа. Так, некий алькальд Сильва де Торрес, взявшийся слишком рьяно за дело адмирала Арагона, сам был арестован³².

Таким предстает придворное общество в записках того, кто и сам принадлежал к одной из его низших страт; так проявлялся на уровне королевского двора «кризис аристократии» в его испанской разновидности. «Кризис», впрочем, здесь не совсем подходящее слово (хотя и распространенное в историографии): речь идет о долговременной и сравнительно медленно менявшейся ситуации, аристократия еще долго обладала огромными резервами, чтобы сопротивляться всему, что ей угрожало, и двор оставался ее цитаделью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Двор монарха в средневековой Европе. Явление. Модель. Среда / Под ред. Н.А. Хачатурян. СПб., 2001; Королевский двор в политической культуре средневековой Европы. Теория. Символика. Церемониал / Под ред. Н.А. Хачатурян. СПб., 2004; *Шишкин В.В.* Королевский двор и политическая борьба во Франции в XVI–XVII веках. СПб., 2004; Французский ежегодник 2014. Жизнь двора во Франции от Карла Великого до Людовика XIV / Под ред. А.В. Чудинова и Ю.П. Крыловой. М., 2014.

Dvor monarkha v srednevekovoy Evrope. Yavleniye. Model'. Sreda / Pod red. N.A. Hachaturyan. Saint-Petersburg, 2001; Korolevskiy dvor v politicheskoy kul'ture srednevekovoy Evropy. Teoriya. Simvolika. Tseremonial / Pod red. N.A. Hachaturyan. Saint-Petersburg, 2004; *Shishkin V.V.* Korolevskiy dvor i politicheskaya bor'ba vo Frantsii v XVI–XVII vekakh. Saint-Petersburg, 2004; Frantsuzskiy ezhegodnik 2014. Zhizn' dvora vo Frantsii ot Karla Velikogo do Lyudovika XIV / Pod red. A.V. Chudinova i Yu.P. Krylovoy. Moscow, 2014.

²*Domínguez Ortiz A.* Los gastos de Corte de la España del siglo XVII // Domínguez Ortiz A. Crisis y decadencia de la España de los Austrias. Barcelona, 1969; *Elliott J.H.* The court of the Spanish Habsburgs: a peculiar institution? // Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of H.G. Koenigsberger / Edited by Ph. Mack, M.C. Jacob. Cambridge, 1987. P. 5–24.



³La corte de Felipe II / Dir. J. Martínez Millán. Madrid, 1994.

⁴La Corte de Carlos V / Dir. J. Martínez Millán. [Madrid, 2000]. Vol. 1–5; La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey / Dir. J. Martínez Millán, S. Fernández Conti. Madrid, 2005. Vol. 1–2; La Monarquía de Felipe III: la Casa del Rey / Dir. J. Martínez Millán, M.A. Visceglia. [Madrid, 2008]. Vol. 1–4.

⁵Martínez Hernández S. El Marqués de Velada y la Corte en los reinados de Felipe II y Felipe III: nobleza cortesana y cultura política en la España del Siglo de Oro. [Valladolid], 2004.

⁶García Cárcel R. Prefacio // Cabrera de Córdoba L. Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614 / Prefacio R. García Cárcel. [Salamanca], 1997; García López A. Sobre la historiografía en tiempos de Felipe II: La vida y obra de Luis Cabrera de Córdoba // Felipe II (1527–1598): Europa y la monarquía católica: Congreso Internacional... / J. Martínez Millán (dir. congr.). Vol. 4. Madrid, 1998, P. 217–234; Martínez Millán J. Cabrera de Córdoba, Luis // Diccionario Biográfico español. Vol. X. Madrid, 2010. P. 165–169.

⁷Cabrera de Córdoba L. Felipe Segundo rey de España. Madrid, 1876–1877. Vol. 1–4.

⁸Cabrera de Córdoba L. De historia para entenderla y escribirla / Ed. S. Montero Díaz. Madrid, 1948

⁹Cabrera de Córdoba L. Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614 / Prefacio R. García Cárcel. [Salamanca], 1997.

¹⁰Cabrera de Córdoba L. Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614. Madrid, 1857. P. I–II.

¹¹Ibid. P. VIII.

¹²García Cárcel R. Op. cit. P. 21.

¹³Cabrera de Córdoba L. Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614 / Prefacio R. García Cárcel. [Salamanca], 1997. P. 3.

¹⁴Ibid. P. 113.

¹⁵Ibid. P. 168.

¹⁶Ibid. P. 269.

¹⁷Ibid. P. 346.

¹⁸Domínguez Ortiz A. Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen. Madrid, 1973; Jago Ch. The Influence of Debt on the Relations between Crown and Aristocracy in Seventeenth-Century Castile // The Economic History Review. 1973. Vol. 26. № 2. P. 218–236; Jago Ch. The “Crisis of the Aristocracy” in seventeenth-century Castile // Past and Present. 1979. Vol. 84. № 1. P. 60–90; Ведюшкин В.А. Экономическое положение кастильской аристократии в XVI в. // Социально-экономические проблемы генезиса капитализма. М., 1984. С. 151–173; Yun Casalilla B. La gestión del poder: Corona y economías aristocráticas en Castilla (siglos XVI–XVIII). Madrid, 2002.

Domínguez Ortiz A. Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen. Madrid, 1973; Jago Ch. The Influence of Debt on the Relations between Crown and Aristocracy in Seventeenth-Century Castile // The Economic History Review. 1973. Vol. 26. № 2. P. 218–236; Jago Ch. The “Crisis of the Aristocracy” in seventeenth-century Castile // Past and Present. 1979. Vol. 84. № 1. P. 60–90; Vedyushkin



V.A. Ekonomicheskoye polozheniye kastil'skoy aristokratii v XVI v. // Sotsial'no-ekonomicheskiye problemy genezisa kapitalizma. Moscow, 1984. P. 151–173; *Yun Casalilla B.* La gestión del poder: Corona y economías aristocráticas en Castilla (siglos XVI–XVIII). Madrid, 2002.

¹⁹*Salazar de Mendoza P.* Origen de las dignidades seglares de Castilla y León; con relacion Summaria de los Reyes de estos Reynos... Toledo, 1618. Passim.

²⁰*Stone L.* The Crisis of the Aristocracy, 1558–1641. Oxford [etc.], 1965.

²¹*Ibid.* P. 286.

²²*Ibid.* P. 269.

²³*Ibid.* P. 267–269.

²⁴*Ibid.* P. 231.

²⁵*Ibid.* P. 203, 282, 543–544.

²⁶*Ibid.* P. 223.

²⁷*Ibid.* P. 415.

²⁸*Ibid.* P. 227, 242.

²⁹*Ibid.* P. 464.

³⁰*Ibid.* P. 442.

³¹*Ibid.* P. 390.

³²*Ibid.* P. 428, 430.



Хесус Мария Усунарис (Памплона, Испания)

ДИСКУРС И ПРАКСИС В ГОСУДАРСТВЕННЫХ ИНТЕРЕСАХ: *убийство Валленштейна (1634) в испанских хрониках и донесениях о событиях*

Генерал Валленштейн был удостоен внимания многих своих современников и, конечно же, в Испании, благодаря хроникам, памфлетам, биографиям и др. Данная работа анализирует тексты, которые историки и хронисты XVII в. посвятили личности Валленштейна, его предательству, его убийству и тому влиянию, которое он оказал на внешнюю политику Испании в Германии и Европе.

Ключевые слова: Валленштейн; Тридцатилетняя война; Испания; хроники.

1. Валленштейн: литературный и исторический персонаж в Испании Золотого Века

Со времен знаменитой трилогии Шиллера (1797–1799), а также в классических трудах по немецкой историографии, начиная с Леопольда фон Ранке и вплоть до фундаментальной биографии Голо Манна¹, чешский генерал Альберт Владислав Валленштейн стал не только объектом исторического исследования, но постепенно превратился в персонажа, порождающего легенду. В одной из последних работ о Тридцатилетней войне – в монографии Петера Х. Уилсона – Валленштейн рассматривается как наиболее противоречивая фигура в этом великом европейском конфликте, как по причине своего молниеносного и эффектного карьерного восхождения – герцог Фридрихландский с 1624 г. и Мекленбургский – с 1629, так и, прежде всего, из-за своего падения, когда в 1634 г. он был убит. Валленштейн описывается то как военный диктатор, то как наемник, то как чешский и немецкий национальный герой, а с недавнего времени – и как великий предприниматель, умевший извлекать прибыль из «военной экономики»². Однако «проблема Валленштейна» остается загадкой³, суть которой, как отмечает Уилсон, невозможно было постичь, поскольку его подлинные цели и конечные намерения никогда не были прояснены в принципе⁴.

Обычно данные об этой личности восстанавливаются на основе немецких источников; в Испании же, за исключением работ Кинтина Алдеа Вакеро (наиболее содержательных и интересных) или Беладиса, Роденаса или Эллиотта, проблема воздействия известия об убийстве Валленштейна осталась почти не исследованной, хотя здесь к этому сюжету обращались не раз в течение десятилетий, следовавших за самим событием, в различных донесениях о событиях, хрониках и театральных постановках. И все из-за абсурдного убеждения в том, что Испанская Монархия, занятая восстаниями в Нидерландах и на севере Италии, играла незначительную роль в военных событиях Священной Римской Империи, за исключением отдельных военных операций.



Тем не менее, интерес Испанской Монархии к германским делам не вызывает сомнения. И он станет еще более очевидным, если мы, сосредоточившись на теме предательства и убийства Валленштейна, проанализируем все данные хронистики, исторической и литературной традиции, появившейся благодаря этому факту в Испании XVII в. Помимо официальной корреспонденции, проштудированной упомянутым Алдеа Вакеро, или переписки иезуитов, содержащейся в «Испанском историческом мемориале» (*Memorial Histórico Español*, 1861), опубликовано по меньшей мере четыре донесения о событиях, в которых детально рассказано о данных фактах. Пельисер де Товар – автор наиболее полного сочинения, озаглавленного «Германский Сеян» (*El Seyano Germánico*, 1639), которое он включил в свою «Австрийскую славу, или Панегирическую историю жизни и деяний императора Фердинанда II» (*La fama austríaca o historia panegírica de la vida y hechos del emperador Ferdinando II*, 1641). Матиас да Новоа, в своей рукописи «Истории Филиппа IV», или Басилио Варен, в продолжении «Истории императоров и цезарей» Педро Мехиа (1655), также посвятили смерти Валленштейна немало страниц. Весьма интересные суждения изложены в работе Фадрике Молеса «Война между Фердинандом Вторым, императором римским, и Густавом Адольфом, королем Швеции» (1637) и у Фабрисио Понса де Кагельви, в его труде «Густав Адольф, король Швеции, победитель и побежденный в Германии» (1637; последний – абсолютный новатор в анализе характера личностей), или в переводе биографии, которую отец Ламормайни посвятил императору Фердинанду II. Интересные замечания содержатся в «Заметках разочарованного» (*Comentarios del desengañado*) Диего Дуке де Эстрада, в памфлетах Кеведо против Людовика XIII или в продолжении «Всеобщей истории Испании» (*Historiae de rebus Hispaniae*) о. Хуана де Мариана. Возникает эта тема и в театральных постановках, по крайней мере, в двух, посвященных смерти герцога Фридландского, «Ауто сакраменталь о смерти герцога Фридландского» (*Auto sacramental de la muerte de Frislán*, 1634), изданном Шмидтом, или «Чудо Германии» (*El prodigio de Alemania*) Кальдерона, чему посвятили свои исследования Херман Вега и Антонио Руэда.

На этом собрании источников мы и будем основываться для воссоздания личности генерала и тех трагических событий, которые привели к его смерти. Однако они послужат нам не только для того, чтобы обрисовать портрет нашего героя, но также затем, чтобы проследить основные тенденции, характеризующие внешнюю политику Испанской Монархии, политику ее врагов и саму идею оправдания убийства во имя государства.

2. Валленштейн: загадочная личность предателя

Различные источники, сообщающие нам о предательстве Валленштейна, пытаются объяснить его не столько с позиций политически обусловленных фактов, но, прежде всего, исходя из анализа личности во всех отношениях темной, загадочной и таинственной.



Прежде всего, Валленштейн изображен вассалом, щедро осыпанным почестями как со стороны императора, так и со стороны короля-католика, и вместе с тем, однако, человеком неблагодарным, вероломным и надменным, что было следствием его самого тяжкого греха – честолюбия. В «Смерти Фридланда», написанной Кубильо, генерал, помимо признания всех почестей и даров, полученных от императора, перечисляет свои притязания:

Pero yo, duque, olvidado
destas divinas lisonjas,
que a veces los beneficios,
si lo adviertes, si lo notas,
hacen los pechos ingratos,
y las lealtades traidoras,
desconocido a favores,
desvanecido en mi pompa,
aspiro al celeste imperio
y la húngara corona
de ese que es hombre y es Dios,
haciendo su reino escolta.
Inmortal fama me alienta,
noble ambición me provoca
a tiranizar su imperio,
acción, si tirana, heroica (v. 137–151)⁵.

Это «неблагодарный и неприятный немецкий изверг»⁶, «движимый самим своим высокомерием»⁷, чье помешательство, взлелеянное бесчисленными почестями, им полученными, «по причине неумения ограничивать и умерять свои желанья» предвещало в конечном счете, как пишет Молес, его гибель: «Судьба Валленштейна, который взшел на вершину, чтобы затем впасть в величайшее вероломство, предостерегает опасаться слишком стремительного процветания, чрезвычайного роста, к тому же великое возвышение не может иметь короткого падения»⁸.

Именно неумеренное честолюбие, по мнению всех авторов, развязало руки для предательства ему, мелкому аристократу, достигшему наивысших заслуг благодаря удаче в военном деле. Дуке де Эстрада описывает его человеком, «возвысившимся из обедневших баронов с тем, чтобы стать равным императору и возжелать стать выше его»⁹. Тень этого честолюбия отбрасывается сверкающими лучами суетности и гордыни. Болестан в «Чуде Германии» описывается так же, с теми же пороками:

Ufano el emperador puede estar,
y no es soberbia lo que digo,
de tener un vasallo a quien
veneran del mundo las partes cuatro¹⁰.



[«Высокомерный император может иметь вассала (и не про надменность я говорю), которому поклоняются четыре стороны света».]

Или в стихах:

... cuatro veces en su imperio
por duque me reconoce
Alemania, y por Frislán
me venera todo el orbe.
Alteza me llaman todos
los príncipes superiores
de Italia las señorías,
esguízaros y cantones.
Hasta el gran Felipe Cuarto,
bello Marte, fuerte Adonis,
gran maestro del Tusón
el que está en mi pecho noble
me concede desde España
laurel que ahora me pone
en más vanidad que cuantos
mi invicta frente coronen¹¹.

Ничтожность и честолюбие объясняют его предательство и смерть:

«Почести,—пишет Пельисер,—лишь способствовали его крушению, подобно тому, как ветры, когда дуют поперек, не сопутствуют верной дороге кораблей, но ведут их к кораблекрушению. Чрезмерная забота гасит естественное тепло вместо того, чтобы питать его. Питье вызывает у больного водянку еще большую жажду. Честолюбие, неминуемо сопровождающее крушение, склоняло это отважное сердце к более тягостным решениям, чем его верность и его репутация. Желание быть выше всех, извечное своенравие великих причинило ему смерть — как ужасную, так и позорную. Тот, кто уходит слишком далеко в море тщеславия, погибнет прежде, чем увидит гавань»¹².

Тема его амбициозности возникает и в переписке испанских послов и политиков. Именно его честолюбие в значительной мере не позволяет превратить в жизнь балтийские планы графа-герцога, это честолюбие отдаляет его от Испании и от императора, когда он выступает против всякой испанской интервенции в Империю. Именно его честолюбие воспрепятствовало тому, чтобы венгерский король, будущий император Фердинанд III, смог возглавить императорские войска в 1633 г.

Все эти черты характера обретают еще более мрачный колорит, когда все авторы, тем или иным способом, единодушно изображают Валленштейна как человека, прислушивающегося к движению звезд и астрологическим прогнозам. Понс де Каствельви, описывающий события, которые



предшествовали битве при Лютцене в 1632 г., не удерживается от того, чтобы покритиковать колдовские наклонности генерала: «Вуолстайн напрасно склонялся к предсказаниям и к астрологии – обману, который всегда процветает в тени владык¹³».

Неблагодарность, честолюбие, гордыня, тщеславие, колдовство... Ди-его Дуке де Эстрада дает лучшую характеристику его личности:

«Валленштейн был высок ростом, худощав, с залысиной на голове, жилист и хорошего телосложения, высокомерного вида, горд в своих мыслях, трудолюбив, мечтателен, вспыльчив, нетерпим и настолько погружен в молчание, что даже в собственном доме и на улице словно бы не слышал никаких разговоров. Никто не решался говорить в его доме, даже если он находился далеко от дома: он так владел астрологией и магией, что никто не мог его обмануть; и полагали все из-за его искусства, что он стремился обратить его против вышестоящих и даже против самого императора, и настолько он верил предзнаменованиям, что обратилось это против него самого. Он был невежлив, легко оскорблял важных особ и, будучи ниспровергателем вышестоящих, был в высшей степени любезен с простонародьем, с которым он был столь же щедр, сколь был скуп со знатными. Не брезговал он и жестокостями; так, он подвешивал детей семи и восьми лет, чтобы досадить их родителям; посылал палачей истреблять собак там, где он имел обыкновение ходить, чтобы не слышать их лай. Таковы были рождение, воспитание, обычаи, жизнь и смерть генералиссимуса Валленштейна, которого судьба вознесла к высшим степеням богатства, знатности и величия Империи; и смерть его из-за его надменности и гордыни ни у кого не вызвала жалости, ибо он был предателем такого кесаря, который сделал ему столько блага»¹⁴.

По сути, все эти черты характера герцога Фрисландии соединялись, без сомнения, для того, чтобы создать из него парадигматический образ худшего врага – предателя.

Тем не менее, имеются и другие качества, которые отмечают некоторые авторы, особенно Понс де Кагельви, и в меньшей степени Пельисер, если не для того, чтобы оправдать его предательство, то хотя бы для того, чтобы объяснить его. Я сошлюсь, например, на его вражду с баварским герцогом, основным зачинщиком смещения генерала с поста командующего войском в 1630 г., а также на излишнее доверие самого императора (если не усматривать в этом его слабость). И несомненное предательство не помешало тому же Понсу (1652 г.) восхвалять военные подвиги Валленштейна.

3. Предательство

Однако за предательством генерала стояло не только его честолюбие, но и враги императорского дома Австрии, то есть Франция и протестантские князья. В конечном счете – в чем состояло предательство Валленштейна? Было ли это заговором человека, вызванным тем могуществом,



коим он действительно располагал?

Разумеется, он полагался на союзников, с которыми строил свои планы. Поначалу его главная опора была очевидной, о чем свидетельствуют современные ему письма и хроники последующих лет, – Франция. Подозрения, существовавшие с ранних пор, однако, не подтвержденные. В письме, написанном Сааведрой Фахардо послу Империи, графу Оньяте, от 24 января 1634 г., говорилось:

«Также мне сказали эти министры и С.А., что есть у него связь с Францией через барона Сире, которому он писал, и что имел он долгие аудиенции с Ришелье и с тамошним королем <...> И прочел С.А. мне одно письмо, подозреваю – от княжеского мажордома, где говорится о махинациях против австрийского дома и где говорится, что он обнаружил, что мирные договоры с Саксонией и Бранденбургом заключались с целью уничтожить его, поскольку сами они не доверяли ему. <...> Я, господин, отказываю им в доверии, поскольку они происходят отсюда. И поскольку они могут быть ложными, они обязывают нас не верить более большинству вещей, в которых его обвиняют. Так как слухи распространяются, надобна большая осторожность, чтобы не дать им возрастая и не возбуждать слухами недоверие Мехельбурга. Это средство вынужденное, но если мы запоздаем с ним, станет не менее опасно, нежели оставить все, как прежде»¹⁵.

Спустя годы Матиас де Новао был уверен, что именно Франция, «бунтарь Европы», сподвигла Валленштейна на предательство. Ришелье дал ему обещания, которые было невозможно выполнить:

«Если император сделает его властителем, то король Франции сделал бы его королем, возвеличил бы его достоинство и короновал; и если он не хочет считаться с примерами из древности, пусть он вспомнит князей и курфюрстов, когда все они были заодно и поделили между собой народы и титулы австрийского дома; ведь такая великая смута и волнения требовали прежде всего прибежища в вере и обретения каких-либо владений, чтобы оставаться среди людей самых могущественных»¹⁶.

Вначале еще была не ясна цель, которую преследовал Валленштейн своим предательством: «...он заключил соглашение с Францией, с Палатином, с голландцем и с другими, условившись, что через некоторое время (оно должно было наступить быстро) он обязуется передать войска в руки Франции с конечной целью разрушить австрийский дом. Дабы французский король стал королем римлян, и тем самым возродил Империю и Палатин, восстановив их прежний статус; таким образом, все было бы разрушено. Герцогу Фрисландии отдали бы фламандские земли с титулом короля Фландрии», – писал о. Перейра из Мадрида 28 марта 1634 г.¹⁷ Франсиско Вильчес в своем письме Перейре излагал другие данные: «Король Франции, Фрисландии и Саксонии имел намерение разделить добычу таким образом. Герцог Фрисландии – король Богемии; король Франции – ко-



роль римского мира; Саксонский король – король Палатина»¹⁸.

Андрес Мендо сообщал из Саламанки 1 апреля 1634 г., что «Валленштейн вступил в союз с французом, с которым у них была договоренность, что к нему отойдут императорские земли и что его сделают королем Швеции»¹⁹.

Понемногу хроники проясняют подлинные цели. Валленштейн жаждал богемской короны, равно как и короны императорской. Для Басилио Варена, продолжателя «Истории римских пап» (*Historia Pontifical*), намерения, вынашиваемые Валленштейном, заключались не в чем ином, как в «коронации в качестве короля Богемии»²⁰. И, конечно, в стремлении заполучить Империю, как описывают это стихи из «Чуда Германии»: «быть цезарем или никем, чтобы моих приказов боялись»²¹. Литературный текст подтверждается хрониками. Согласно Пельисеру, «Фридланд, побуждаемый французами, хотел возложить генеральский жезл на императорскую корону»²². Эту точку зрения разделяют разные авторы²³. Тот же Пельисер утверждает, что к концу 1633 г. герцог, поспешно заключая тайные соглашения с Францией, готовил следующий раздел: Империя для Франции, под контроль которой отходит и Бургундия, для Польши – часть Силезии, для герцога Савойского – Монферрат, для герцога Мантуи – Кремону, для герцога Тосканского – титул короля. Насчет Милана он колебался, передать ли его Савоие или Венеции. К тому же, он дал полную свободу голландцам, «с тем, чтобы они навечно наслаждались статусом республики»²⁴.

Согласно Новао:

«Помимо королевства Богемии и коронования в Праге, где располагался двор этого королевства, он еще жаждал Империю и обещал себе обладать ею. Именно таковы были намерения французского короля и иных протестантских князей и курфюрстов: сделать императора по своей мерке и в своем подчинении – не могущественного, не великого, но ограниченного в возможности решать по собственной воле и произволу дела Германии, чтобы затем узурпировать ее и уничтожить без лишних сложностей; таким образом, они бы позволили выдвинуться любому человеку, лишь бы он был так жесток и смог бы причинить столько вреда, чтобы этого хватило для истребления князей австрийского дома и передаче его Империи»²⁵.

Честолюбивые устремления Валленштейна, его союз с Францией, его соглашения с протестантскими князьями всей Европы и, в конечном счете, его предательство сделали его заслуживающим убийства:

«Так слепо раскрутили свое колесо Франция, честолюбие Швеции, недоверие Саксонии, упрямоство Бранденбурга, дерзость Веймара, безрассудство Левенбурга, бунтарство Голландии, пособничество Англии, рассудочность Дании, снисходительность Трансильвании и, наконец, толерантность остальных князей, что, завидуя величии австрийского дома и будучи заинтересованы в его падении, они остановили выбор на этом человеке, сделав его орудием своих вероломных, же-



стоких и безобразных намерений. И только суду потомков надлежит решить, было ли, если Валленштейн имел соответствующие мотивы для мятежа, справедливым, святым и обязательным погасить с помощью его смерти огонь, которому предстояло охватить католическую веру и все политическое устройство Европы»²⁶.

4. Убийство

25 февраля генерал Валленштейн был убит в Эгерской крепости. Первые известия достигли мадридского двора месяц спустя, 25 марта, и, наконец, это стало известно повсюду. Самые ранние сведения о случившемся содержатся в переписке иезуитов. Для Испании новость оказалась радостной: «В прошлую субботу пришли новости, лучшие для Испании за многие годы», «все очень довольны», – писал из Мадрида 28 марта Диего Диас де Менесес о. Перейре в Севилью²⁷. В самом деле, для Испании и для императора смерть предателя случилась как нельзя более кстати. 2 марта 1634 г. Диего де Сааведра Фахардо писал из Браунау маркизу Кастильо Родриго и, кратко описывая ход событий, говорил с облегчением: «Это чудо, которого я ждал. Бог позаботился о доме Австрии»²⁸. В другом письме от 3 марта он писал Мартину де Аспе: «Великое чудо, господин, и великий знак того, что Бог пощадил Светлейший дом Австрии. Невозможно не находиться в добром расположении духа, ибо теперь видно, чего стоят имперские войска при хорошем управлении»²⁹.

Если на чем-то и сосредотачиваются опубликованные труды и рукописи, письма, донесения и хроники (со всеми мельчайшими подробностями), так это на описании событий, связанных со смертью герцога Фрисландии, в которые, однако, мы сейчас вдаваться не будем. Все единодушно – с различием в написании имен отдельных персонажей или в порядке следования определенных событий – излагают сговор генерала с его людьми, что предполагало разрыв с императором; прием Валленштейна и его старших командиров в крепости Эгер; как возвратившись в свои комнаты, командиры собрались на ужин, закончившийся трагедией, когда начальник конвоя и двое из его подчиненных вступили с ними в схватку и убили их; как верные императору заговорщики несколько часов обсуждали судьбу Валленштейна; как в итоге сошлись на необходимости его смерти. Описывается, как генерал пытался оказать сопротивление, как его убили. «Он сопротивлялся, и его убили», – писал в своем письме от 1 апреля Андрес Мендо³⁰.

Однако теперь стоял вопрос, как же оправдать убийство перед общественным мнением страны и за рубежом. Как, например, отвечать на французские памфлеты? Как оправдать то, что император принял (как написано у Кубильо) предложение полковника убить герцога?

«Coronel, vete amigo,
y quítale la vida a mi enemigo»³¹
(v. 456–457).

[Полковник, иди, мой друг, / И лиши жизни моего врага]



Для этих авторов мятеж Валленштейна было не просто предательством императора, хотя он и сам по себе заслуживал отщепенства. Это было предательством католической веры. У Кубильо предательство императора и веры есть одно и то же, тем более что император, по ошибке названный королем Венгрии, является олицетворением самого Христа:

«Dice que Cristo, que es rey
de Hungría, tiene una esposa,
una reina, Iglesia y dama,
que contra mí se convoca
en defensa del Imperio
y un ejército de todas
las virtudes que le asisten,
arma contra mi persona»³² (v. 207–214).

[Известно, что Христос, который есть Король / Венгрии, имеет супругу, / королеву, Церковь и даму, которая поднялась против меня / на защиту Империи, / и войско всех / добродетелей, ей помогающих, / бросила в бой против меня].

Тем временем Валленштейн, будучи союзником герцога Саксонии, исповедовавшего ересь, становится еретиком сам:

Ayúdeme tu valor,
vengan Lutero y Mahoma,
no goce la casa de Austria
u de Dios esta corona.
Recupere mi soberbia
el trono de que la arrojan ³³(v. 231–236).

Согласно Новоа, Франция и протестантские правители возложили свои надежды на Валленштейна, который, даже если он не был еретиком, «был таковым в своих принципах, которые впитал с молоком матери», что делало его подозрительным, особенно тогда, когда он сражался за императора, и прежде всего – за веру: «Он сражался в Германии, не только ради прочих мотивов и беспощадной ненависти, которую все испытывали к той высшей власти, но и ради другой цели – уничтожить нашу пресвятую веру, возвысить мерзкую секту Кальвина и Лютера и сокрушить нашу»³⁴.

В этом смысле убить Валленштейна означало убить еретика, убить дьявола. А потому не вызывают удивления слухи, окружавшие смерть герцога. Тот же Сааведра, в письме кардиналу-инфанту от 8 марта 1634 г., писал из Браунау:

«Граф Галассо пишет графу Алдрингену, что ирландский полковник Батлер отрубил головы соратникам Фридландца за ужином и что, подойдя к его покоям, он обнаружил их закрытыми и, взломав двери, вошел в



комнату Фридландца, который встал и попытался открыть окно, чтобы выпрыгнуть из него. Убедившись, что оно закрыто, он повернулся к Батлеру, который накинулся на него с алебардой, и, раскинув руки и ничего не говоря, дождался раны, из которой вышло большое количество дыма, а звук был, как из выстрелившего мушкета³⁵. [Альдеа показывает курьезность слухов, добавляя к тому же, что алебарда была не у Батлера, а у капитана Деверу].

Его предательство стало двойным святотатством; сначала – посягновение на святейший императорский дом Австрии при явном попустительстве французов, затем – поддержка со стороны германских протестанских князей или шведского короля. Предательство, таким образом, превратило его еще и в тирана *ab usurpatione*, совершившего преступление против Его Величества, что оправдывало его убийство. Как пишет Пельисер³⁶:

«Государственные дела, касающиеся жизни и репутации Государя, содержат много деликатных вопросов. Подозрение есть доказательство, и затягивать казнь или наказание означает риск не осуществить его вовремя. Ибо когда предатель осуществил свои намерения, уже не остается места жалости. И тогда следует размахивать копьем Марса, сетуя на безрассудство, а не искать правосудия, хватаясь за весы Астреи. Шум оружия не оставляет места смыслу законов. Истинно, что Волштейн совершил великие деяния на службе цезаря и Германии, но нет сомнений, что преступное посягательство превысило благодеяния. И никогда не сравнятся преступления против Его Величества с заслугами на службе у него. Внимание Государя в таких случаях не должно быть обращено в прошлое, но должно оценивать настоящее и исправлять его ради будущего. Если Волштейн защищал Германию, то он выполнял свой долг. Желая подавить ее, он справедливо заслужил наказание»³⁷.

5. Валленштейн и Испания: цели внешней политики

На протяжении многих лет Тридцатилетняя война становилась предметом дискуссий, и так вплоть до сегодняшнего дня. В этих спорах испанская историография занимает скромное место, однако свидетельства, подобные изложенным выше, показывают обратное. Поэтому я осмелился выступить с некоторыми утверждениями, которые постараюсь обосновать в своей публикации.

Утверждать, что Тридцатилетняя война была исключительно германской войной, в которой иностранные силы (Испания, Франция, в меньшей степени Англия, Польша, итальянские княжества и республики и т.д.) играли второстепенную роль, – тезис, отстаиваемый Питером Уилсоном – и что никто не вмешивался в распри, раздирающие Священную Империю, ошибочно. Для Испании вмешательство в немецкие дела было делом первостепенным по различным причинам. В Германии, как хорошо было известно графу-герцогу, решалась судьба восставших Нидерландов. В Германии определялось будущее Австрийского дома и его влияния на



континенте, отсюда – и альянс с Империей, и помощь, постоянно оказываемая католической монархией последующим императорам. Как следствие, в Германии разыгрывалась судьба испанского владычества в Италии, во Франш-Конте и в упомянутых Нидерландах. Наконец, в Германии решался вопрос о судьбе католической веры в Европе.

Поэтому столь категоричное утверждение Уилсона, что Тридцатилетняя война не была войной конфессиональной, нуждается в существенной корректировке. Я первым попытался показать то, о чем ранее было говорить не принято, – о том, что Испания применяла суровую и непреклонную конфессиональную внешнюю политику по отношению к протестантам. Попытки сблизиться, например, с курфюрстом Саксонским или с городами Ганзейского союза, жесткая оппозиция Государственному Совету и Реституционный эдикт 1629 г., стремление достичь мира в империи до того, как вмешается Франция, – все это вносит необходимую корректировку. Как писал блистательный Сааведра Фахардо: «Если бы он заключил союз с Францией [речь идет о герцоге Баварском], то в таком случае то, что изначально имело предлогом дело Веры, оказалось бы в итоге оправдано делами Государства, или, по крайней мере, таковая подмена могла легко произойти, отчего проиграли бы лишь императорские войска, он же выступил бы в роли того, кто препоручает их католическим князьям, чтобы те ему помогли и не имели подозрений относительно его власти»³⁸. В самом деле, до тех пор, пока Франция открыто не вмешалась в конфликт с объявлением войны Испании весной 1635 г., основным аргументом была «защита веры» в интересах католической концепции государства, как ясно прослеживается в доказательствах, обосновывающих убийство Валленштейна, в этих так мало изученных ныне текстах. В последующие годы, однако, эти доводы, которые и сейчас представляются убедительными, будут изменены, и война, которая обосновывалась необходимостью защиты веры, станет инструментом защиты интересов государства, причем одно будет приравнено к другому.

Перевод с испанского И.А. Копылова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹*Davies S.* The Wallenstein Figure in German Literature and Historiography 1790–1920. Leeds, 2009.

²*Wilson P.* The Thirty Years War: Europe's tragedy. Cambridge, 2009.

³*Aldea Vaquero Q.* España y Europa en el siglo XVII: correspondencia de Saavedra Fajardo. Vol. II. La tragedia del imperio. Madrid, 1991. P. XVII. D. 79.269 (2).

⁴*Wilson P.* Op. cit.

⁵*Cubillo de Aragón A.* Auto sacramental de la muerte de Frislán. Kassel, 1984. P. 138.

⁶*Novoa M.* Historia de Felipe IV // Colección de documentos inéditos para la Historia de España. Vol. LXIX. Madrid, 1878. P. 341–342.



⁷*Pellicer de Tovar J.* El Seyano germánico // Aldea Vaquero Q. Op. cit. Vol. II. Apéndice III. P. 562.

⁸*Moles F.* Guerra entre Ferdinando Segundo emperador romano y Gustavo Adolfo, rey de Suecia. Madrid, 1637. Fol. 18v.

⁹*Duque de Estrada D.* Comentarios del desengañado // Memorial Histórico Español. Vol. XII. Madrid, 1860. P. 376–379.

¹⁰*Rueda A.M.* Albrecht von Wallenstein según Calderón y Coello: verdad y poesía en “El prodigio de Alemania” (1634) // Bulletin of the Comediantes. 2012. Vol. 64. P. 94.

¹¹See: *Rueda A.M.* Op. cit. P.100–101.

¹²*Pellicer y Ossau J.* La fama austríaca o historia panegírica de la vida y hechos del emperador Ferdinando segundo. Barcelona, 1641. Fol. 56v–79r.

¹³*Pons de Castelví F.* Gustavo Adolfo Rey de Suecia, vencedor y vencido en Alemania. Madrid, 1652. Fol. 107r–107v.

¹⁴*Duque de Estrada D.* Op. cit. P. 380–383.

¹⁵*Aldea Vaquero Q.* Op. cit. P. 16–17. Doc. № 14.

¹⁶*Novoa M.* Op. cit. P. 321.

¹⁷Memorial Histórico Español. Vol. XIII. Madrid, 1863. P. 29–30.

¹⁸*Ibid.* P. 31–32.

¹⁹*Ibid.* P. 32–33.

²⁰*Mexía P.* Historia imperial y cesarea: en que sumariamente se contienen las vidas y hechos de todos los emperadores desde Julio César hasta Maximiliano Primero. Madrid, 1655. P. 685.

²¹*Rueda A.M.* Op. cit. P. 97.

²²*Pellicer y Ossau J.* Op. cit. Fol. 56v–79r.

²³*Mariana J.* Historia general de España. Vol. I. Madrid, 1650. P. 633.

²⁴*Pellicer de Tovar J.* Op. cit. P. 578–579.

²⁵*Novoa M.* Op. cit. P. 326.

²⁶*Pellicer de Tovar J.* Op. cit. P. 605

²⁷Memorial Histórico Español. Vol. XIII. P. 29–30.

²⁸*Aldea Vaquero Q.* Op. cit. P. 47. Doc. № 44.

²⁹*Ibid.* P. 49. Doc. № 47

³⁰Memorial Histórico Español. Vol. XIII. P. 32–33.

³¹*Cubillo de Aragón A.* Op. cit. P. 149–150.

³²*Ibid.* P.140.

³³*ibid.* P. 141.

³⁴*Novoa M.* Op. cit. P. 327.

³⁵*Aldea Vaquero Q.* Op. cit. P. 53. Doc. № 52.

³⁶*Pellicer y Ossau J.* Op. cit. Fol. 56v–79r.

³⁷*Ibid.* Fol. 56v–79r.

³⁸*Aldea Vaquero Q.* Op. cit. P. 147. Apéndice I. Doc. № 2.



SUMMARY

History of Literature

Yu.V. Domansky (Moscow). **The Half-Mad Noblewoman, People with Dogs' Heads, and Saint Christopher in Ostrovsky's *The Storm*: On the Question of the Play's Genre.**

This article examines one of the most important secondary characters in Ostrovsky's much anthologized play: the half-mad noblewoman. This character and her two appearances in the play are examined in relation to the well-known Orthodox icon of Saint Christopher with a dog's head. The analysis of this allusion allows one to conclude that the genre of *The Storm* should be defined not as a drama of everyday life, but as a tragedy.

Key words: poetics of drama; Ostrovsky's *The Storm*; the genres of drama; Saint Christopher.

S.A. Kibalnik (Saint-Petersburg). **Velimir Khlebnikov in K. Vaginov's *The Goat's Song* (On Cryptography in Russian Avant-Garde of the 1920-s).**

There is a hero in K.K. Vaginov's novel *The Goat's Song* who in the investigators' opinion shares some of his traits with Velimir Khlebnikov. The article shows that these traits are much more significant and besides point at the hero's literary prototype in A.M. Remizov's short novel *Sisters of the Cross*. At the same time, Vaginov's poet Sentyabr reminds the reader of somebody belonging to Khlebnikov's circle and followers. The hero seems to embody reflections about Khlebnikov's fate and the literary tradition created by him which Vaginov himself initially partly belonged to.

Key words: Vaginov; Khlebnikov; avant-garde; cryptography; educanto ("zaum").

Katerina Sokruta (Donetsk, Ukraine). **Zhivago and Meursault.**

The article presents a comparative study of novels *Doctor Zhivago* by B. Pasternak and *The Stranger* by A. Camus. The focus is on the images of main characters, each of which expresses the author's important idea. We understand this idea as an attempt to resolve the conflict between the world and man. Camus's and Pasternak's characters are largely alien to the society to which they belong; they feel alienated from dramatic events and try to express "their own truth". The paper analyzes links between the images on the different levels of narration, but insufficiency of interpreting Yuri Zhivago as another "stranger" typologically close to Camus's character is also pointed out. There is a conflict not only between two characters' points of view, but between two authors' worldview paradigms on the aesthetic level. B. Pasternak's position who believes in the artist-creator's power with his aspiration to unity with life, deep belief in God and "active love" confronts A. Camus's existential approach that logically and convincingly argued futility of forces and absurdity of human existence. It is especially pronounced in the finals of both novels.

Key words: comparative study; author's idea; hero's typology; conflict; "stranger"; existential approach; artist-creator.



The Conference “Narration and representation in literature of Cervantes’ time” / “Narración y representación en la época de Cervantes”

I.V. Ershova (Moscow). Philosophy of Arms as a Transformation of a Given Cultural Idea. Carranza and Cervantes.

The traditional literary image and cultural ideal of the man *de armas et letras* experiences a significant transformation acquiring a new aesthetic sense in the literary tradition of the 16th century. The article presents adaptation, interpretation and transformation of this idea in Miguel de Cervantes’s *Don Quixote* and Jeronimo de Carranza’s *Philosophy of the Arms*. Both books are shown to contain a sort of reaction against the changes of the traditional notions of *armas* and *letras* that tends to restore their original meaning of ‘warrior’ and ‘scholar, book lover’. Therefore, Carranza’s treatise can be interpreted not only as one of the sources, but, moreover, as an important ideological impetus for the general conception of *Don Quixote*.

Key words: the notion of “words and arms”; Spanish prose of the 16th century; Miguel de Cervantes; Jeronimo de Carranza; humanistic dialogue; treatise on arms; *destreza*.

Carlos Mata Induráin (Pamplona, Spain). Some Keys to Reading Cervantes’ Exemplary Novels.

After a brief review of Cervantes’ narrative prose, the paper offers some keys to reading and interpreting his collection of twelve short novels, the *Exemplary Novels*, published in 1613. As in the rest of his literary production, Cervantes was able to renovate the genre with an original and significant contribution.

Key words: Cervantes; *Exemplary Novels*; short novel.

N.A. Pastushkova (Moscow). Plot of the Short Novel in the Prose and Drama of Golden Age (Lope de Rueda, Jorge de Montemayor, Miguel de Cervantes).

This article is based on the analysis of three works belonging to the Spanish Golden Age literature. This investigation tries to reveal and show how the plot which has almost the same starting point can be transformed and manifested in a different way according to the genre, be it comedy or an inserted short story as a part of pastoral novel or short novel.

Key words: short novel; transformation of the plot; Spanish theater of the Golden Age.

S.I. Piskunova (Moscow). Representation as a Theme and Aesthetic Principle of Miguel de Cervantes’ Creative Work.

The author relies upon social, cultural, philosophical and aesthetic interpretations of the notion ‘representation’ in the works of M. Foucault, R. Chartier, C. Ginsburg, W. Iser, L. Marin, M. Yampolskiy a.o., as well as on the medieval idea of ‘representation’ as a part of a state funerary ritual in her analysis of representational and anti-representational aspects of Cervantes’ works. Various representational characteristics are revealed both on the level of plot (sonnet *At the Catafalque of King Philip II in Seville*, a funerary ritual as a core of the plot and compositional structure of pastoral and pastoral episodes



of *Don Quixote*, the image of ‘dead body’ in the novel, the motif of ‘gem’ in the *Novelas Ejemplares*) and also as a general principle of neo-Aristotelian poetics that Cervantes both affirms and mimics. The paper claims ambiguity to be a specific characteristic of all the works written by the author of *Don Quixote*.

Key words: representation in literature; Miguel de Cervantes; *Novelas Ejemplares*; Spanish prose; baroque style; parody.

M.B. Smirnova (Moscow). **Representation of Human Body in Francisco de Quevedo’s Poetry.**

The article deals with some aspects of perception and representation of human body in baroque poetry, analyzing mainly satirical and burlesque poems by the Spanish baroque author Francisco de Quevedo as examples. The study focuses on the problem of representing the body, and Quevedo’s poetic writings reveal the problem on two different levels: the theme (subject) and the poetic language. Two opposing trends have been identified. On the one hand, the body is ultimately reduced to some part of it or even to a clothes item, and, on the other, the body is transformed into a corpus or catalogue which lists objects of the external, or “big”, world. All this is connected with reconsideration, within the framework of the Quevedian anthropology, of Renaissance ideas of a harmonious correlation between the micro- and the macrocosm. On the conceptual level, representation leads to a peculiar condensation, or concentration, of the image. Becoming material and vivid, becoming substantive, it summarizes at the same time either “ready-made” stories or “ready-made” canonic discourses that the reader must reconstruct in their entirety in order to approach comprehension of the meaning or meanings embodied in a literary work.

Key words: baroque poetry; Francisco de Quevedo; representation; human body; microcosm; concept; agudeza; canon; burlesque; satire.

V.S. Polilova (Moscow). **Polymetrical Structure of the Spanish Golden Age Drama and Poetic Translation: Calderón in Russia.**

The article is an expanded version of the paper for the international Russian and Spanish conference “Narración y representación en la época de Cervantes”. The article is focused on rendering the polymetrical structure of the Spanish Golden Age drama in translation. The author analyzes the strophic structure of Calderón’s several comedies and its reflection in Konstantin Balmont’s translations (made in 1900–1919). The analysis shows how the Russian poet’s attention to the metric organization increased year after year. The shift of metrical equivalents over time clearly demonstrates the evolution of Balmont’s translation principles which was reflected in growing metrical diversity in translations. V. Polilova thinks that this mirrors general literary tendencies of the age in accordance with M.L. Gasparov’s conception.

Key words: Spanish Golden Age drama; Konstantin Balmont; Pedro Calderón de la Barca; polymetrical structure; literary translation; comparative metrics; equimetric translation.



O.K. Ranks (Moscow). **Aesthetics of Representation in Theatre of Agustín Moreto.**

The article focuses on the Spanish playwright A. Moreto's famous comedies such as *El lindo don Diego* and *El parecido en la corte* from the perspective of representation understood according to the philosophic and aesthetic interpretation of the term in C. Ginzburg's and M. Yampolsky's works. Attention is given to metatheatricality of A. Moreto's plays.

Key words: A. Moreto; Spanish theatre of the Golden Age; representation; metatheatre; illusion; *El lindo don Diego*; *El parecido en la corte*.

Santiago Fernández Mosquera (Santiago de Compostela, Spain). **Calderón between History and Poetry: The Political Character of the Early Comedies.**

Calderón's first works, *La selva confusa* (*The confusing wood*) and *Amor, honor, y poder* (*Love, honour, and power*), have often been read in terms of a supposed critical attitude of the writer to the King and court life. Each of these works takes a critical attitude to an aspect of royal life, one taking aim at the celebrations of the Prince of Wales's visit to Spain and the other the moral behavior of Philip IV. But it is difficult to understand this critical attitude in a young poet whose works were shown for the first time, and who had no reason to feel himself politically marginalized.

Key words: Calderón de la Barca; ideology; history; poetry; first dramatical plays.

O.V. Aurov (Moscow). **Como está a cargo de la caballería: Some Glosses of a Medievalist on the Novel by Miguel de Cervantes.**

The paper poses the problem of relations existing between Miguel de Cervantes' famous novel and the core ideology and status of medieval chivalry as reflected in the literary tradition of the "Castilian Renaissance" in the reign of the Alfonso X the Sage (1252–1284). The comparative analysis of the novel reveals numerous allusions related to the image of Don Quixote that can be traced back to various historical, literary and legal sources from the middle and second part of the 13th century. However, all the characteristics of Alonso Quixano turn out to be rather a caricature reflection of the status of knighthood in the chivalric culture in its prime.

Key words: chivalry; medieval knighthood; Don Quixote; Miguel de Cervantes; Castile and Leon; Alfonso X the Sage; Castilian Renaissance of the 13th century; the *Siete Partidas*; *Estoria de España*; chivalric romance; chivalric ideal.

V.A. Vedyushkin (Moscow). **The Court of Philip III of Spain as Seen by a Contemporary.**

The article analyses a valuable historical source describing the court of the Spanish Habsburgs at the end of the 16th–early 17th centuries—*Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614* by Luis Cabrera de Cordoba. Based on the data of this source, the article reveals mechanisms of functioning of the royal court. Deterioration of the economic situation of the court aristocracy and their efforts to find a way out are examined as well as ways used by the Duke of Lerma to strengthen his power.

Key words: Spain; Spanish Monarchy; Court of Spanish Habsburgs; Court Society;



aristocracy; indebtedness; Royal Power; favoritism; Philip III; the Duke of Lerma.

Jesús María Usunáriz (Pamplona, Spain). **Discourse and Praxis in the State Interests: Wallenstein's Assassination (1634) in the Spanish Chronicles and Reports About Events.**

General Wallenstein received many of his contemporaries' attention, and of course in Spain through chronicles, pamphlets, biographies etc. This paper analyzes the texts that historians and chroniclers of the seventeenth century devoted to Wallenstein's personality, his betrayal, his assassination and his impact on the Spanish foreign policy in Germany and Europe.

Key words: Wallenstein; Thirty Years War; Spain; chronicles.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ауров Олег Валентинович – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории РГГУ. Специалист по истории средневековой Испании. E-mail: olegaurov1@yandex.ru

Ведюшкин Владимир Александрович – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН. Научные интересы: история Испании XV–XVII вв.; социальная история; история политических институтов; история культуры; Великие географические открытия. E-mail: vedyushkin@mail.ru

Доманский Юрий Викторович – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ. Научные интересы: поэтика текста, поэтика драмы, рок-поэзия, поэтика Чехова. E-mail: domanskii@yandex.ru

Ершова Ирина Викторовна – кандидат филологических наук, профессор кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Область научных интересов: испанская эпическая традиция, теория и типология эпоса, средневековая и ренессансная культура, компаративистика. E-mail: i.v.ershova@list.ru

Кибальник Сергей Акимович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН (Санкт-Петербург), руководитель Виртуальной исследовательской лаборатории «Новая и старая русская классика» (newruslit.ru). Автор более 200 работ о русской литературе XIX–XX вв. E-mail: kibalnik007@mail.ru

Мата Индурайн Карлос – PhD, исследователь и генеральный секретарь Научной группы по исследованию культуры Испании Золотого Века (GRISO) в Гуманитарной и Социальной школе при Университете Наварры (Памплона, Испания). Сфера научных интересов: испанские писатели и литературные жанры XVII в. (Кальдерон де ла Барка, ауто сакраменталь, бурлескная комедия), особенно – Сервантес и «Дон Кихот». E-mail: smatain@unav.es

Пастушкова Наталья Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Научные интересы: средневековая и ренессансная литература Испании, компаративистика, перевод. E-mail: past_nat@yahoo.com

Пискунова Светлана Ильинична – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Научные интересы: творчество Сервантеса, история и теория романа, испанская литература, русская литература. E-mail: claraluz@inbox.ru



Полилова Вера Сергеевна – кандидат филологических наук, главный редактор журнала по русской и теоретической филологии «Philologica», старший научный сотрудник Института мировой культуры Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Научные интересы: теория и история поэтического языка, лингвистическая поэтика, стиховедение, теория и история художественного перевода, сравнительное литературоведение, русско-испанские культурные связи, теория и история русского и западноевропейского стиха, история русской филологии XX в., русский формализм, количественные методы в филологии. E-mail: vera.polilova@gmail.com

Ранк Ольга Константиновна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романской филологии Московского городского педагогического университета. Научные интересы: испанский театр Золотого века и начала XX в. E-mail: o.k.ranks@gmail.com

Смирнова Маргарита Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур ИФИ РГГУ. Научные интересы: литература и культура Возрождения и барокко, испанская литература, история литературной теории. E-mail: smirnovamb7@gmail.com

Сокрута Катерина Юрьевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета (Донецк, Украина). Сфера научных интересов: теоретическая поэтика, автопоэтика, нарратология, диалогическая философия, компаративистика, современный европейский роман. E-mail: sokruta@gmail.com

Усунариз Хесус Мария – PhD, профессор истории раннего Нового времени, факультет истории, истории искусств и географии, Университет Наварры (Памплона, Испания). Научные интересы: изучение социальной и культурной истории (семья и брак, социальная история языков); международные отношения в Европе XVI и XVII вв. E-mail: jusunariz@unav.es

Фернандес Москера Сантьяго – доктор филологии, профессор испанской литературы, заведующий кафедрой испанской литературы, теории литературы и общей лингвистики Университета Сантьяго де Компостела (Испания); заместитель заведующего кафедрой испанского языка и культуры «Индитекс» в Университете Дакка (Бангладеш). E-mail: santiago.fernandez.mosquera@usc.es



LIST OF CONTRIBUTORS

Aurov Oleg V. – Cand. Sc. (History), an associate professor at the Department of World History, Russian State University for the Humanities. Specialist in medieval Spanish history. E-mail: olegaurov1@yandex.ru

Domansky Yuri V. – Doctor of Philological Sciences, an associate professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research area: textual poetics, poetics of drama, rock poetry, Chekhov's poetics. E-mail: domanskii@yandex.ru

Ershova Irina V. – Cand. Sc. (Philology), professor at the Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests are the medieval Spanish epic tradition, epic theory and typology, medieval and Renaissance culture, comparative studies. E-mail: i.v.ershova@list.ru

Fernández Mosquera Santiago – Dr. in Philology, full professor of Spanish Literature at the University of Santiago de Compostela (Spain), Head of the Departamento de Literatura Española, Teoría de Literatura e Lingüística Xeral and Deputy Director of the Inditex Spanish Chair of Spanish Language and Culture at the University of Dhaka (Bangladesh). He has published six books about Calderón, Quevedo, Cervantes and other topics from the Spanish Golden Age, presented about seventy papers and has been lecturer and visiting professor at universities of all over the world. E-mail: santiago.fernandez.mosquera@usc.es

Kibalnik Sergey A. – Doctor of Philological Sciences, a principal research associate at the Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences (St. Petersburg); head of the Virtual Research Laboratory “New and Old Russian Classical Literature” (newruslit.ru). The author of more than 200 works on the Russian literature of the 19th–20th centuries. E-mail: kibalnik007@mail.ru

Mata Induráin Carlos – PhD, researcher and General Secretary of GRISO (Golden Age Research Group) at the School of Humanities and Social Sciences, University of Navarra (Pamplona, Spain). His research focuses on the Spanish writers and literary genres of the 17th century (Calderón de la Barca, sacramental plays, burlesque comedy), with special attention to Cervantes and *Don Quixote*. E-mail: cmatain@unav.es

Pastushkova Natalya A. – Cand. Sc. (Philology), a senior teacher at the Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: medieval and Renaissance Hispanic studies, comparative literature, translation studies. E-mail: past_nat@yahoo.com

Piskunova Svetlana I. – Doctor of Philological Sciences, professor at Lomonosov Moscow State University. Research interests: Cervantes' work, history and theory of



novel, Spanish literature, Russian literature. E-mail: claraluz@inbox.ru

Polilova Vera S. – Cand. Sc. (Philology), editor-in-chief of the Journal of Russian and Theoretical Philology *Philologica*, a senior researcher at Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University. Research interests: theory and history of Russian poetic language, linguistic poetics, versification, translation theory, comparative literature, Russian-Spanish cultural relations, the history of Russian philology of the 20th century, Russian formalism, quantitative methods in philology. E-mail: vera.polilova@gmail.com

Ranks Olga K. – Cand. Sc. (Philology), a senior lecturer at the Romance Philology Department, Moscow City Teacher Training University. Research interests: Spanish theatre of Golden Age and the beginning of the 20th century. E-mail: o.k.ranks@gmail.com

Smirnova Margarita B. – Cand. Sc. (Philology), an associate professor at the Department of Comparative Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities. Research interests: Renaissance and Baroque studies, Spanish literature, history of literary theory and poetics. E-mail: smirnovamb7@gmail.com

Sokruta Katerina Y. – Cand. Sc. (Philology), a senior lecturer at the Department of Literary Theory and Artistic Culture, Donetsk National University (Donetsk, Ukraine). Research area: theoretical poetics, autopoetics, narratology, dialogic philosophy, comparative studies, contemporary European novel. E-mail: sokruta@gmail.com

Usunáriz Jesús María – PhD, professor in Early Modern History at the Department of History, History of Art and Geography at University of Navarra (Pamplona, Spain). His research focuses on social and cultural history (marriage and family, social history of language) as well as international relations in Europe in the 16th and 17th centuries. E-mail: jusunariz@unav.es

Vedyushkin Vladimir A. – Cand. Sc. (History), a senior research fellow at Institute of World History, Russian Academy of Sciences. Research interests: history of Spain in 15th-17th centuries; social history; political history; history of ideas; the Age of Discovery. E-mail: vedyushkin@mail.ru



Научное издание

Новый филологический вестник

Перевод на английский И.Г. Драч
Компьютерная верстка А.В. Надточенко
Подписано в печать 01.08.2014.
Формат 60х90/16
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail nivestnik@yandex.ru