

С. И. Пискунова



ОТ ПУШКИНА — ДО «ПУШКИНСКОГО ДОМА»

Очерки исторической поэтики

русского романа



STUDIA PHILOLOGICA

Studia philologica

Светлана Пискунова

**От Пушкина до Пушкинского
дома: очерки исторической
поэтики русского романа**

«Языки Славянской Культуры»

2013

Пискунова С. И.

От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа / С. И. Пискунова — «Языки Славянской Культуры», 2013 — (Studia philologica)

Центральная тема книги – судьба романа «сервантесовского типа» в русской литературе XIX—XX веков. Под романом «сервантесовского типа» автор книги понимает созданную Сервантесом в «Дон Кихоте» модель новоевропейского «романа сознания», в том или ином виде эксплуатирующего так называемую «донкихотскую ситуацию». Уже став «памятью жанра» новоевропейского романа, «Дон Кихот» оказался включенным в состав сложных многожанровых конфигураций. Поэтому читатель найдет в книге главы, в которых речь идет также о пикареске (так называемом «плутовском романе»), о барочной аллегорической «эпопее в прозе», о новоевропейской утопии, об эпистолярном романе, немецком «романе воспитания», французском психологическом романе. Модернистский «роман сознания» XX века, представленный на Западе творениями Пруста, Джойса, Кафки, Унамуно, в дореволюционной России – прозой Андрей Белого, в России послереволюционной – антиутопиями Замятина и Платонова, прозой А. Битова, наглядно демонстрирует способность созданного Сервантесом жанра к кардинальным трансформациям. Книга адресована критикам и литературоведам, всем интересующимся теорией и исторической поэтикой романа, русским романом в западноевропейском литературном контексте.

© Пискунова С. И., 2013

© Языки Славянской Культуры, 2013

Содержание

| | |
|--|----|
| От автора | 6 |
| Русский роман как сюжет исторической поэтики | 11 |
| «Дон Кихот» и «Евгений Онегин» | 19 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 25 |

Светлана Ильинична Пискунова

От Пушкина до «Пушкинского Дома»: очерки исторической поэтики русского романа

Издание осуществлено при финансовой поддержке

*Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной
целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»*

*В оформлении переплета использована картина Питера Брейгеля (старшего) «Несение
креста» (1564)*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

От автора

Исследования, составившие эту книгу (за исключением статьи «Сервантес и Булгаков», впервые представленной в виде доклада на конференции в ИМЛИ в мае 1991 года), создавались на протяжении последних десяти лет. Все они, в том или ином виде, были опубликованы в журналах и научных сборниках¹.

Первоначальный замысел книги был прост и прямолинеен: проследить судьбу романа «сервантесовского типа» (М. Соколянский) в русской литературе XIX–XX веков: именно романа, а не «мифа» о Дон Кихоте, складывавшегося в читательском сознании на протяжении столетий и обретавшего плоть в самых разнообразных художественных (и не только!) дискурсах, в разных жанрах словесного искусства и в разных искусствах². Под романом «сервантесовского типа» мы понимаем созданную автором «Дон Кихота», с нашей точки зрения, *базовую* модель новоевропейского романа, которую мы будем именовать «романом сознания», хотя в англоязычной литературоведческой традиции, «с подачи» Р. Алтера³, этот тип романа именуется «самосознательным романом» или «романом, сознающим себя» (a self-conscious novel)⁴. «Сознающий себя роман» нередко – и не безосновательно – приравнивается к «мета-роману» (или метаповествованию, к «роману о романе»)⁵, хотя, строго говоря, «роман сознания» и «роман о романе», а, тем более, «текст в тексте» – это не вполне одно и то же: «текст в тексте» имеет очень древнюю традицию (вспомним хотя бы «Панчатантру») и такой тип организации повествования не обязательно предполагает релятивизацию отношений внутри оппозиций «книга / жизнь», «вымысел / реальность», «автор / герой».

Как правило, роман «сервантесовского типа» в том или ином варианте включает в себя так называемую «донкихотскую ситуацию»⁶ и тесно связан с традициями смеховой культуры. Последняя определяет сущностно игровой (ритуально-карнавальный, театральный) характер развития донкихотовского⁷ сюжета, предполагая активное участие читателя в процессе создания романа как эстетического объекта, с одной стороны, и деконструкцию литературного дискурса (литература как жизнетворчество), с другой. Эти особенности «архитектонического» облика романа «сервантесовского типа» обуславливают его процессуальность⁸, динамичность⁹, смысловую незавершенность, которая соотносится с особой авторской позицией, для определения которой в сервантистике давно используется слово «двойственность»¹⁰, при том что двойственное (или используя конкурирующее с ним «бахтинское» слово «амбивалентное») отношение Сервантеса к своим героям, и прежде всего к своему «взбалмошному сыну» Дон Кихоту, к тексту своего романа не предполагает полного отказа писателя от вертикальной модели мира, неразличение им иллюзии и реальности, света и тьмы, добра и зла, космоса и хаоса, Бога и Дьявола, к чему, *в конечном счете*, придут *некоторые* (но далеко не все!) творцы «самосознательных» метаповествований XX века, вроде Ф. Сологуба¹¹.

Конечно, обозначенные здесь черты романа «сервантесовского типа» проявлялись у последователей Сервантеса далеко не в полном «наборе признаков», часто сущностно переосмыслились и даже полемически переакцентировались, особенно если сервантесовская традиция соединялась под пером романиста с иными литературными формами. Например, «Мертвые души», будучи и «текстом о тексте», и «самосознательным» метаповествованием, лишь к концу первого тома начинают перестраиваться в направлении задуманной писателем, но так и оставшейся не осуществленной, «трилогии» восхождения падшей (пребывающей в состоянии временной смерти) души к Свету. Также далеко не во всех исследуемых нами романах «донкихотская ситуация» является исходным пунктом развертывания повествования, а тема «муд-

рого безумия» бывает лишь пунктирно намеченной, оставшись – как в «Евгении Онегине»¹² – реликтом «возможного» (С. Г. Бочаров) сюжета.

Необходимо, кроме того, учесть, что и в Западной Европе, и в России самые плодотворные попытки создания повествования «по образцу» «Дон Кихота» успешно реализовывались в тех случаях, когда писатель не шел за Сервантесом след в след, а, подобно Г. Филдингу, соединял сервантесовскую «манеру» (для нас – жанр) с «манерами» писателей, творцу «Дон Кихота» вовсе чуждыми, скажем, с техникой плутовского повествования¹³.

Но случалось (и довольно часто!), что романист, такой цели перед собой вовсе не ставивший, спонтанно ориентировал свое повествование на «донкихотскую ситуацию», на образ героя-«книжника» и потенциального писателя, пускай и не состоявшегося, на включение истории создания романа в сам роман. При этом автор очередной версии создающего свою литературную природу повествования, двойник и антагонист героя, обретающего себя в процессе чтения-переписывания некоего текста (и его судьбоносного осуществления), мог опираться не на опыт Сервантеса непосредственно, а на творения других писателей, уже проникшихся сервантесовским умонастроением и освоивших сервантесовские принципы письма (так, Пушкин – автор «Евгения Онегина» создает роман «сервантесовского типа», ориентируясь скорее не на «Дон Кихота», а на «Тристрама Шенди»).

Но во всех случаях, уже став «памятью жанра» новоевропейского романа, «Дон Кихот» оказывался включенным в состав сложных многожанровых конфигураций (каковой по сути является и сам жанр романа). И если в каких-то случаях, исследуя сервантесовское начало в конкретном произведении, нам представлялось возможным иными его жанровыми «составляющими» пренебречь, то в других, идя по намеченному самим же романистом сервантесовскому «следу», например, «мифу о Дульцинее», вдохновлявшему Федора Сологуба, мы вдруг обнаруживали, что у создателя «Творимой легенды» был совсем иной непосредственный источник литературного вдохновения...

Поэтому читатель найдет в этой книге главы, в которых о романе «сервантесовского типа» почти ничего и не говорится... А речь идет о пикареске (так называемом «плутовском романе»), о барочной аллегорической «эпосе в прозе» (жанре, столь почитаемом в XVII–XVIII столетиях, у истоков которого – творение того же Сервантеса, его опубликованный посмертно роман «Странствия Персилеса и Сихизмунды» (1617), об античном прообразе этого жанра – эллинистическом романе, о рыцарских романах позднего Средневековья и Возрождения, о французской психологической прозе и новоевропейской утопии, об эпистолярном романе раннего Нового времени и немецком «романе воспитания»...

В результате эта книга оказалась и «шире», и «уже» той, которая могла бы сложиться. Ведь, следуя методу историко-поэтологического ретроспективного анализа¹⁴, сервантесовское начало можно найти и в «Шинели», и в «Преступлении и наказании»¹⁵, и в «Под ростке», равно как в прозе Лескова¹⁶, Алексея Ремизова¹⁷, К. Вагинова, в «Даре» и «Лолите» Владимира Набокова¹⁸... Модернистский «роман сознания» XX века, представленный на Западе творениями Пруста, Джойса, Кафки, Унамуно, в дореволюционной России – прозой Андрея Белого, в России пореволюционной – антиутопиями Замятина и Платонова, в России изгнаннической – прозой В. Набокова, наглядно демонстрирует способность созданного Сервантесом жанра к кардинальным трансформациям (с сохранением «донкихотовской» основы).

Мы решили поставить «условную» точку в своих разысканиях о значении романа «Дон Кихот» для русского романа на «Пушкинском Доме» Андрея Битова, с которым принято связывать начало русского «постмодернизма», хотя нельзя не согласиться с М. Липовецким в том, что этот самый русский «постмодернизм» мало чем от модернизма отличается¹⁹. «Пушкинский Дом» – один из характернейших русских образцов «романа сознания», жанра, сложившегося в западноевропейской (Флобер) и русской (Достоевский) литературе еще в середине

XIX столетия на скрещении по своей сущности антипсихологического романа «сервантесовского типа» и линии развития психологической прозы, более всего связанной с картезианской Францией.

В России советской, да и постсоветской, творение Сервантеса не стало тем, чем оно, в конечном счете, стало в мировой литературе – *чтением для элиты*, для писателей, которые, подобно Пьеру Менау Борхеса, читают-«переписывают» «Дон Кихота», чтобы еще и еще раз попытаться понять, «как делается роман» (название одного из творений М. де Унамуно). Андрей Битов, постоянно перечитывающий Пушкина и, хочется думать, перечитавший-таки «Дон Кихота»²⁰, – редкостное исключение. Но ведь и настоящего, смешного и печального, развлекательного и «метафизического» романа в России давно не появлялось.

В процессе работы над каждой из тем нам приходилось погружаться в научную проблематику, достаточно далекую от непосредственного предмета многолетних исследований – творчества Сервантеса. Но и при самом скрупулезном отношении к трудам ученых-предшественников, нами вряд ли могло быть учтено все написанное на интересующую нас тему даже на «день», точнее, по меньшей мере, на год, отданный разработке каждой из ее глав. Возвращаться сейчас к сделанному годы назад означало превратиться в змею, кусающую собственный хвост. Поэтому мы позволили себе лишь в самых необходимых случаях сделать смысловые уточнения и частично обновить цитируемую критическую литературу.

«Дон Кихот» 1605 года и «Дон Кихот» 1615 обозначаются в тексте книги как Первая и Вторая части (с прописной буквы), поскольку нумерация «частей» входит в полное наименование обоих романов: «Первая часть хитроумного идалго Дон Кихота Ламанчского», «Вторая часть хитроумного кабальеро Дон Кихота Ламанчского».

Примечания

¹ «Русский роман как сюжет исторический поэтики» – в «Вестнике Московского университета. Филология» (2004, № 6), «Дон Кихот» и «Евгений Онегин» – в «Университетском пушкинском сборнике» (М., 1999), «Капитанская дочка»: от плутовского романа – к семейной хронике» – в «Московском пушкинисте». XI (М., 2005), «"Мертвые души": от романа – к "поэме"» – в сборнике «Язык и культура. Факты и ценности. К 70-летию Ю. С. Степанова» (М., 2001), «Роман и риторическая традиция (случай Гоголя и Сервантеса)» (на исп. яз.) – в «Peregrinamente Peregrinos. Quinto Congreso Internacional de la Asociaciyn de cervantistas. V CINDAC, Lisboa, 1–5 de septiembre» (Alcalb de Henares, 2004), «"Донкихотская ситуация" в ранней прозе Достоевского» – в «Вестнике Московского университета. Филология» (2006, № 1), «Идиот» в зеркале «Дон Кихота Ламанчского» – в «Вопросах литературы» (2007, вып. январь-февраль), «Символистский роман: между мимесисом и аллегорией» – в «Филологических науках» (2008, № 5), «Символистский роман и его истоки ("Творимая легенда" Ф. Сологуба)» – в «Acta Philologica» (2007, № 1), «"Мы" Евг. Замятина: Мефистофель и Андрогин» – в «Вопросах литературы» (2004, вып. ноябрь-декабрь), «"Дон Кихот" деконструированный ("Чевенгур" Андрея Платонова)» – в «Вестнике Московского университета. Филология» (2009, № 3), «Сервантес и Булгаков» – в «Вестнике Московского университета. Филология» (1996, № 5); «"Дон Кихот" и "роман сознания"» – в сборнике «Культурный палимпсест» (СПб.: Наука, 2011).

² Этот «миф» подробно исследован в кн.: *Багно В. Е.* Дорогами «Дон Кихота». М.: Книга, 1988, а также в его новейшем труде: «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб.: Наука, 2009. Бытованию образа Дон Кихота в русском культурном сознании посвящено публицистическое сочинение Ю. А. Айхенвальда «Дон Кихот на русской почве» (Т. 1–2. М.; Минск, 1996). Своего рода иллюстрацией к книге Айхенвальда может служить книга «Он въезжает из

другого века... Дон Кихот в России». Сост. Л. М. Бурмистрова. (М.: ВГБИЛ, 2006). Новые материалы, касающиеся бытования образа Дон Кихота в Советском Союзе, содержатся в кандидатской диссертации Т. Г. Артамоновой «Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920—1930-х годов» (Екатеринбург, 2006).

³ См. *Alter R. Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press. Berkley; Los Angeles; London, 1975. Наиболее удачный перевод названия книги Алтера, перефразирующего название новеллы Х. Л. Борхеса – «*Magia parcial en el Quijote*» – тот, что был предложен для Борхеса Е. М. Лысенко: «Скрытая магия» (в «Дон Кихоте»).

⁴ «Сознающий себя» литературный дискурс под обозначением «литературоцентричный» стал предметом интереса и русской науки 2000-х годов. См.: *Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века*. М.: Языки славянской культуры, 2008. Здесь же – библиография по теме, к сожалению, не учитывающая книгу Алтера: М. А. Хатямова считает, что приоритет в теоретической разработке проблемы литературного самосознания принадлежит Д. М. Сегалу (цитируется статья последнего 1979 года), несомненно, прекрасно знакомому с трудами американского ученого.

⁵ Автор термин «*Metafiction*» является W. Gass. Однако ввел его в широкий критический обиход Р. Скоулс (см.: *Scoules R. Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press. Urbana; Chicago; London, 1979; первое издание – 1970).

⁶ Термин Л. Е. Пинского. См.: *Пинский Л. Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения*. М.: Художественная литература, 1961.

⁷ Прилагательное «донкихотовский» (-ая, -ое) мы, как правило, образуем от названия романа, «донкихотский» – от имени героя, хотя тот же Л. Е. Пинский, да и другие критики, их используют как синонимы. Впрочем, на строгом различии двух обозначений и мы не настаиваем.

⁸ Это понятие обосновано Г. С. Морсоном. См.: *Morson G. S. The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Tradition of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press, 1981.

⁹ См. главу «"Дон Кихот" – I: динамическая поэтика» в кн.: *Пискунова С. И. Испанская и португальская литература XII–XIX веков*. М.: Высшая школа, 2009.

¹⁰ *Durán M. La ambigüedad en el «Quijote»*. Xálapa: La Universidad Veracruzana, 1960.

¹¹ Следующие за ним (как создателем «Творимой легенды») Евг. Замятин и М. Булгаков, как нам представляется, приблизятся к этой черте, но ее не перейдут. Более того: Булгаков – ближе к концу жизни и к концу своего «закатного» романа – от нее явно отступит!

¹² Поднявшись (в «Восьмой главе») к высшей точке своего самосознания, Онегин, тем не менее, «не сошел с ума» (как и «не сделался поэтом»).

¹³ См.: *Reed W. L. An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981.

¹⁴ См. о нем в главе «Русский роман как сюжет исторической поэтики».

¹⁵ См.: *Cascardi A. The Bounds of Reason: Cervantes. Dostoevsky. Flaubert*. New York: Columbia University Press, 1986.

¹⁶ Эта работа во многом осуществлена В. Е. Багно (см.: *Багно В. Е. Указ. соч.*).

¹⁷ См.: *Grachiyva A. El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes y los experimentos novelescos de A. Rýmizov en los años 30 del siglo XX // Lecturas cervantinas*. 2005. San Petersburgo, 2007.

¹⁸ Структурное сходство «Лолиты» и «Дон Кихота» замечено Г. Дэвенпортом, автором «Предисловия» к американскому изданию «Лекций о "Дон Кихоте"» (1983), далее цитируемых по русскому переводу (М.: Независимая газета, 2002).

¹⁹ См.: *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

²⁰ «Прочитав эти лекции, мне так захотелось перечитать "Дон Кихота"!» – восклицает писатель в небольшом эссе «Музыка чтения», которое предваряет русское издание набоковских «Лекций по зарубежной литературе» (М.: Независимая газета, 1998), включающее – в качестве приложения – сокращенную версию «Лекций о "Дон Кихоте"» (есть и указанный выше полный русский перевод).

Русский роман как сюжет исторической поэтики

В ситуации кризиса как истории, так и теории литературы¹, историческая поэтика является, на наш взгляд, одним из немногих путей развития литературоведения на почве собственно филологической традиции. На почве искусства слова, не растворенного в «гуманитарном знании» или «дискурсивных практиках». Однако, как отмечает С. Г. Бочаров, в России «история античной и западных европейских, а также восточных литератур оказалась более активным полем... выращивания» «нового теоретического знания» в лице исторической поэтики, «чем история русской литературы»². Феномен, легко объяснимый тем, что в советском литературоведении с конца 1940-х годов доминировала тенденция представлять русскую литературу и русский классический роман в том числе (не говоря о романе современном, что было оправданнее) как нечто, не имеющее почти ничего общего с западноевропейской романистикой. Когда же сравнения с западными романами и проводились, то в первую очередь с целью доказать, что русский роман – и тут рассуждения Льва Толстого о современном ему западном романе в статье «Несколько слов по поводу книги "Война и мир"» (1868) оказались как нельзя кстати! – едва сложившись (на этом этапе отрицать западные влияния было невозможно), тут же пошел по своему особому пути. Поэтому художественная система русского романа выстраивалась по преимуществу изнутри нее самой³ с признанием лишь косвенного влияния на отдельных русских авторов ближайших во времени западноевропейских предшественников и современников⁴.

Тенденцией противопоставления русской и западноевропейской романной традиции отмечена даже статья Ю. М. Лотмана «Сюжетное пространство русского романа» (1987), в которой ученой задается целью набросать эскиз сюжетной системы русской наррации, ориентируясь на типологию образов героев как основных «сюжетных единиц» романа. Сюжетное пространство русского романа структурируется

Лотманом, апеллирующим на сей раз к авторитету Салтыкова-Щедрина, опять-таки в *противопоставлении* западного и русского романов как «семейного» и «общественного» (у других исследователей русский роман синтетичен, универсален, эпичен, всемирен, философичен и прочая, и прочая, в отличие от западного – аналитического, камерного, субъективного, натуралистичного и т. д.)⁵.

Одновременно Лотман выделяет два лежащих у истоков искусства повествования типа сюжетной организации текста: сказочный и мифологический⁶. «Пространство» русского романа, по мысли Лотмана, организуется по логике мифа, а «сказочный» сюжет западноевропейского романа «состоит в том, что герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое, низкое) место и стремится занять лучшее» (97). Однако, якобы, «сказочная» сюжетная схема западноевропейского романа имеет полное соответствие в классическом сюжете романа плутовского, сложившегося как раз в отталкивании от «сказочного» по многим параметрам романа рыцарского. Вместе с тем, история выскочки-пикаро (с разными вариантами развязки) нацелена отнюдь не на сказку, а на пародирование исповедального жанра⁷, равно как на амбивалентное цитирование христианских образов и таинств: таинства евхаристии, воскрешения Лазаря (исп. Ласаро, уменьшит. Ласарильо – так именуют героя первого образца плутовского повествования – анонимной «Жизни Ласарильо с Тормеса», сохр. изд. 1554), грехопадения (Ласарильо, проникающий, подобно змею, в «хлебный рай» – сундук священника). Вместе с тем, сюжетная схема пикарески и восходящего к ней западноевропейского романа XVII–XIX веков в равной степени сказочна и антисказочна, мифична и антимифична, циклична и линейна, о чем мы скажем немного позже.

Однако западноевропейская романная традиция, помимо пикарески, изначально включала в себя и другую «составляющую» – роман «сервантесовского типа», в котором весьма существенны и тема преображения героя (необходимо включающая в себя момент самопознания), и утопия переделки мира – его возвращения к изначальному блаженному состоянию – к Золотому веку, каковые Лотман выделяет как специфически-русские романские темы.

В том же Дон Кихоте отчетливо просматриваются черты спародированного героя-спасителя⁸: именно на эту роль претендует герой Сервантеса, подражая героям ренессансных рыцарских романов, постоянно спасающих разного рода дам и принцесс. В свою очередь, в средневековом рыцарском романе архетипический спаситель-богатырь (Тезей, Беовульф, Зигфрид) ассоциируется со Спасителем

Христом: таков, к примеру, Ланселот, которому герой Сервантеса во многом подражает.

К сожалению, Ю. М. Лотман – и он в этом не одинок – практически не учитывал опыт западноевропейской наррации раннего Нового времени, не говоря уже о средневековой.

Кажется, именно этот пробел попытался восполнить Н. Д. Тамарченко, поставивший перед собой задачу построения типологии русского романа с учетом – ни много ни мало – «опыта всего европейского романа от античности до современности»⁹.

Мысль Тамарченко о «двойственной природе сюжета» романа Нового времени, о двусоставности его структуры, в которой «новые принципы сюжетосложения» соединяются с традиционными сюжетными схемами, заслуживает всяческой поддержки. В зарубежном литературоведении она широко распространена¹⁰ и подтверждена, в частности, анализом «Дон Кихота», произведенным М. Дураном¹¹. Однако и «Дон Кихота», и плутовской роман, который для Тамарченко «на "дореалистической" стадии развития важнее всего» (15), теоретик русского романа почему-то причисляет к традиционалистскому, каноническому этапу в развитии жанра. Хотя именно в «Дон Кихоте» – процитируем вслед за Тамарченко М. Бахтина – воистину «во весь рост» встают «проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости и проблемы творческой инициативы». Все это, согласно Тамарченко – родовые приметы реалистического романа, но – не романа Сервантеса. К сожалению, почему «Дон Кихот» причислен к жанровой (имея в виду романную традицию) архаике, в книге Н. Д. Тамарченко никак не объясняется. Почему же «добуржуазным» романом назван «Ласарильо», явствует из предлагаемого исследователем самобытного разбора анонимной повести¹², не учитывающего тот факт, что вымышленная псевдоисповедь толедского городского глашатая Ласаро, нацеленная не на покаяние, а на самоправдание и даже на самовозвеличивание, стала прообразом одной из двух ведущих романских традиций Нового времени. Но Тамарченко *нужно* отнести «Ласарильо» к «дореалистической» стадии развития романа, поскольку «реалистическая»¹³ начинается, судя по всему, с Пушкина. Почему с него, а, если и не с «Дон Кихота» и «Ласарильо», то хотя бы не с Дефо? Не с Филдинга? Не со Стерна? Не с Гёте, наконец, что было бы естественнее для ученого, во многом следующего за М. Бахтиным: по следний, как известно, отводил Гёте особую роль в истории романа – роль создателя «реалистического типа романа становления»¹⁴?

Проспект не сохранившейся книги Бахтина о Гёте – «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (опубликован издателями под заглавием «К исторической типологии романа») – мог бы дать известные основания для выделения в истории романа двух этапов (добуржуазного и буржуазного, по Н. Д. Тамарченко) – до середины XVIII столетия и после (догётевского и послегётевского). Но при всей убедительности многих положений проспекта, в нем немало сомнительного, вскользь сказанного. Так, Бахтин по какой-то причине здесь даже не упоминает «Дон Кихота», регулярно аттестуемого им самим в других трудах как классический образец жанра романа¹⁵. Характеризуя плутовской роман, ученый, судя по всему, ори-

ентируется почти исключительно на Лесажа. Поэтому-то «Ласарильо» и «Гусман», сведения о которых, очевидно, почерпнуты из вторых рук¹⁶, представлены как образцы «романа странствований», герой которого – «движущаяся в пространстве точка, лишенная существенных характеристик и не находящаяся сама по себе в центре художественного внимания романиста» (это при том, что и Ласаро, и Гусман де Альфараче в их обеих испостасях (повествователей и действующих лиц) интересны и авторам, и читателю прежде всего).

В действительности, испанская пикареска имеет много больше сходства с биографической разновидностью «романа испытания» (по Бахтину), а еще конкретнее, с исповедальной и житийной формами последнего (как они обозначены Бахтиным в этом же «проспекте»). Именно к пикареске (как роману антивоспитания героя), в конечном счете, через «Симплиция Симплициссимуса», восходит и немецкий «роман воспитания».

Но и выделяя роман Гёте как особый этап в истории романа, Бахтин, все же, не противопоставляет романы «реалистический» и «дореалистический», о чем свидетельствует само название его погибшей книги (в «историю реализма» он включал и «готического» реалиста Рабле). А бахтинская идея «большого времени» плохо согласуется с глобальным членением истории европейской культуры на три эпохи – традиционного творчества, риторическую и постриторическую, – столь популярным в современных трудах по исторической поэтике¹⁷.

Принято думать, что «роковая» граница между XVIII и XIX веками, *впрямь очень важная для немецкой литературы и немецких литературоведения и философии*, граница в пятьдесят лет, совпадающая по времени с творчеством Гёте и Канта («век Гёте»), прочерчена Э.-Р. Курциусом в труде «Европейская литература и латинское

Средневековье» (1948)¹⁸. Но ни в этом труде, ни в публикуемом (начиная с англоязычного издания 1953 года) в качестве приложения к нему докладе «Средневековые основы западного мировоззрения», прочитанном в июле 1949 года в Аспене (Колорадо, США), ни о каких трех историко-культурных *эпохах* ничего не говорится. Ссылаясь на английского историка Дж. М. Тревелльяна, Курциус лишь походя говорит о том, что начало Нового времени, возможно, следует относить к середине XVIII века: тогда, утверждает ученый, «если... принять во внимание, что средневековое мировоззрение и средневековый стиль сформировались лишь к 1050 году, перед нами открывается период длиной в 700 лет, представляющий собой структурное целое» (1. Р. 813). Генеральный смысл главного труда Курциуса – не в новой периодизации европейской истории и истории европейской культуры, а, напротив, в демонстрации изначально (с момента встречи античности и христианства) заложенной в фундамент европейской цивилизации *цельности*, в доказательстве духовного единства европейского мира (что было столь важно для гуманистически ориентированного немца 1940-х годов!), в прочерчивании линии многовековой преемственности между отдельными эпохами, нациями, европейскими культурами, в выделении константных мотивов, образов, сюжетов, аккумулируемых в латиноязычной традиции (но не в ней одной!). По сути дела, Э.-Р. Курциус движется по пути А. Н. Веселовского с его «великим упрости́телем» – временем, когда в предисловии ко второму изданию «Европейской литературы...» сравнивает свое стремление «охватить два с половиной тысячелетия истории западной литературы» (но эти два с половиной тысячелетия в истории западной риторики, опять-таки, не объявлены им некой «эпохой») с высоты одной-единственной «универсальной точки зрения», с методом аэрофотосъемки, выявляющем главные линии и стирающем детали. Курциус выстраивает свое исследование *поверх эпох*, в пространстве своего «большого времени», хотя сегодня подобного рода методологический монизм (столь характерный для западного мышления Нового времени, для того же марксизма) не может не быть поставлен под сомнение.

На самом деле идея большой «риторической» эпохи – изобретение Х.-Г. Гадамера, который, сделав свою «выжимку» из Курциуса, писал в «Истине и методе»: «Когда бросаешь

взгляд за пределы искусства переживания, где вступают в действие иные масштабы, в западном искусстве открываются новые широкие горизонты, которые от античности до эпохи барокко подчинялись принципиально иным ценностным масштабам, нежели критерий переживаемости...»¹⁹.

Но риторическая «эпоха» и *непрерывность* риторической традиции на протяжении столетий и «эпох» – разные вещи. При всей *вторичной* риторизации европейской литературы, которая имела место в XVII веке *после* «Ласарильо» и Сервантеса²⁰, брешь, пробитая в риторической твердыне «Дон Кихотом», уже никогда не была заделана: она только расширялась. Западноевропейский роман раннего Нового времени полностью разрушает идею «великой» риторической эпохи в границах от Гомера до рубежа XVIII–XIX столетий.

Однако именно на противопоставлении риторической и постриторической «эпох» основывается пренебрежительное отношение многих русских филологов к западноевропейскому роману раннего Нового времени, к тому же мало известному. Ведь, если исключить из числа «романистов» Рабле и Ариосто, то самая ранняя стадия развития новоевропейского романа окажется представленной почти исключительно испанскими авторами (либо их последователями и подражателями, такими как Скаррон, Фюретьер, Гриммельсгаузен). В России же так и не появилась академическая история испанской литературы, из которой ученые, специально испанистикой не занимающиеся, могли бы составить внятное представление о роли испанской прозы в становлении европейского романа. Ведь все иные европейские историки жанра (американские литературоведы здесь – радостное исключение) издавна тяготели к тому, чтобы искать «прародителя» романа у себя на родине: французы таковыми объявляли то Кретьена де Труа, то Антуана де ла Саль, немцы – Гриммельсгаузена, итальянцы – Боккаччо, не говоря уж об англичанах, имевших на то более существенные аргументы. Русским же русистам оставалось за западными коллегами покорно следовать.

Например, Ю. В. Манн в статье «Автор и повествование»²¹, предлагая свою, во многом весьма убедительную, типологию русской наррации XIX века – от романтической поэмы до рассказов Чехова, – по ходу дела считает необходимым предпринять и «необходимые экскурсы в литературу западноевропейскую»²². Но делает он это, опираясь исключительно на исследования немецких ученых. Манн почитательно цитирует их рассуждения о том, что современный роман представлен «в своих начатках Ричардсоном, Филдингом, Стерном, Геллертом, Виландом и Гёте», что разработчиком так называемой «аукторитальной» стратегии повествования является Филдинг, что у Стерна впервые в истории европейского романа мы находим смешение разных повествовательных форм и, соответственно, первым романом о том, как пишется роман, является «Тристрам Шенди»...

Мысль о том, что история западноевропейского романа начинается с Ричардсона (в лучшем случае, с Дефо) долгие годы господствовала и в англо-американской научной традиции. Но она давно скорректирована в целом ряде трудов, лучшим из которых и по сей день, на наш взгляд, остается книга У. Л. Рида «Образцовая история романа. Донкихотовское против пикареского»²³.

Речь идет о том, что на начальном этапе становления западноевропейского романа *внутри* этого нового – новоевропейского – жанра повествования, открытого в живую становящуюся современность, воспринимаемую как качественно новую эпоху в истории человечества, отличную и от древности (античности), и от недавнего исторического прошлого (оно уже поименовано «Средними веками»!), сформировалось два, уже упоминавшихся нами, типа романного дискурса: замкнутый в кругозоре героя-рассказчика, сориентированный на его биографию («жизнь») с момента его рождения и до момента рассказывания о пережитом, на сатирическое изображение действительности, равно как и на назидание, плутовской роман – пикареска, и диалогический, организованный на основе всех существовавших до того и всех,

которые возникнут в будущем²⁴, повествовательных стратегий, использующий все модусы комического и одновременно просветленно-трагический роман Сервантеса, рассказывающий лишь об одном годе жизни своего престарелого героя и о его смерти, знаменующей приобщение к жизни вечной... «Дон Кихот» и плутовской роман – изначально враждебные друг другу, но друг друга дополняющие романские миры – novels, противостояли восходящей к Средневековью традиции romanse. В числе целого ряда черт, отделяющих «Дон Кихота» и пикареску от широко-трактованной традиции romanse – антипсихологизм и установка на уничтожение границы, отделяющей вымысел и реальность, литературу и жизнь, письмо и устную речь, текст и акт чтения текста.

Исследование У. Л. Рида существенно дополняет концепцию «двойственной» природы романа, предложенную М. Бахтиным в известном труде «Формы времени и хронотопа в романе». Оказывается, помимо объединения в романе Нового времени двух стилистических линий («первой», риторической, и «второй», полифонической, по М. Бахтину), двух типов сюжетных схем (сюжета-фабулы и сюжета-ситуации, по Л. Пинскому), а также иных дихотомических сопряжений, в структуре и в истории романа изначально конфликтовали и дополняли друг друга плутовское и «донкихотовское» начала.

Противостояние и взаимодействие этих начал можно проследить и в судьбе русского романа, который, в особенности на начальном этапе своего формирования и ускоренного развития в 20—30-е годы XIX века, воссоздавал типологически и опосредованно, через «память жанра»²⁵, почти все формы западноевропейского романа раннего Нового времени. Но именно они, эти формы (а не миф о Дон Кихоте и донкихотизме, к примеру), остаются вне поля зрения ученых. Исключением является лишь плутовской роман, которому посвящены исследования Р. Леблана²⁶ и труды его последователей из числа американских славистов²⁷.

В исследованиях Р. Леблана – помимо их конкретных историко-литературных и историко-поэтологических выводов – также практически выявлены границы и взаимодополнительность двух методологических подходов к анализу жанровых традиций – сравнительно-исторического и историко-поэтологического: начав с установления влияний, заимствований, источников, форм рецепции и пр., исследователь естественно подходит к черте, когда все данные такого рода «молчат» и начинает «говорить» «память жанра» (случай с Гоголем и Филдингом²⁸). С другой стороны, проникая в структуру художественного целого, снимая в ней «слой за слоем», Леблан не может игнорировать и данные сравнительно-исторических разысканий, касающиеся ближайшего (по времени) литературного окружения.

Вместе с тем, американский славист не абсолютизирует противопоставление «исторической поэтики – I» и «исторической поэтики – II»: так, в годы историко-поэтологического Sturm und Drang И. П. Смирнов маркировал «анализ отношений... непосредственного следования»²⁹ (ИП-I) и анализ произведения под углом зрения установления «последовательности "горизонтов" его структуры, уходящей в прошлое»³⁰ (ИП-II), то есть область ретроспективной исторической поэтики³¹. Именно взаимодополнительность всех обозначенных подходов и может, на наш взгляд, лечь в основу широкого сопоставления форм и этапов развития русского романа и западноевропейской наррации раннего Нового времени. Речь идет об исследовании историко-поэтологической ориентации с акцентом на *ретроспективном* и *типологическом* подходах, сочетаемых, однако, с генетическим и историческим. Ретроспективно-генетический подход базируется на своего рода поэтологической «феноменологической редукции», второй – на эволюционистской идее восхождения от простого к сложному. Ретроспективно-генетическая историческая поэтика, «обнажающая слой за слоем» (О. М. Фрейденберг) в анализируемом тексте и доходящая, в конце концов, до его мифоритуальных основ, естественно смыкается и с мифолого-ритуалистической школой в литературоведении.

Мифоритуальные истоки словесности в целом, равно как и отдельных поэтических родов и жанров, – классическая тема ретроспективно-генетической поэтики. Жанр, этот главный «герой» исторической поэтики, сам по себе может быть трактован как ритуал, в котором заранее расписаны «роли» автора, героя и читателя. Оптимальный уровень обобщения, подвластный обоим историческим поэтикам, – жанровая система, открытая в пространство той или иной культурной эпохи. Ядро всякого историко-поэтологического анализа – конкретное словесно-художественное целое: от произведения искусства в его жанровой явленности до системы жанров, трактуемой как «большой» жанр. Именно жизнь жанров в пространстве «большого времени» культуры является главным объектом историко-поэтологических изысканий. Эта установка вполне согласуется с представлением А. Н. Веселовского о том, что задачей исторической поэтики является изучение «соотношения предания и личного творчества» (в Новое время «предание» заменяется «памятью жанра»).

Примечания

¹ См.: *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.

² *Бочаров С. Г.* Огненный меч на границах культур // *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 11–12.

³ Характерный пример: *Одинокое В. Г.* Художественная системность русского классического романа. Новосибирск: Наука, 1976.

⁴ Разительным исключением на этом фоне оказалась книга А. А. Елистратовой «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» (М.: Наука, 1972), в которой проза Гоголя рассматривалась в проекции на всю историю новоевропейского романа, начиная с Сервантеса. Другое дело, что исповедуемый Елистратовой традиционный компаративизм (прослеживание влияний и заимствований) существенно ограничивал выводы исследовательницы.

⁵ См., например: *Одинокое В. Г.* Указ. соч. С. 4.

⁶ См.: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Т. III. Таллинн: Александра, 1993. Цитируемые страницы будут указаны в тексте статьи. В более поздней работе «Происхождение сюжета в типологическом освещении» (1990), сомнительная дихотомия миф / сказка (сказка, тем более волшебная, типа «Золушки», о которой вспоминает Лотман, – непосредственный результат эволюции мифа), будет заменена на противопоставление мифа новелле, хронике и другим типам «линейных» структур.

⁷ О «Ласарильо» как о пародии на исповедь см.: *Пискунова С. И.* «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. М.: Изд-во МГУ, 1998.

⁸ Национально-русского типа, по Ю. М. Лотману.

⁹ *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного ун-та, 1997. С. 15. Далее цитируемые страницы указаны в тексте главы.

¹⁰ Впервые ее отчетливо проговорил Х. Ортега-и-Гассет в «Размышлениях о "Дон Кихоте"» (1914).

¹¹ См.: *Durán M.* *La ambigüedad en el Quijote*. Op. cit.

¹² Стремясь, в частности, доказать, что «Ласарильо» – образцовый «кумулятивный» дискурс, который «лишен каких-либо признаков циклической схемы» (69), исследователь не замечает того общепризнанного критикой факта, что «Ласарильо» – это «рассказанное письмо» (К. Гильен), написанное Ласаро с целью дезавуировать слухи о некоем «обстоятельстве» (факте,

деле – el caso), порочащем-де «честь» автора письма. Для этого взрослый Ласаро и рассказывает о злоключениях, пережитых им с момента рождения до «благополучного» (с его точки зрения) финала. Таким образом, «завершающая история» помещена автором повести не в ее конце, в седьмой «главке», а в самом начале – в прологе и зачине первого «трактата». Финал истории, разъясняющий, что же это за «факт», порочащий «честь» повествователя, возвращает читателя письма (безымянную «Вашу милость» и читателя имплицитного) к его началу. Столь же циклично и строение каждого отдельно взятого эпизода из походов Ласаро, объединенного темой смерти-воскрешения героя (Лазаря!).

Тамарченко характеризует Ласаро-повествователя как шута, который «использует» маску глупца «для шутовского разоблачения себя как роконосца» (69). Но не Ласаро-рассказчик смеется в анонимной повести над собой-роконосцем, а не замеченный Тамарченко автор-иронист, таящийся за кулисами вымышленного псевдодокументального повествования от первого лица, имитирующего подлинное письмо. Никакой «наджизненной» позиции Ласаро-рассказчика в повести нет: весь его рассказ нацелен на доказательство сформулированной в начале его послания мысли о трудностях, преодоленных им на пути к «добрым людям».

¹³ Ясно, что в словоупотреблении Н. Д. Тамарченко это определение соотносится, прежде всего, с современным, нововременным, этапом развития литературы, а отнюдь не с методом (изображением жизни в формах самой жизни, типическими характерами в типических обстоятельствах и т. п.). Будем и мы употреблять его в том же широком плане.

¹⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 203. Далее цитируемые страницы указываются в тексте.

¹⁵ См. об этом, в частности: Reed W. L. The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetic // Cervantes. 7 (1987).

¹⁶ См. об этом: Mancing H. Bakhtin, Spanish Literature and Cervantes // Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI. Studies in Honor of Edward Dudley. Newark; Delaware, 2000, а также в монографии: Le Blanc R. The Russia nization of Gil Blas: a Study in Literary Appropriation. Ohio: Columbus, 1986.

¹⁷ О подвижности и условности границ между этими «эпохами» в разных европейских странах см. также наше выступление на «Кругом столе» в ИМЛИ РАН 25–26 марта 2003 года: Проблемы сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2004.

¹⁸ Curtius E. R. Literatura europea y Edad Media Latina. V. 1–2. Мехико: Fondo de cultura economica, 1995. Цитируемые страницы указаны в тексте по этому изданию.

¹⁹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 115. В России гадамеровская идея утвердилась благодаря работам С. С. Аверинцева «Древнегреческая поэтика и мировая литература», а также А. В. Михайлова, П. А. Гринцера и других авторов коллективного труда «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (М.: Наследие, 1994). См. также: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. Примечательно, что всегда крайне щепетильный по отношению к научной традиции, С. С. Аверинцев в этой работе Э. Р. Курциуса даже не упоминает!

²⁰ Едва возникнув в испанской литературе второй половины XVI – начала XVII века, новоевропейский роман в обоих его разновидностях – сервантесовской и плутовской – в границах культуры Барокко вновь оттесняется на периферию, исподволь трансформируется в аллегорический назидательный эпос, в «эпическую поэму в прозе». Сам создатель новоевропейского романа заканчивает свой творческий путь аллегорическим «усовершенствованным рыцарским романом», то есть не «романом» (novel), а вновь возродившимся romance – «Стран-

ствиями Персилеса и Сихизмунды» (1617). См. главу «Роман и риторическая традиция (случай Гоголя и Сервантеса)».

²¹ См.: *Манн Ю. В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Указ. изд.

²² Там же. С. 431.

²³ *Reed W. L.* An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque. Op. cit.

²⁴ Таких, как нейтральное повествование, которое Ю. В. Манн (см.: *Манн Ю. В.* Указ. соч.) считает открытием прозаиков второй половины XIX века.

²⁵ «Память жанра» – это «бессознательное» литературного процесса, «высветляемое» путем установления «последовательности "горизонтов" его структуры, уходящей в прошлое» (И. П. Смирнов).

²⁶ *Le Blanc R.* Op. cit.

²⁷ *Gasperetti D.* The Rise of the Russian Novel: Carnival, Stylisation and Mockery of the West. DeKalb, 1998; *Morris M. A.* The Literature of Roguery in Seven-teenth- and Eighteenth-century Russia. Evanstone, Ill. 2001.

²⁸ См.: *Леблан Р.* В поисках утраченного жанра. Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина // Вопросы литературы, июль-август 1998.

²⁹ *Смирнов И. П.* От сказки – к роману // ТОДРЛ. Т. 27. Л.: Наука, 1972. С. 284.

³⁰ Там же. С. 285. В духе ИП-II Смирнов и трактует сюжет «Капитанской дочки». См. подробнее в гл. «"Капитанская дочка": от плутовского романа – к семейной хронике».

³¹ Е. М. Мелетинской четверть века спустя попросту называет этот метод «исторической поэтикой "наоборот"» (*Мелетинский Е. М.* Достоевский в свете исторической поэтики. Как сделаны «Братья Карамазовы». М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного ун-та, 1996. С. 5).

«Дон Кихот» и «Евгений Онегин» (Опыт типологического сопоставления)

«Нам недостает исследования, которое бы показало, что в каждом романе тончайшей филигранью просвечивает "Дон Кихот"», – писал Хосе Ортега-и-Гассет в эссе «Размышления о "Дон Кихоте"», опубликованном в 1914 году. Автор «Размышлений...» также заметил, что «Дон Кихот» выступает в роли идеального жанрового образца прежде всего в переломные, ключевые моменты в истории романа. Подтверждает ли, и если подтверждает, то в какой мере, русский опыт правоту слов испанского философа? Ответом на этот вопрос могут стать результаты сопоставления «Дон Кихота» – прообраза европейского романа Нового времени – и «Евгения Онегина», первого русского романа новоевропейского типа. Правомочность и необходимость такого сопоставления обоснованы С. Г. Бочаровым, неслучайно автором статьи «О композиции "Дон Кихота"»¹, обозначившей качественно новый этап прочтения романа Сервантеса в русской испанистике. «Особое, уникальное положение "Дон Кихота" в европейской литературе и ряд его существеннейших отличий, – пишет ученый, – напоминают нам о "Евгении Онегине". Типологическая параллель между двумя этими универсальными романами-уникумами представляется возможной и глубокой. "Онегин" также... содержит в собственных поэтических недрах собственную теорию, и также здесь необыкновенно важно, что внутри романа герои читают романы наподобие рыцарских, и не только читают романы, но их "живут" (Татьяна), люди жизнью своей решают проблему "романа и жизни"... Тема "Евгений Онегин" и "Дон Кихот" еще не поставлена в филологии»².

Действительно, в существующих работах, посвященных судьбе романа Сервантеса в России, начиная от книги Л. Букеф-Туркевич «Сервантес в России»³ и заканчивая книгой В. Багно «Дорогами "Дон Кихота"»⁴ (не говоря о сугубо публицистических сочинениях типа «Дон Кихота на русской почве» Юрия Айхенвальда⁵), речь преимущественно идет о восприятии в русской культуре образа главного героя романа Сервантеса и других сервантесовских образов, тем и мотивов (независимо от того, в каких формах это восприятие запечатлелось: в эссе, романе, поэзии, живописи, балете и т. п.). В центре нашего внимания, напротив, будет роман «Дон Кихот» как *жанровое целое*, иными словами – «форма плана» сервантесовского романа (если – вслед за С. Г. Бочаровым – воспользоваться известной формулой Пушкина), спроецированная на «форму плана» «Евгения Онегина», поскольку, как то и представляется С. Г. Бочарову, фундаментальное сходство «Дон Кихота» и «Онегина» нужно искать на самом «высоком», жанрово-тематическом, «метафизическом» уровне, лишь с него переходя на уровень сопоставления сюжетно-композиционного строя двух произведений, а затем – и отдельных мотивов и образов.

Единственное известное нам⁶, правда, косвенное, сопоставление «Онегина» с «Дон Кихотом» в аспекте жанровой парадигматики было сделано В. Страда в предисловии к антологии трудов советских теоретиков романа, изданной в Турине в 1976 года⁷. Полемизируя с Виктором Шкловским, автором эссе «Как сделан "Дон Кихот"», В. Страда защищает «органическое единство» «Дон Кихота», «тематическую целостность» сервантесовского романа, создававшегося, по его мнению, отнюдь не спонтанно, не путем механического нанизывания эпизодов на фигуру Рыцаря Печального Образа, а в процессе целеустремленного сознательного творчества Сервантеса⁸. И здесь В. Страда попутно вспоминает о «Евгении Онегине» – «произведении интенсивного поэтического самосознания»⁹. «"Евгений Онегин", – пишет итальянский исследователь, – роман, который Пушкин писал продолжительное время, в течение

которого литературные воззрения автора и отношение Пушкина к своему герою глубоко изменились, как глубоко изменилась и сама историческая ситуация, – на первый взгляд, может показаться простой последовательностью частей, не только относительно автономных, но подчас противоречащих друг другу, соединенных между собою одной-единственной "осью" – самим Онегиным. Однако секрет пушкинского "Онегина" заключается в тонком поэтическом единстве противоречий, единстве исключительно "внутреннем", насквозь пронизанном сложным потоком времени...»¹⁰ В приведенном высказывании итальянского русиста особенно важна формула «поэтическое единство противоречий», поскольку она, на наш взгляд, касается самого существа жанра романа, и не только «Онегина»¹¹. Правда, трактуя жанрообразующее противоречие «Дон Кихота» как противоречие «между иллюзией и реальностью, между иллюзией реальности и реальностью иллюзии»¹², Страда не

учитывает, что это противоречие возникает *внутри художественного мира* истории «хитроумного идадьго» как противопоставление текста «романа»¹³ Дон Кихота (или «романа» любого иного героя, обладающего собственной жанровой точкой зрения на мир) тексту «правдивой истории», принадлежащей перу Сида Ахмета Бененхели. При этом любой из членов противопоставления может быть принят как за «реальность» (жизнь, историю), так и за вымысел (роман)¹⁴ любым из участников акта чтения-создания романа: героем (-ями), читателем (-ями), автором (-ами). Потому что роман как жанровое единство создается только в акте чтения, в диалогическом общении его автора, читателя и героя (-ев)¹⁵: с последними у автора-романиста складываются особые отношения «взаимозаменяемости»¹⁶ или нераздельности-неслиянности. Сервантес и Пушкин выстраивают свои отношения с героями по линии максимального сближения-отдаления: Дон Кихот – взбалмошный сын Сервантеса, а тот – его отчим, *padrastr*o; Онегин – «добрый приятель» автора, вместе с тем замечающего: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной...».

Одновременно сам процесс создания романа, а также сам автор – уже на правах персонажа романа – включаются в его сюжет, что особенно ощутимо в прологе к «Дон Кихоту» 1605 года и в «Дон Кихоте» 1615 года. «Единство "Евгения Онегина", – пишет Ю. Н. Чумиков, цитирующий, в свою очередь, С. Г. Бочарова, – обусловлено образом автора, точнее, образом авторского сознания. Роман движется постоянным переключением из плана автора в план героев и обратно. Планы не отделены друг от друга. Действительность романа – "гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с "миром" романа, исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью". В результате "читатель чувствует себя свободно в действительности романа"»¹⁷. Но то же самое мы можем сказать о читателе «Дон Кихота». Более того, особая соотнесенность в романе плана автора и плана героев, взаимодействие этих планов с планом читательского сознания *в акте чтения-создания* романа впервые в европейской литературе обрела зрелые и законченные очертания именно в «Дон Кихоте»¹⁸. И именно по этой линии опыт Сервантеса-романиста – скорее всего, косвенным путем, через «память жанра»¹⁹, через опыт английских романистов, – был унаследован Пушкиным.

Не только автор и читатель, автор и герои «Онегина» «взаимозаменяемы». Эта тенденция распространяется и на персонажей, ведет «к возникновению креолизированных образов, а в конечном счете, к созданию некоего общего духовного основания для всех героев романа»²⁰. Можно согласиться с тем, что Татьяна Ларина – это персонаж-«донкихот»²¹, то есть персонаж-читатель, живущий в особом «книжном» мире и действующий по его жанровым законам. Причем такой читатель, который то и дело переходит из мира романа в «роман» жизни и наоборот, который выстраивает свою жизнь как «роман»... В этом смысле трансформация Онегина из светского франта в читателя может быть названа «кихотизацией» героя. Однако

«читателем» Онегин становится только к концу романа²², в то время как пародийно-сатирическое начало в его образе резко идет на убыль уже в финале первой главы²³. В образе же Татьяны это начало вовсе отсутствует, что подводит нас к существеннейшему, на первый взгляд, различию двух романов: всем известно, что «Дон Кихот» – это пародия, а «Евгения Онегина» в таком качестве не рассматривают даже те исследователи, кто вслед за Ю. Н. Тыняновым²⁴ склонны особенно акцентировать пародирование Пушкиным в «Онегине» всего жанрового репертуара эпохи²⁵.

Однако «существеннейшим» это различие является разве что «на первый взгляд». «Дон Кихот» как жанровое целое также не является пародией²⁶, хотя элементы пародийности (и очень значительные) в романе Сервантеса, несомненно, есть. Пародия на рыцарские романы определяет сюжетный строй первых десяти глав «Дон Кихота», после чего повествование перемещается в пасторальный хронотоп, а затем – и в сходный с ним «высокий» план так называемых «вставных» новелл, хотя «вставной» новеллой в строгом смысле слова является только «Повесть о безрассудно-любопытном». Время от времени в него вторгаются травестийно-карнавализованные и театрализованные сцены, в которых в качестве протагониста вновь выступает Дон Кихот (ночная сцена с Мариторнес, потасовка в трактире, битва Дон Кихота с винными бурдюками и др.), но которые не являются литературными пародиями в точном значении этого слова. То, как Дон Кихот своими речами и деяниями пародирует героев рыцарских романов, является *предметом*, но не *модусом* авторского изображения, которое с первых строк романа разворачивается в аспекте *косвенного, иронического дискурса*. Не пародия, а ирония является жанрообразующим принципом романа Сервантеса, который в этом смысле вполне сопоставим с романом Пушкина: «доминирующее место иронии в стилевом единстве "Евгения Онегина" – очевидный... факт»²⁷. В свете сказанного многое (хотя, конечно, отнюдь не все!) из того, что Ю. Н. Тынянов и его последователи из числа пушкинистов или Э. Клоуз, Х. Мэнсинг и другие сервантисты рассматривают как жанровые пародии, мы склонны были бы расценивать как *ироническое цитирование*, включая сюда и случаи автоцитирования (функция Второй части «Дон Кихота» в Первой, соотносительность «Путешествия Онегина» и предыдущих восьми глав). Неотъемлемой частью иронического дискурса, формируемого контекстом и интонацией, является ориентация повествования на *устное слово*, которое в последние годы стало объектом пристальнейшего внимания сервантистов и роль которого в «Онегине» давно выявлена Ю. М. Лотманом²⁸.

Но авторская ирония нацелена на установление дистанции между автором и героем, автором и читателем. У Пушкина же, как и у Сервантеса, двусмысленность повествования сталкивается с энергией авторской солидарности с героями (о которой мы уже говорили), авторского сострадания и авторской любви, авторской дружественной трактовки образа читателя, обращенности самих героев друг к другу, о которой пишет Ю. Н. Чумаков. Поэтому применительно к «Дон Кихоту» мы сочли возможным выделить особую разновидность иронического, которую – вслед за М. Менендесом-и-Пелайо – назвали «*благорасположенной иронией*»²⁹. В отличие от *иронии романтической*, царящей в мире монологического слова, смех Сервантеса, равно как печальная веселость Пушкина, возникают в диалоге романиста с читателем, в диалоге автора и читателя с героем (героями), в диалоге творца с самим собой, растянувшимся на время создания обоих романов³⁰ и существенно углубившем их первоначальный замысел: начавшиеся как пародии или сатиры, оба романа по мере разворачивания повествования превращаются в «романы сознания» (С. Г. Бочаров). «Роман сознания» по определению является *текстом, создающимся во время чтения этого текста*: ведь именно этим иносказанием оперируют Мамардашвили и Пятигорский³¹, когда ищут косвенного ответа на вопрос «Что такое сознание?» (поскольку прямого быть не может). Сознание – это не психология, не «внутренняя

жизнь», а нечто, находящееся за границами «и ума, и памяти» (по словам блаженного Августина): в книге, которая становится жизнью («Возьми и читай!»), в жизни, которая разворачивается как создаваемая и тут же читаемая книга. Нередко переход книги в жизнь сопровождается комическими эффектами, как комично всякое воплощение, отелеснивание духовного. В этом плане показательны сходство двух центральных эпизодов «Дон Кихота» и «Онегина» – эпизода спуска Дон Кихота в пещеру Монтесиноса, в котором Рыцарь Печального Образа то ли во сне, то ли наяву встречается с героями рыцарских романов и с Дульсинеей, предстающей в облике грубой крестьянки (II, 22–23), и сна

Татьяны: фабулы обоих соотносимы с ритуалом инициации, оба пронизаны гротескными образами фольклорного происхождения, оба раскрывают глубь сознания – подсознательное – героя Сервантеса и героини Пушкина. И оба сновидения оказываются двусмысленно пророческими, не подлежащими однозначному толкованию, несводимыми к тексту, *упорядоченному извне* (вроде дополнения к Вергилию Полидору – энциклопедии, которую сочиняет юный лицензиат, провожающий героя Сервантеса ко входу в пещеру, или сонника Задеки). В то же время сон-пророчество строится как подчиненный логике абсурда «текст в тексте», по отношению к которому бессмысленно ставить вопрос, правдив он или нет, поскольку располагается он в виртуальном пространстве сознания. С этой точки зрения сновидение и чтение – процессы взаимообусловленные. Сон Дон Кихота в пещере – подведение итогов его опыта как читателя и знатока романсеро, равно как сон Татьяны – аккумуляция опыта «простонародной» культуры.

Одновременно эпизод в пещере Монтесиноса и сновидение Татьяны могут быть функционально приравнены к XXXVI–XXXVII строфам восьмой главы «Онегина», в которых свой «сон»-откровение видит Онегин:

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко;
Мечты, желания, печали
Теснились в душу глубоко.
Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья...

И постепенно в усыпление
И чувств и дум впадает он,
А перед ним Воображенье
Свой пестрый мечет фараон.
То видит он...

Приведенный эпизод, о котором мы уже упоминали в другой связи, – вершина самосознания героя Пушкина, точка, в которой он почти вплотную сблизился с автором (чуть было не стал поэтом).

Ориентированность обоих романов на изображение жизни сознания непосредственно соотносится с жанрообразующей *темой* романа, которую мы применительно к «Дон Кихоту» сформулировали как «формирование самосознания личности в мире распавшихся тождеств», *при том что выход (прорыв) героя (и автора) в сферу сознания знаменует восстановление*

утраченного единства бытия. Как нам представляется, сходным образом определяет жанрообразующую тему «Онегина» В. С. Непомнящий: «Мистерия "скитаний", пророчество о которой Достоевский увидел в пушкинском романе, – пишет критик, – охватывает в русской литературе огромную типологию. Собственно говоря, вся проблема человека – его духовной жизни или духовной смерти – предстает у Пушкина как проблема русского мыслящего человека послепетровской эпохи... Именно "интерес проблемы" и является формообразующим и жанрообразующим фактором»³². При этом, по мысли В. С. Непомнящего, «сюжет героев», в том числе и любовный сюжет, подчинен в «Онегине» магистральной теме становления самосознания личности русского человека послепетровского времени.

То, что В. С. Непомнящий называет «сюжетом героев», другие исследователи «Онегина» (В. А. Грехнев, В. Н. Турбин) называют фабулой, акцентируя подчиненность фабулы сюжету (у В. С. Непомнящего сюжет подчинен теме). «Горизонты фабулы в "Евгении Онегине" разительно не совпадают с горизонтами сюжета... Эстетические горизонты сюжета неизмеримо шире его фабулы»³³, – пишет В. А. Грехнев, разумея под фабулой «роман героев» и соотнося сюжет с «авторской сферой романа», с тем, что мы бы назвали *«романом автора и героя»* – поскольку в «авторской сфере романа», на наш взгляд, разворачивается своя фабула, которая получает развитие в «Путешествии Онегина»; фабульные линии обоих «романов» – «романа героев» и «романа автора и героя» – сходятся: тема и сюжет, сюжет и фабула совпадают, а автор и герой оказываются слиты почти до неразличимости.

Своя «"мистерия" странствий» и свои любовные истории («фабулы») есть и в «Дон Кихоте», в котором фабула пародийного и вместе с тем мистического «романа» Алонсо Кихано трансформируется в донкихотовский сюжет-ситуацию (Л. Е. Пинский). Сопряженная с этим сюжетом тема самопознания человечества (как определил ее для «Дон Кихота» тот же Достоевский) в процессе развития повествования в Первой части романа Сервантеса пересекается с «романами» «вставных» историй, а во второй – с историей самой Первой части. Знак перехода сервантесовского повествования из плана пародийно-мистериального в план любовно-авантюрный – смена хронотопа дороги на хронотоп идиллический (пасторальный): это – встреча Дон Кихота с пастухами в XI главе, которая первоначально была приурочена к пребыванию Дон Кихота в горах Сьерра-Морены. В трактире, расположенном в предгорьях Сьерры, трактирщик и его постояльцы (в отсутствие спящего Дон Кихота) читают найденную в сундуке «Повесть о безрассудно-любопытном», фабульно восходящую к близнечному мифу и к древнеегипетской «повести о двух братьях», развернувшимся в мировой литературе в многочисленных версиях рассказа о двух друзьях (братьях) и об их трагическом соперничестве (у Сервантеса, заимствовавшего сюжет своей новеллы у Ариосто, безрассудно-любопытный муж, желая испытать верность своей жены, провоцирует друга на участие в «эксперименте», который заканчивается трагически для всех его участников).

По отношению к «роману автора и героя» «роман героев» в «Онегине» оказывается также на положении вставной новеллы: «мистерия странствий» автора и Онегина прерывается в момент перемещения героя из столицы в мир поместной России. В «идиллическом» мире, сосредоточенном вокруг усадеб Лариных, Ленского и Онегина, разыгрывается своя трагическая «новелла» о двух друзьях, один из которых провоцирует невесту друга на испытание глубины ее чувства (провоцирует, чтобы развлечься, рассеяться): проверка-игра также заканчивается вполне всерьез – воскрешением призрака «чести», этого неизменного спутника всех презираемых Пушкиным «испанских» сюжетов, кровью, убийством (пасторальный хронотоп издавна тяготеет к мотивам смерти, похорон, кладбищ, могил и т. д.).

Другая фабульная составляющая «романа героев» в «Онегине» – повесть о «несовпадающей» (вариант: запоздалой) любви, также вполне традиционна³⁴: так, у того же Ариосто, прекрасно известного Пушкину, и у совсем ему не известных авторов испанских пасторальных

романов отвергаемый влюбленный (-ая) исцеляется от своего чувства при помощи волшебного средства (например, испив из волшебного источника), в то время, как объект его (ее) чувства, испив волшебной воды из другого источника, вызывающего любовь, влюбляется в того, кого отвергал прежде. Пушкин в качестве преграды между Онегиным и Татьяной вводит в фабулу мотив замужества Татьяны (также достаточно традиционный в западноевропейском любовно-авантюрном романе ход), ставя тем самым Татьяну в положение принцессы Клевской, а Онегина – в положение... трубадура, служителя Прекрасной

Дамы, которая «по определению» должна была быть замужем и занимать высокое положение на социальной лестнице.

Поразившая Онегина любовь к Татьяне – последняя стадия «вочеловечивания» героя Пушкина, превращение его из светского франта, подобия «ветреной Венеры», адепта карнавальной любви-игры в страдающего влюбленного, или – если идти от его функции в сюжете – в «рыцаря», хотя именно этого персонажа нет в номенклатуре персонажей русского романа первой половины XIX века. Зато, согласно классификации Ю. М. Лотмана, в творчестве Пушкина конца 20-х годов нередко встречается антитетическая пара «джентльмен-разбойник»³⁵

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.