

## “ДОН КИХОТ” КАК ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ ЖАНРА МЕТАРОМАНА

© 2012 г. В. Б. Зусева-Озкан

В статье анализируется “Дон Кихот” как целое и исследуется его значение в исторической поэтике жанра метаромана.

The article analyses Cervantes' *Don Quixote* in its entity and explores its significance for the historical poetics.

*Ключевые слова:* метароман, искусство и действительность, принцип противоречий.

*Key words:* metanovel, arts and life, principle of contradictions.

В научной литературе, посвященной главному роману Сервантеса, многократно отмечалось его особое свойство – проблематизация отношений “романа” и “жизни”, иллюзии и реальности, искусства и действительности. Одновременно принято считать, что “Дон Кихот” открывает собой огромную новую главу в истории европейской литературы, являясь первым «“самосознательным” европейским романом» [1, с. 26], т. е., если не вдаваться в терминологические тонкости, – метароманом [2].

Ведь метароман – это *двуплановая* художественная структура, где предметом для читателя становится не только “роман героев”, но и мир литературного творчества, процесс создания этого “романа героев”. Иначе говоря, метароман не только повествует о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их мира, но направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого.

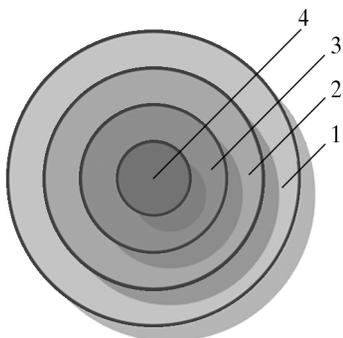
Необходимо оговорить, что обращения к читателю, оценка конкретного персонажа, равно как и указание на отдельный авторский ход или сюжетный поворот сами по себе *не делают* роман метароманом. Безусловно, приемы такого рода указывают на неполную автономность созданного в романе художественного мира, на его соотнесенность с иной системой координат, в которой действуют творец представленного в романе бытия и равный ему по статусу субъект – читатель. Однако в том случае, если план события рассказывания ограничивается отдельными репликами такого рода, мы имеем дело с явлением, пограничным метароману; разумно было бы использовать здесь

излюбленное понятие французских литературоведов [3–5] – *роман с авторскими вторжениями*.

Роман становится метароманом лишь в том случае, если произведение обсуждается *как целое, как особый мир*. Причем речь идет об обсуждении того самого произведения, частью которого это обсуждение является. Роман, в котором присутствует только рефлексия над другими текстами либо рефлексия над “текстом в тексте” – произведением персонажа данного романа – не является метароманом. Для признания того или иного произведения метароманом необходимо, чтобы *субъект и объект рефлексии совпали*.

Хотя отдельные элементы метарефлексии в “Дон Кихоте” изучены довольно хорошо [1; 6–17], целостное представление о нем как о первом образце метаромана в связи с генезисом и дальнейшей эволюцией жанра, а также с его типологией, если и существует, то имплицитно. Таким образом, цель этой работы – эксплицировав и собрав воедино то, что уже намечено в научной традиции, дать целостный анализ “Дон Кихота” в жанровом аспекте.

Так как определяющим критерием не только синхронической типологии, но и исторической поэтики жанра метаромана мы считаем взаимоотношения Автора и героя, то начать, по-видимому, следует именно с этих категорий, определяющих **повествовательную ситуацию** романа. Последняя строится очень сложно, а порой и противоречиво, характеризуясь наличием *ряда повествовательных инстанций*, чьи компетенции последовательно сужаются. Вот схема, показывающая соотношение повествовательных субъектов:



Под № 1 выступает объемлющий субъект речи и сознания: от его лица написаны прологи к обеим частям романа (где он получает ряд черт биографического автора) и, как нас заставляют догадаться, приписанные вымышленным персонажам многочисленные стихи, обрамляющие события первой части (этого субъекта не следует смешивать с реальным Мигелем де Сервантесом Сааведрой, от чьего лица ведется речь в посвящениях, открывающих обе части романа и находящихся как бы вне пределов его композиции).

№ 2 – субъект речи и сознания, который называет себя “я”, разыскивает и пересказывает книгу Сида Ахмета Бен-инхали, а также перелагает сочинение “первого летописца” Дон Кихота, исчезающий уже в IX главе первой части.

№ 3 – переводчик-мориск, который не только является медиатором между “я” и Сидом Ахметом (и, следовательно, частично “ответствен” за возможные искажения и ошибки), но и высказывает собственные суждения – например, о правдоподобии тех или иных реплик героев.

Под № 4, расположенным в сердцевине приведенной выше схемы, мы имеем в виду мавра Сида Ахмета Бен-инхали, а также и “первого летописца” Дон Кихота (в оригинале – просто “el autor desta historia esta batalla”, т.е. “автор истории этой битвы”, но поскольку “второй биограф” обозначен как “el segundo autor desta obra” – “второй автор этого произведения”, то, по-видимому, действительно подразумевается, что “автор истории этой битвы” был *первым* летописцем), у которого Сид Ахмет в IX главе перехватывает полномочия наиболее надежного и приближенного к описанным событиям рассказчика. При этом ни Сид Ахмет, ни первый летописец не являются очевидцами происходивших событий, ибо сами в свою очередь ссылаются на летописи и устные предания. Отметим также, что непосредственно от текста Сида Ахмета в переложении рассказчика (“я”) остается лишь несколько небольших фрагментов, оформленных как цитаты.

Выстраивая и комментируя эту схему, мы намеренно отказываемся от специального освещения текстологического аспекта проблемы (в частности – в какой момент работы над произведением появились образ Сида Ахмета Бен-инхали и метасюжет розысков сведений о Дон Кихоте), ибо нас интересует готовое произведение, итоговое высказывание (несмотря на некоторую проблематичность авторской воли в связи с исчезновением рукописи романа), а не “творческая лаборатория” писателя [18]. Кроме того, эта схема значительно отличается от большинства существующих на данный момент, так как многие исследователи тяготеют к отождествлению биографического автора Сервантеса и образа автора в прологе или их обоих и “я”-рассказчика, зато выделяют как отдельный субъект “ту смутную фигуру, что материализуется в конце восьмой главы, чтобы присоединить фрагмент, написанный первым автором, к вкладу второго автора” [6, p. 148].

Эта схема, в целом реконструирующая систему повествовательных инстанций романа, не свободна от **противоречий**, которых не заметил и/или “не захотел исправить” [19] автор. Так, если двигаться последовательно от начала к концу романа, мы увидим рудименты первоначального замысла, сохранившиеся в повествовательной структуре. Очевидно, что сначала Сервантес не собирался вводить посредующих рассказчиков. Повествование о Дон Кихоте в I главе первой части начинается от 1-го лица: “В некоем селе ламанском, которого название у меня нет охоты припоминать, не так давно жил-был <...> идалго” [20, с. 58]. При этом, поскольку в романе чрезвычайно важна конвенция правдоподобия, или “правдивости” (“всякая история только тогда и хороша, когда она правдива”) [20, с. 117], “я” ссылается на ряд авторов, якобы уже писавших о Дон Кихоте. Но пока эти авторы выступают как некое безликое множество: “Иные утверждают, что он [идальго] носил фамилию Кихада, иные – Кесада. В сем случае авторы, писавшие о нем, расходятся; однако ж у нас есть все основания полагать, что фамилия его была Кехана<sup>1</sup>. Впрочем, для нашего рассказа [nuestro cuento] это не имеет существенного значения; важно, чтобы, повествуя о нем, мы ни на шаг не отступали от истины” [20, с. 58]. Та же линия повествования от 1-го лица (то единственного, то множественного числа) со ссылками на легион предшественников продолжается вплоть

<sup>1</sup> Здесь не упоминается тот вариант, который закрепится во второй части – Кихано. И кстати о “принципе противоречий” – в главе V первой части как ни в чем не бывало прозвучит еще одно именование – Кихана.

до конца VIII главы, например: “Одни авторы первым его приключением считают случай, происшедший в Ущелье Лаписе, другие – случай с ветряными мельницами, – то же, что удалось установить мне и чему я нашел подтверждение в летописях Ламанчи, сводится к следующему” [20, с. 66] и т.п.

В конце главы VIII происходит перелом. Во-первых, вопреки характеристикам предшествующего повествования неожиданно – прямо посреди поединка героя с бискайцем – выясняется: до сих пор читателям пересказывалось то, что якобы написал “первый летописец Дон Кихота”. Во-вторых, выясняется это ровно в тот момент, когда тот “ставит точку”, ибо дальнейших сведений о сумасшедшем идалго не имеет. Наконец, появляется некое лицо, поименованное “вторым биографом” Дон Кихота – в 3-м лице, а затем это **3-е лицо превращается в 1-е**. Вот финальные строки VIII главы: “Но тут, к величайшему нашему сожалению, первый летописец Дон Кихота, сославшись на то, что о дальнейших его подвигах история умалчивает, прерывает описание поединка и ставит точку. Однако ж второй его биограф, откровенно говоря, не мог допустить, чтобы эти достойные внимания события были преданы забвению, <...> и не терял он надежды отыскать конец занятной этой истории, и точно: небу угодно было, чтобы он его нашел, а уж каким образом – об этом будет рассказано во второй части” [20, с. 113]. Вся IX глава оказывается посвящена тому, как нашлось продолжение истории Дон Кихота, причем, если VIII-я заканчивается так, будто “второй биограф” (*el segundo autor*) – это некто, не имеющий отношения к “я” (*yo*), то в следующей без всяких объяснений он **сливается** с “я” (хотя чисто логически им должен быть скорее тот, кто написал продолжение истории “Дон Кихота”, которое и пытается отыскать “я”): “В первой части этой истории мы расстались с доблестным бискайцем и славным Дон Кихотом в то самое мгновение, когда они с мечами наголо готовились нанести друг другу <...> сокрушительной силы удар <...>; расстались же мы с ними потому, что автор на самом интересном месте остановился и обрубил концы увлекательному своему повествованию, не указав даже, где можно узнать, что произошло дальше.

Это обстоятельство крайне меня огорчило (*causóme esto mucha pesadumbre*), и то удовольствие, какое мне доставили немногие эти страницы, сменилось неудовольствием при мысли о том, какой трудный путь надлежит мне пройти, прежде нежели я обрету многие страницы, которых,

как я себе представлял, этой забавной повести недостает” [20, с. 114] и т.д.

Одновременно формируется и другое противоречие – оно связано с **временной дистанцией** между рассказанными событиями и событием рассказывания: “...Я полагал (*me pareció*), что если в хранилище у Дон Кихота были найдены *Энаресские нимфы и пастухи* и *Исцеление ревности* – книги, столь недавно вышедшие в свет, то и его история не может быть весьма древней, и пусть даже она и не записана, все равно она должна быть памятна его односельчанам и всей ламанчской округе” [20, с. 115]. Между тем, в дальнейшем представление об относительной современности истории Дон Кихота неоднократно нарушается; особенно явно – в конце первой части, где сообщается о свинцовой шкатулке, найденной “среди развалин какой-то древней часовни” и заключающей в себе “пергаменты, на которых готическими буквами были написаны испанские стихи, в коих содержались сведения о многих подвигах Дон Кихота” [20, с. 571], причем “буквы были попорчены червями”.

В IX главе подробно рассказывается, как “я” нашел продолжение истории Дон Кихота, причем впервые этот субъект речи обретает относительно отчетливые черты (в частности, курьезно заостряется внимание на его страсти к чтению): “...Идя в Толедо по улице Алькана, я обратил внимание на одного мальчугана, продававшего торговцу шелком тетради <...>, и по начертанию букв догадался, что это арабские буквы”. Попавшийся ему по пути мориск переводит маленький фрагмент с упоминанием имени Дульсинеи Тобосской, что заставляет рассказчика поверить в счастливую находку. Купив тетради и заплатив мориску за их перевод, рассказчик узнает, что перед ним “История Дон Кихота Ламанчского, написанная Сидом Ахметом Бен-инхали, историком арабским” (*Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*). Повествование со ссылками на сочинение Сида Ахмета продолжается с той точки, на которой остановился “первый летописец”, что не мешает рассказчику (и, кажется, Сервантесу) вскоре забыть о последнем и постоянно называть Бен-инхали “первым автором” этой “великой истории”.

Кстати, заглавие найденной рукописи не совпадает с названием романа (“Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский”), что с внутренней точки зрения свидетельствует о проделанной рассказчиком работе по переложению этой истории, а с внешней – о несовпадении кругозора Сида Ахмета и автора-творца романа. Вообще, упоминания

о названии истории Дон Кихота – целая отдельная тема, мы же ограничимся здесь лишь несколькими соображениями. Второй раз такое упоминание происходит лишь во второй части романа, в главе II, причем на этот раз название совпадает с настоящим: “...Он мне сказал, будто вышла в свет история вашей милости под названием *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский (Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha)*...” [21, с. 27]. Хотя авторство по-прежнему приписано Сиду Ахмету, книга выходит в переложении рассказчика (“я”) и якобы совпадает с реальной первой частью романа – отсюда и “правильное” название. Точно такая же ситуация – в главе XXX второй части, где герцогиня спрашивает Санчо, не о его ли господине написана книга с указанным выше названием. Пожалуй, самое примечательное именование осуществляет сам Дон Кихот в главе LXXIV второй части, когда на смертном одре, отрекаясь от своих деяний, просит душеприказчиков, “если им когда-нибудь доведется познакомиться с сочинителем книги, известной под названием *Второй части подвигов Дон Кихота Ламанчского (Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha)*, передать ему покорнейшую мою просьбу простить меня за то, что я неумышленно дал ему повод написать такие нелепые вещи, какими полна его книга...” [21, с. 598]. До сих пор речь шла только о подложной второй части, написанной Авельянедой и строго осужденной героем. Здесь же, по-видимому, герой просит прощения у сочинителя еще не опубликованной (и не прочитанной им) настоящей второй части: отсюда – “подвиги”, вклинившиеся в название и не соответствующие содержанию подложного “Дон Кихота”. Кроме того, это слово отчасти противоречит интенции героя осудить свое прошлое. Однако, делая все эти умозаключения, не стоит забывать, что то, как сам Сервантес назвал первую часть “Дон Кихота”, до сих пор остается предметом дискуссии [22], а вторая часть и вовсе была издана под названием “Хитроумный кабальеро Дон Кихот Ламанчский” (*Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*).

Наконец, создается **противоречие в оценке** Сиды Ахмета. В этой же IX главе рассказчик дает понять, что не стоит слишком уж доверять тому, о чем сообщает мавр: “Единственно, что вызывает сомнение в правдивости именно этой истории, так это то, что автор ее араб; между тем лживость составляет отличительную черту этого племени; впрочем, арабы – злейшие наши враги, а потому скорей можно предположить, что автор более склонен к преуменьшению, чем к преувеличению. <...> Я знаю, что в этой истории вы найдете

все, что только от занимательного чтения можно требовать; в изъянах же ее, буде таковые обнаружатся, повинен, на мой взгляд, собака-автор, но отнюдь не самый предмет (*у si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto*)” [20, с. 117–118]. По-видимому, одна из причин, по которой Сервантес делает источником сведений о жизни Дон Кихота сочинение именно арабского историка, как раз и состоит в том, что арабы в сознании испанцев той эпохи – люди как минимум неблагоприятные, так что на Сиду Ахмета удобно списать несообразности в рассказанных событиях. Как и любой метароман, “Дон Кихот” держится на противоречии – тождестве “правды” и “вымысла”, и баланс отлично поддерживается посредством арабского (читай – не вполне правдивого) историка (но все-таки не просто писателя)<sup>2</sup>. В дальнейшем, однако, правдивость и компетентность Сиды Ахмета уже не будут ставиться рассказчиком (“я”) под сомнение: “Сид Ахмет Бен-инхали, писатель арабский и ламанчский, в своей глубокомысленной, возвышенной, безыскусной, усладительной и занятой истории рассказывает...” [20, с. 230]; “...Сид Ахмет Бен-инхали – повествователь чрезвычайно любознательный и во всех отношениях добросовестный...” [20, с. 170]. Более того, его имя часто будет сопровождать эпитет “мудрый”: “Мудрый Сид Ахмет Бен-инхали рассказывает...” [20, с. 159]; “...третью часть мудрый и благоразумный историк Сид Ахмет Бен-инхали на этом оканчивает” [20, с. 308] и т.п. При этом, когда в начале второй части Дон Кихот и Санчо узнают, что о них написана книга, то Дон Кихот преисполняется уверенности, что создал ее “мудрый кудесник”, Санчо же в возмущении восклицает: “– Какой там мудрый, да еще и кудесник <...>, когда, по словам бакалавра <...>, автор этой книги прозывается Сид Ахмет Бен-инхали!” [21, с. 27].

Интересно, что **двоится** не только оценка Сиды Ахмета, но и как бы сам его **образ**<sup>3</sup>. Так, ему

<sup>2</sup> См. дискуссию героев о поэте и историке в главе III второй части.

<sup>3</sup> Противоречия в образе Сиды Ахмета, разумеется, многократно отмечались в сервантистике. При этом, однако, они недостаточно отрефлексированы. Так, крупный знаток Сервантеса Э.К. Райли отмахивается от этой проблемы, утверждая, что Сид Ахмет – это не более чем нарративная шутка, а потому не стоит ожидать от романа цельности и непротиворечивости повествовательной структуры: «Из “экстратекстуальных” комментариев о Сиде Ахмете мы можем вывести, что, хотя он и является образцовым историком, его история все же не вполне надежна. В конце концов, как напоминают читателю-христианину XVII в., кто может верить мавру (часть первая, гл. IX и часть вторая, гл. III)? Нас явно предостерегают от буквальной веры в историю Дон Кихота в прологе к первой части и в ее конце

приписаны восклицания, изобличающие в нем мусульманина (например: «“Благословен всемогущий аллах!” – восклицает Ахмет Бен-инхали в начале этой восьмой главы» [21, с. 66]; “В этом месте Сид Ахмет делает отступление и клянется Магометом...” [21, с. 389], но иногда в роман вторгаются элементы, противоречащие такому выводу о вероисповедании историка: “Слезы Санчо Пансы и его в высшей степени благородное намерение приводят автора этой истории (el autor desta historia) к мысли, что он, видимо, человек не простой, – во всяком случае, чистокровный христианин” [20, с. 212]. “Автором” в романе – по крайней мере с IX главы – именуется обычно Сид Ахмет. Но рассуждения о “чистокровности” христианства Санчо, да еще и с положительными коннотациями, не вяжутся с приверженностью самого Сида Ахмета исламу.

Более того, глава XXVII второй части открывается следующим образом: «Сид Ахмет, автор великой этой истории, начинает настоящую главу такими словами: “Клянусь как христианин-католик...”, по каковому поводу переводчик замечает, что если Сид Ахмет, будучи мавром (в чем нет оснований сомневаться), клянется как христианин-католик, то это может значить лишь вот что: подобно христианину-католику, который, давая клятву, клянется и должен клясться искренне и говорить только правду, так же точно и он, как если бы он клялся как христианин-католик, будет говорить только правду во всем, что касается Дон Кихота...» [21, с. 229]. Ближе к концу второй части уже рассказчик (“я”), а не переводчик пытается истолковать высказывания Сида Ахмета, порой подозрительно похожие на слова христианина: «“...все в мире свершает свой круг <...>, и только жизнь человеческая легче ветра стремится к концу, надеясь возродиться лишь в иной жизни, никакими пределами не стесненной”. Так говорит Сид Ахмет, философ магометанский, и это не удивительно, ибо многие, лишённые светоча веры и ведомые лишь светом природы, возвышались до понимания скоротечности <...> жизни земной и бесконечности чаемой нами жизни вечной...» [21, с. 431].

(гл. LI). Да и прежде всего, кто вообще способен верить в рассказчика с магическими способностями? Это единственная невероятная фигура в книге – за исключением, может быть, дона Альваро Тарфе. Стоит помнить, что Сид Ахмет – это шутка, и не пытаться серьезно подчинить фигуру рассказчика строгости логического развертывания, а также не ожидать полной связности и последовательности различных повествовательных посредников (“переводчик”, “второй автор”))» [11, р. 162].

Во второй части романа, где Сид Ахмет чаще, чем в первой, говорит с читателями “от первого лица” и, соответственно, превращается из простой маски в более сложный, многогранный и явно более дорогой автору-творцу образ, ему **приписаны мысли, совпадающие с мыслями как главного героя, так и рассказчика** (а также и самого Сервантеса). Вот поразительный пример: «Тут у Бен-инхали вырывается следующее восклицание:

“О бедность, бедность! Не понимаю, что побудило великого кордовского поэта сказать о тебе:

Священный дар, никем не оцененный.

Я хоть и мавр, однако ж соприкасался с христианами и отлично знаю, что святость заключается в милосердии, смирении, вере, послушании и бедности, но со всем тем я утверждаю, что человек, который в бедности находит удовлетворение, должен быть во многих отношениях богоподобен <...>. Зачем ты [бедность] преимущественно избираешь своими жертвами идалго и прочих людей благородного происхождения? Зачем принуждаешь их чистить обувь сажей и носить одежду с разнородными пуговицами <...>? Зачем их воротники по большей части бывают только разглажены, а не гофрированы?”

Отсюда явствует, что употребление крахмала и гофрированные воротники восходят к глубокой древности<sup>4</sup>.

Бен-инхали продолжает: “Жалок тот дворянин, который дома ест впроголодь <...>”.

На такие мысли навели Дон Кихота спустившиеся петли...» [21, с. 357–358].

Таким образом, высказывание Бен-инхали совпадает с мыслями главного героя; слышим мы здесь и другую ноту – жалобу самого Сервантеса, тоже страдавшего от бедности... Несомненно, все это как бы повышает уровень доверия к Сиду Ахмету.

Кстати, во второй части мавр становится более патетичен, говоря о Дон Кихоте. Например, в главе XVII, рассказывающей о приключении со львами, он восклицает: “Могучий и выше всяких похвал отважный Дон Кихот Ламанчский, зеркало, в которое могут глядеться все удалыцы на свете, новый, второй дон Мануэль Львиный, краса и гордость рыцарей испанских! Где мне взять слова для описания столь страшного подвига, какие

<sup>4</sup> Это заключение рассказчика опять же противоречит сделанному еще в IX главе первой части и остающемуся презумпцией вплоть до конца романа выводу, что история Дон Кихота относительно современна.

я должен подобрать выражения, дабы поздние потомки мне поверили? <...> Пеший, одинокий, бесстрашный, великодушный...” [21, с. 141] и т.п. Эта патетика (как бы берущаяся рассказчиком в кавычки, подобно самому этому фрагменту из сочинения Бен-инхали) несколько противоречит скорее юмористическому модусу других оценок Дон Кихота, содержащихся в романе, и, по-видимому, является как бы параллелью тому явлению, которое замечательно сформулировал С.Г. Бочаров: «По ходу романа все чаще безумие Дон Кихота оказывается как бы “больше” и объективнее окружающего объективного и благоразумного мира и созерцает его как относительную истину»; герой “знает больше и видит шире” [1, с. 12]. По нашему мнению, Бен-инхали обретает здесь особую позицию, **близкую к позиции автора-творца**, и за личиной безумца прозревает идеальную сущность своего героя<sup>5</sup>.

Иногда, напротив, Бен-инхали сближается с рассказчиком (“я”), чей образ как бы соответствует в романе “эмпирическому”, “материальному”, изображенному условно реальному миру, а интонации, как правило, шутивы. Так, XXIV глава второй части сообщает, что переводчик обнаружил на полях подлинника следующее примечание Сида Ахмета: “Я не могу взять в толк и заставить себя поверить, что с доблестным Дон Кихотом все именно так и происходило, как о том в предыдущей главе повествуется <...>: все приключения, случавшиеся с ним до сих пор, были

вероятны и правдоподобны, но приключение в пещере в высшей степени несообразно, и у меня нет никаких оснований признать его истинность. И все же я далек от мысли, чтобы Дон Кихот <...> мог солгать <...>. ...Словом, если это приключение покажется вымышленным, то я тут ни при чем (si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa), и я его описываю, не утверждая, что оно выдуманно, но и не высказываясь за его достоверность. Впрочем, передают за верное, будто перед самой своей кончиной и смертью Дон Кихот от этого приключения отрекся и объявил, что он сам его выдумал...” [21, с. 203–204]. Указывая на “кучу нелепостей”, связанных с приключением в пещере Монтесиноса, и ставя под сомнение реальность идеала, Сид Ахмет оказывается близок к рассказчику. Связывает их также и то, что оба не имеют достоверных сведений: мавр, представлявшийся ранее “последней повествовательной инстанцией”, и сам, как выясняется, основывается на слухах и преданиях.

Вообще, **повествовательные уровни в романе постоянно перекрываются** или, точнее сказать, открываются друг в друга. Приведем наиболее важные примеры. В первой части, изобилующей вставными историями, в главах XXXIII–XXXV рассказывается знаменитая повесть о безрассудно-любопытном, сюжетно не связанная с приключениями Дон Кихота. Рукопись этой повести была найдена в сундучке с книгами и бумагами, забытом на постоялом дворе каким-то гостем. А в главе XLVII выясняется, что за подкладкой сундучка хозяин постоялого двора нашел еще одну рукопись – “Повесть о Ринконете и Кортадильо”, священник же рассудил, что “коли *Безрассудно-любопытный* хорош, то, может статься, и эта повесть недурна, ибо, как видно, она того же автора” [20, с. 527]. Об этом нам повествует рассказчик (“я”), основываясь на сочинении Сида Ахмета. И почти невероятно, чтобы Сид Ахмет рассказывал так об этом эпизоде, если бы авторство повестей принадлежало ему. Кроме того, мы знаем, что “Повесть о Ринконете и Кортадильо” принадлежит перу самого Сервантеса и входит в его сборник “Назидательные новеллы” (1613). Получается, что Сервантес тенью мелькает на страницах собственного романа: если он забыл сундучок с рукописями на постоялом дворе, то, значит, он как бы **находится в одной действительности со своими героями**.

Но это еще не весь “фокус”. В главе XLIV второй части утверждается, будто мавр написал ее “в виде жалобы на самого себя, что ему висло, дескать, на ум взяться за такой неблагодарный и узкий предмет, как история Дон Кихота, ибо он

<sup>5</sup> Мысль об амбивалентности образа Дон Кихота на все лады повторяется в сервантистике, причем справедливо господствует идея о том, что в ходе написания романа менялось само авторское отношение к герою. В отечественной научной традиции об этом, кажется, впервые отчетливо написал В. Шкловский: «...первоначально Дон Кихот был дан “безмозглым”. Но дальше он понадобился Сервантесу как соединительная нить мудрых речей. Сервантес холил его на своих мыслях и возвысил бедного рыцаря...» [23, с. 92]. Изменением первоначального замысла и усилением авторской симпатии к герою объясняет сложности повествовательной структуры романа Р. Эль Саффар: по ее мнению, если в первых главах господствовал тон глубокой иронии по отношению к герою, создававший необходимую дистанцию, отделяющую автора от Дон Кихота, то потом, когда характер героя стал трансформироваться, он оказался угрозой для авторской дистанционности. Отсюда – необходимость восстановить контроль путем введения ряда вымышленных рассказчиков [7]. Споря с Эль Саффар, Дж. Аллен высказывает мнение (с которым мы решительно не согласны), что если автор и читатель движутся по направлению к протагонисту, то Сид Ахмет остается на месте: “Сид Ахмет – это ненадежный рассказчик <...> не потому, что он перевирает факты. Его относительная надежность в этом вопросе окончательно установлена во второй части. Ненадежна его точка зрения на Дон Кихота, потому что она не меняется, в то время как сам герой меняется...” [8, р. 203].

поставлен в необходимость все время говорить только о Дон Кихоте и Санчо <...>, и что, дабы избежать этого ограничения, он в первой части прибегнул к приему вкрапления нескольких повестей, как, например, *Повести о безрассудно-любопытном* <...>. Далее мавр говорит, что, по его разумению, большинство читателей, коих внимание будет поглощено подвигами Дон Кихота, <...> не заметят, сколь изящно и искусно повести эти написаны, каковые их качества означатся со всею резкостью, когда повести будут изданы особо, – вот почему он, автор, порешил-де вместо повестей как отъединенных, так и пристроенных ввести во вторую часть лишь несколько эпизодов...” [21, с. 352–353]. То есть во второй части **авторство** повести о безрассудно-любопытном, а следовательно, и повести о Ринконете и Кортадильо уже **переходит к Сиду Ахмету Бен-инхали!**

Другой случай подобных **“двойных полномочий”** представлен в финальной LII главе первой части, которую изначально Сервантес предполагал сделать последней вообще: “Однако ж автор этой истории (el autor desta historia), несмотря на то, что он со всею любознательностью и усердием допытывался, какие именно деяния совершил Дон Кихот во время третьего своего выезда, так и не мог обнаружить на сей предмет каких-либо указаний, – по крайней мере в летописях подлинных <...>. О смерти его и кончине также ничего не удалось узнать, и так бы автор ничего не знал и не ведал, когда бы счастливый случай не свел его с одним престарелым лекарем, обладателем свинцовой шкатулки <...>; и вот в этой-то самой шкатулке оказались пергаменты, на которых готическими буквами были написаны испанские стихи, в коих содержались сведения о многих подвигах Дон Кихота <...>. И те из них, которые удалось прочитать и разобрать, правдолюбивый автор этой новой и доселе невиданной истории (el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia) здесь приводит. При этом за огромный труд, который пришлось положить на розыски и копанье в архивах Ламанчи, <...> автор (el cual autor) не требует от своих читателей никакой другой благодарности, кроме того, чтобы они отнеслись к ней с таким же доверием, с каким люди здравомыслящие относятся к рыцарским романам...” [20, с. 571–572]. Кто именно именуется здесь автором?

Как указывалось выше, обычно в романе так называется Сид Ахмет Бен-инхали. С другой стороны, арабский историк, хотя порой и опирается на слухи и устные предания, тем не менее наделен высокой степенью знания о мельчайших подробностях жизни Дон Кихота. Напротив, устойчивые признаки рассказчика (“я”) – отсутствие непо-

средственных сведений о Дон Кихоте и необходимость специально разыскивать повествующие о нем рукописи. Но, кроме этих двух субъектов речи и сознания, нужно принять в соображение еще одного – то лицо, которому принадлежит авторство пролога.

В этом фрагменте романа, который на самом деле можно назвать **метапрологом**, ибо в нем рассказывается не столько о романе, который должен за ним последовать, сколько о сочинении самого этого пролога, авторство романа приписано такому субъекту речи, который тоже повествует от 1-го лица, но, в отличие от уже знакомого нам рассказчика, являющегося лишь разыскателем и перетолкователем чужих рукописей, именуется себя автором, и, таким образом, все остальные повествовательные инстанции, перечисленные выше, вкладываются в него, как матрешки. Этот субъект (образ автора) называет Дон Кихота своим детищем, хотя, с другой стороны, сохраняет традиционное для метаромана противоречиво-тождество автора-творца и автора-историка (которое пройдет через всю книгу), ибо далее сводит свою роль к представлению читателям славного героя, о котором “вся Монтельская округа говорит в один голос, что это был целомудреннейший из любовников и храбрейший из рыцарей, какие когда-либо в том краю появлялись” [20, с. 46]. Но в основном пролог состоит из разговора автора с его приятелем, который помогает ему выйти из затруднения: дело в том, что книге полагается издаваться в обрамлении сонетов, “принадлежащих перу герцогов, маркизов, графов, епископов, дам или же самых знаменитых поэтов” [20, с. 41], и с солидным комментарием. Приятель советует автору сочинить сонеты самому, а затем дать им “любые имена: пусть их усыновит – ну, хоть пресвитер Иоанн Индийский или же император Трапезундский” [20, с. 42]. И действительно, первая часть романа обрамлена стихотворениями, посвященными самой книге, а также ее героям, вплоть до Росинанта и ослика; из них десять помещены в начале и шесть в конце. Авторство первых приписано персонажам рыцарских романов (Урганде, Амадису Галльскому, Дону Бельянису Греческому, сеньоре Ориане, Неистовому Роланду, Рыцарю Феба, коню Бабьеке и др.), а последних – неким шутовским академиком.

Но если в LII главе утверждается, что автор “этой новой и доселе невиданной истории” разыскал и приводит здесь найденные им стихи, то возникает вопрос: как это возможно, если читатель знает, что это подложные стихи, сочиненные тем субъектом речи, который назван автором всей книги в прологе, – да еще после завершения

этой книги? Соответственно, возникает резонное предположение, что то лицо, которое говорит с нами в конце финальной главы и называет себя автором, синкретически **сочетает черты трех повествовательных субъектов**: Сиды Ахмета, рассказчика (“я”) и объемлющего субъекта речи и сознания, сочинителя прологов и стихов! Это предположение становится еще весомее, если обратить внимание на иронически-парадоксальное высказывание о том, что автор желал бы такого же уровня доверия читателей к рассказанной истории, как и к столь популярным рыцарским романам.

Похожий эффект синкретического взаимоналожения разных субъектов речи и сознания создается в финале второй части, заканчивающийся обращением Сиды Ахмета к своему перу, а затем, как справедливо указывает О.А. Светлакова [24, с. 80], – самого этого пера к читателю: “Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него; <...> мы с ним составляем чрезвычайно дружную пару – на зло и на зависть тому лживому тордесильясскому писаке, который отважился <...> грубым своим и плохо заостренным страусовым пером описать подвиги доблестного моего рыцаря <...>. ...У меня иного желания и не было, кроме того, чтобы внушить людям отвращение к вымышленным и нелепым историям, описываемым в рыцарских романах; и вот, благодаря тому, что в моей истории рассказано о подлинных деяниях Дон Кихота, романы эти уже пошатнулись и, вне всякого сомнения, скоро падут окончательно” [21, с. 599–600].

Интенция внушить отвращение к рыцарским романам *приписана здесь Сиду Ахмету впервые!* На самом деле это забота не его, а образа автора. Так, в прологе к первой части приятель советует: “Одним словом, неустанно стремитесь к тому, чтобы разрушить шаткое сооружение рыцарских романов, ибо хотя у многих они вызывают отвращение, но сколько еще превозносят их!” [20, с. 45–46]. Кроме того, Сид Ахмет через посредничество своего пера утверждает выше, что “для него одного” родился Дон Кихот, тогда как из тех же прологов у нас есть сведения об ином авторстве. И наконец, заключительное доказательство: Сид Ахмет бранит здесь “лживого тордесильясского писаку”, автора подложного “Дон Кихота”, тогда как по его повествовательному статусу знать ему о том не положено – он же *первый* автор! Зато эти инвективы очень напоминают содержание пролога ко второй части, где субъект речи (образ автора) издевается над своим противником, посмеявшись присвоить чужих героев. И так, и в фи-

нале второй части вновь сливаются черты **Сиды Ахмета и образа автора**.

А **слияние Сиды Ахмета с рассказчиком (“я”)** проявляется, например, в IV главе второй части, в беседе Дон Кихота и Санчо с бакалавром Самсоном Карраско: “– А не собирается ли, чего доброго, автор выдать в свет вторую часть? – спросил Дон Кихот.

– Как же, собирается, – отвечал Самсон, – только он говорит, что еще не разыскал ее и не знает, у кого она хранится, так что это еще под сомнением, выйдет она или нет <...>.

– К чему же склоняется автор?

– А вот к чему, – отвечал Самсон. – Он с крайним тщанием историю эту разыскивает, и, коль скоро она найдется, он сей же час предаст ее тиснению <...>.

На это Санчо ему сказал:

– <...> Нет, пусть-ка этот самый сеньор мавр, или кто он там такой, постарается...” [21, с. 40].

Здесь не ясно, кто же подразумевается под автором: мавр Сид Ахмет или лицо, известное нам как рассказчик (“я”), ведь розысками занимается последний, но в рамках мира героев постулируется, что книгу о них написал именно Сид Ахмет Бен-инхали (и в связи с этим они беспокоятся насчет правдивости его повествования).

О **подвижности и непрочности границы** между Сидом Ахметом и рассказчиком свидетельствуют также **членение текста на главы** и их названия. Остается непоясненным, кто же поделил тот текст, что представлен на суд читателя, на главы: на этот счет нам даются противоречивые указания. В одних случаях создается впечатление, что это дело рук рассказчика: “Тут он поднял глаза и увидел нечто такое, о чем пойдет речь в следующей главе” [20, с. 229]; “Впрочем, ответ его заслуживает особой главы” [21, с. 263]. А глава XXVIII второй части называется так: “О событиях, которые, как говорит Бен-инхали, станут известны тому, кто о них прочтет, если только он будет читать со вниманием” (*De cosas que dice Benengeli que las sabrá quien le leyere, si las lee con atención*). Название это свидетельствует о том, что оно прошло через инстанцию рассказчика.

В других же случаях прослеживается авторская воля арабского историка, например: “И на этом автор заканчивает краткую сию главу и начинает новую...” [21, с. 311]. V глава второй части начинается с сомнений переводчика относительно самой ее законности – следовательно, она уже существует в рукописи Сиды Ахмета: “Дойдя до

пятой главы, переводчик этой истории объявляет, что глава эта, по его мнению, вымышленная, ибо в ней Санчо Панса изъясняется таким слогом, какого нельзя было бы ожидать от ограниченного его ума...” [21, с. 44].

Кстати, не стоит забывать о переводчике, который также имеет свои функции в системе повествовательных инстанций романа, хотя и более скромные, нежели у рассказчика и Сиды Ахмета. Основная его функция – создать **дополнительную меру проблематичности текста**, еще один уровень колебаний между реальностью и иллюзией, правдой и вымыслом, на коих построен весь роман. Так, уже в IX главе первой части, где мы и знакомимся с переводчиком-мориском, рассказчик делает следующее замечание: “Итак, если верить переводу (*siguiendo la traducción*), вот с чего начинается вторая ее (истории) часть” [20, с. 118]. Во второй части, где повествовательная структура еще больше усложняется за счет того, что герои узнают об издании книги о самих себе (собственно первой части)<sup>6</sup>, а также о публикации фальшивой второй части, где действуют их несимпатичные двойники, возрастает и роль переводчика. Прежняя функция медиации, отчасти искажающей содержание подлинника, сохраняется (“Говорят, будто из подлинника этой истории явствует, что переводчик перевел эту главу не так, как Сид Ахмет ее написал...” [21, с. 352]), но добавляются и другие: критическая и эстетическая.

Первая из них состоит в том, что переводчик осуществляет критику текста Сиды Ахмета Бен-инхали – например, называя пятую главу вымышленной (см. выше). Это его суждение повторяется еще дважды, например: “Подобные обороты речи, а также иные из тех выражений, которые Санчо употребит ниже, и вынудили переводчика этой истории объявить, что он признает эту главу за вымышленную” [21, с. 47]. Однако полностью этому выводу доверять нельзя: в дальнейшем Санчо неоднократно будет высказывать весьма мудрые мысли (собственно, ими наполнены все

главы, посвященные его губернаторству). Более того, именно по этому признаку Санчо подлинный будет противопоставляться Санчо подложному, герою фальшивой истории о приключениях Дон Кихота.

Эстетическая же функция заключается в том, что переводчик позволяет себе “совершенствовать” произведение Сиды Ахмета: “Здесь автор (Сид Ахмет) подробно описывает все, чем обыкновенно бывает полон дом богатого дворянина-землевладельца, однако ж переводчик этой истории почел за нужное опустить эти и прочие мелочи, ибо к главному предмету они никакого отношения не имеют, между тем вся сила истории в ее правдивости, а не в сухих перечислениях” [21, с. 148].

Вообще, тема **правдивости рассказываемой истории** занимает в романе очень важное место. Словосочетание “правдивая история” повторяется на протяжении романа бесчисленное множество раз. В европейской литературе нам не известно другое произведение, где столько раз употреблялся бы этот эпитет – хотя сама установка, несомненно, обычна, причем даже для тех произведений, сюжет которых заведомо неправдоподобен (например, для “Комического романа” П. Скаррона).

Как пишет А.Е. Махов, «два способа соотносить поэзию с реальностью заданы суждениями Платона и Аристотеля, лежащими в основе всех дальнейших вариаций на эту тему. Суждение Платона категорично: “в словесности есть два вида: один – истинный, а другой – ложный” <...>. Если у Платона поэт обречен либо лгать, либо говорить правду, то суждения Аристотеля открывают для поэта больше перспектив: поэт “всегда неизбежно должен подражать одному из трех: или тому, как было или есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть” <...>. Радикальное отождествление поэзии с абсолютной ложью не имело в поэтике серьезного применения – хотя бы уже по той причине, что авторы поэтик в целом были настроены на апологию поэзии <...>. Отождествление с ложью обычно проводилось локально, в отношении тех или иных жанров или разновидностей поэзии, которые в этом случае противопоставлялись жанрам, ориентированным на истину. <...> Магистральной же идеей для поэтики стало представление о поэзии как смешении истины и лжи <...>. Соединение правды и лжи могло мыслиться как ограниченное уровнем одного лишь материала, предмета (соединение истинных и ложных реальных и событий, о которых идет повествование);

<sup>6</sup> Метарефлексией во второй части наделены даже названия глав. Если в первой части они отражали предметное и событийное содержание (к примеру, Глава XXII. О том, как Дон Кихот освободил многих несчастных, которых насильно вели туда, куда они не имели ни малейшего желания идти), то во второй они часто направлены не на рассказываемые события, а на само событие рассказывания (Глава VI. О чем обменялся мнениями Дон Кихот со своею племянницею и ключницею, и это одна из самых важных глав во всей истории; Глава IX, в коей рассказывается о том, что из нее будет видно; Глава XXIV, в коей речь идет о всяких безделицах, столь же несуразных, сколь и необходимых для правильного понимания великой этой истории).

но в поэтике широкую разработку получил и другой тип соединения правды и лжи: когда правда и ложь разводились по разным уровням материала и словесного выражения – так сказать, “содержания и формы”. Здесь имелись две возможности: либо словесное выражение выглядит правдиво, а его содержание на самом деле лживо; либо наоборот – словесное выражение лживо, а содержание правдиво. Первая возможность – древнейшая <...> Вероятно, именно отсюда возникает одна из главных категорий поэтики, которая едва ли когда-либо переставала обсуждаться, – правдоподобие. С введением этого понятия первоначальная платоновская диада истины – лжи превращается в триаду: истинное – ложное – правдоподобное. <...> Эта триада впоследствии в греческих терминах обозначалась как *historia-plasma-mūthos*, а в латинских – как *historia-argumentum-fabula*. <...> ...*historia* истинна и правдоподобна (творения античных историков); *argumentum* фиктивен, но правдоподобен (комедия и т.п.); *fabula* фиктивна и неправдоподобна (басни, мифы). С закатом Средневековья <...> тексты, относимые к категории *historia*, все чаще и последовательней выводятся из области поэтологического рассмотрения <...>. Триаду *historia-argumentum-fabula* фактически заменяют понятия правды (понимаемая уже не как документальная правда истории, но скорее как некая универсальная и обобщенная “правда жизни”), правдоподобного и чудесного...» [25, с. 10–14]. Именно в этом последнем смысле и понимается правда у Сервантеса, хотя порой она сливается у него с правдоподобием, по-горациански воспринимаемым как сообразность и гармоничность (см. далее).

Проблема достоверности рассказанного особенно интересна именно в приложении к метароману. Как указывалось выше, любой метароман играет противоречием-тождеством автора-историка (“прилежного летописца” [5, с. 79], который лишь записывает действительную историю) и автора-творца, “утверждающего свою власть” над повествованием. В центре метаромана оказывается, таким образом, “вечный спор об отношениях между вымыслом и реальностью”. В известных нам образцах жанра между указанными полюсами обычно сохраняется относительный баланс (см., например, “Евгений Онегин”, “Мертвые души”); в то же время в некоторых важнейших метароманах XX столетия можно все же отметить тяготение к полюсу вымысла (в частности, в “Даре” В. Набокова и “Фальшивомонетчиках” А. Жида). У Сервантеса ситуация несколько иная: здесь **декларируется перевес правды.**

Начнем с того, что абсолютно **все повествовательные субъекты озабочены “правдивостью” рассказываемой истории.** Даже субъект речи № 1 (образ автора), хотя и в наибольшей степени из всех обладает представлением о творчестве как об индивидуальном вымысле (например: “... хотелось бы мне, чтобы эта книга, плод моего разума, являла собою верх красоты, изящества и глубокомыслия. Но отменить закон природы, согласно которому всякое живое существо порождает себе подобное, не в моей власти” [20, с. 39]), все же не хочет преувеличивать ценность своей услуги и желает лишь того, чтобы читатель был признателен ему “за знакомство” с благородным рыцарем. Он “чувствует облегчение при мысли о том, что история славного Дон Кихота Ламанчского” дойдет до читателя “без всяких обиняков, во всей своей непосредственности” [20, с. 46] и ссылается при этом на “всю Монтельскую округу”, которая представлена в романе родиной героя.

В свою очередь, рассказчик (повествовательный субъект № 2) считает, что главное достоинство любого сочинения заключается в том, чтобы “ни на шаг не отступать от истины” [20, с. 58]. Найдя рукопись Сида Ахмета Бен-инхали, он рассуждает о том, насколько может быть правдиво сочинение мавра, а чуть дальше хвалит последнего за добросовестность: “все, о чем мы здесь сообщаем, даже низменное и ничтожное, не пожелал он обойти молчанием”<sup>7</sup> [20, с. 170]. С.Г. Бочаров отметил «поистине натуралистическую мелочность в заботе о “верности деталей”» [1, с. 25], которую проявляет Дон Кихот. Но также – добавим от себя – и рассказчик, и Сид Ахмет, и даже переводчик (вспомним его настойчивые указания на то, что V глава второй части, возможно, “вымышлена”).

Даже герои, которые, кстати, живут как бы с ощущением присутствия автора (об этом подробнее далее), озабочены степенью правдивости истории о самих себе – да и любых историй вообще. Дон Кихот надеется: “Когда-нибудь увидит свет правдивая повесть о моих славных деяниях...” [20, с. 65]. Встреченный героями в первой части каноник, которому приписано длиннейшее рассуждение о рыцарских романах, с коим Сервантес, кажется, мог бы полностью солидаризоваться, объясняет свою неприязнь к этому жанру тем, что “этот род писаний и сочинений прибли-

<sup>7</sup> Отметим еще одно противоречие среди множества других: этот пассаж о важности даже мельчайших, “ничтожных” деталей несовместим с цитирующимся выше высказыванием о том, что “вся сила истории в ее правдивости, а не в сухих перечислениях”.

жаются к так называемым милетским сказкам, этим нелепым басням, которые стремятся к тому, чтобы услаждать” и “изобилуют чудовищными нелепостями” [20, с. 531]. Каноник продолжает: “Между тем душа наслаждается лишь тогда, когда в явлениях, предносящихся взору нашему или воображению, она наблюдает и созерцает красоту и стройность, а все безобразное и несогласное никакого удовольствия доставить не может”. Здесь, повторяя вслед за Горацием устоявшиеся к сервантесовскому времени литературные правила<sup>8</sup> и бичуя вопиющее неправдоподобие рыцарских романов, каноник одновременно ругает и то, что мы бы назвали гротескной образностью. Но ведь **сам роман Сервантеса написан в духе гротескного, а не классического канона!**

Во второй части дон Дьего де Миранда, узнав о публикации истории Дон Кихота, высказывается совершенно в духе остальных персонажей, то есть выдвигает на первый план правдивость рассказа: “Теперь, слава богу, с выходом в свет истории высоких ваших и истинных подвигов, которая, как вы говорите, уже отпечатана, позабудутся бесчисленные вымышленные истории странствующих рыцарей...” [21, с. 130]. А в конце второй части, узнав о существовании поддельной истории Дон Кихота, Санчо апеллирует к первой части, тем самым подтверждая ее правдивость, а потому и ее высокие достоинства: “...В этой истории Санчо и Дон Кихот <...> изображены совсем не такими, какими нас представил в книге своего сочинения Сид Ахмет Бен-инхали и каковы мы и есть в жизни...” [21, с. 486].

Но одновременно в романе всегда остается возможность, что истина была искажена и события происходили совсем не так, как нам описывают: “...Я [Дон Кихот] даже боюсь, как бы в истории моих деяний, будто бы вышедшей из печати, автор ее, в случае если это враждебный мне

кудесник, не подтасовал событий, не примешал к правде уйму небылиц и не увлекся рассказом о других происшествиях, к продолжению этой правдивой истории не относящихся” [21, с. 68]. Опасения героя как будто оправдываются: автор не только увлекается “другими происшествиями” (отсюда ряд вставных историй), но и дает ложную ссылку на Сида Ахмета. В главе XXXVIII второй части рассказывается об очередной шутке герцогской четы над Дон Кихотом – дуэнья герцогини по фамилии Родригес притворяется перед рыцарем некоей графиней Трифальди, нуждающейся в его помощи. При этом рассказчик сообщает: “...всякий, кто глядел на остроконечный этот шлейф, тотчас догадывался, что потому-то ее и зовут *графиней Трифальди*, то есть *графиней Трех Фалд*; и Бен-инхали подтверждает, что это так и есть, а что настоящая ее фамилия – *графиня Волчуна*, ибо в ее графстве водилось много волков...” [21, с. 312]. Каким образом может Бен-инхали подтвердить эту чепуху, если Трифальди – всего лишь выдумка герцогской четы?

Примечательно, что полная правдивость и точность автора, как их представляет себе Дон Кихот, могут привести к довольно фантастическим с точки зрения здравого смысла следствиям: “...весьма возможно, что тот ученый муж, который возьмется написать мою историю, до такой степени точно установит мое родство и происхождение, что я окажусь внуком короля в пятом или шестом колене” [20, с. 227]. Когда же идалго получает сведения, что о нем действительно написана история, то, с жаром утверждая, будто “историков <...>, которые не гнушаются ложью, должно сжигать наравне с фальшивомонетчиками”, поскольку “история есть нечто священное, ибо ей надлежит быть правдивою, а где правда, там и бог” [21, с. 35], в то же время высказывает следующее мнение: “не к чему описывать происшествия, которые хотя и не нарушают и не искажают правды исторической, однако ж могут унижить героя” [21, с. 32]. К этому он прозорливо добавляет, что “Эней не был столь благочестивым, как его изобразил Вергилий, а Одиссей столь хитроумным, как его представил Гомер” [21, с. 32], и это высказывание в чем-то походит на его ответ герцогине о том, вымышлена или же не вымышлена Дульсинея, – ответ, допускающий возможность поэтического вымысла в рамках самой жизни: “Одному богу известно, существует Дульсинея на свете или же не существует, вымышлена она или же не вымышлена, – в исследованиях подобного рода нельзя заходить слишком далеко. Я не выдумывал мою госпожу и не

<sup>8</sup> Ср., например:

Если бы женскую голову к шее коня живописец  
Вздумал приставить и, разные члены собрав отовсюду,  
Перьями их распешил, чтоб прекрасная женщина сверху  
Кончилась снизу уродливой рыбой, – смотря на такую  
Выставку, други, могли ли бы вы удержаться от смеха?  
Верьте, Пизоны! На эту картину должна быть похожа  
Книга, в которой все мысли, как бред у больного горячкой.  
Где голова, где нога – без согласия с целым составом!  
[26].

Возможно, суждение сервантесовского каноника восходит непосредственно к трактатам Хуана Луиса Вивеса, полагавшего, что “в представлении и украшениях Правды” должны соблюдаться “правдоподобие, сообразность и достоинство” [27, с. 218–219].

создавал ее в моем воображении, однако все же представляю ее себе такую, какою подобает быть сеньоре...” [21, с. 272].

В то же время бакалавр Самсон Карраско напоминает Дон Кихоту, что “одно дело – поэт, а другое – историк” и последнему надлежит описывать события “не такими, какими они должны были быть, но такими, каковы они были в действительности, ничего при этом не опуская и не присочиняя” [21, с. 32]; это мнение освящено авторитетом Аристотеля: “...задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости.

<sup>9</sup> Тут уместно небольшое компаративистское отступление. С.Г. Бочаров писал о главе про безумства Дон Кихота в Сьерра-Морене: «Санчо ему открывает правду о Дульсинее Тобосской, но, оказывается, этим не удивишь и не смутишь Дон Кихота. Он очень хорошо знает сам, что все эти Дианы и Галатеи из книг и романсов не женщины из плоти и крови, но выдуманы поэтами. “Так и с меня совершенно достаточно воображать и верить” в Дульсинею Тобосскую» [1, с. 14]. Безумства Дон Кихота в Сьерра-Морене, хотя, по собственному признанию героя, и вдохновлены примером Амадиса Галльского и неистового Роланда, еще более напоминают страдания главного героя знаменитой арабской легенды о Лейле и Меджнуне. Юноша Кайс влюблен в прекрасную Лейлу настолько, что получает прозвище “меджнун”, т.е. “безумный”. Он уходит от своего племени и живет одиноко, слагая песни в честь Лейлы. См., например, версию Низами (XII в.): «Молниеносно, словно метеор, / Он поснешил бегом к отрогам гор. / На Неджд взобрался, по камням скользкая, / Себе удары с воплем нанося. / Его сумели все же разыскать, / Узрели то, что лучше не выдать. <...> / “Возврата нет, родных Меджнун забыл”, / И, одичавший, он оставлен был. / Воспоминанья стерлись и ушли, / Мир потускнел пред именем Лейли. / А если говорили об ином, / Он убежал иль забывался сном» (пер. Т. Стрешневой). Е. Бертельс в книге “Низами” пишет: «Меджнун, разорвав пути общества, в Лейли уже не нуждается. Поэт ясно показывает, что после этого перелома образ Лейли окончательно и полностью вытесняет собственное “я” Меджнуна. <...> Он действительно одержим Лейли, она – в нем, вытесняя его собственную индивидуальность. Сама девушка, столько выстрадавшая из-за своей несчастной любви, ему уже более не нужна. Имея возможность приблизиться к Лейли, Меджнун все же от нее уходит» [28]. В некоторых других версиях легенды о Лейле и Меджнуне, особенно в более поздних, проникнутых духом суфизма, этот мотив предпочтения идеальной возлюбленной выражен совершенно отчетливо, например, у Физули (XVI в.), где Лейла приходит к Меджнуну в пустыню, но последний отказывается узнать ее и говорит, что Лейла живет в его душе, и этого совершенно достаточно. См., например, бейт 2699, где Меджнун говорит: “Ref’ oldi bu i’tibâr-ı sûret / Hâşâ ki olam şikâr-ı sûret”, то есть: “Для меня потеряла цену видимость. / Уже не буду заложником формы” (перевод мой – В.З.). Хотя принято считать сюжетные совпадения рыцарского романа и “мусульманского” романического эпоса типологическими [29; 30], возможно, что Сервантес все же сознательно ориентировался и на арабское сказание: напомним, что писатель много лет провел в плену в Алжире, и знакомство его с прославленной легендой более чем вероятно.

Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. <...> Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти” [31, с. 1077]. Таким образом, бакалавр и высказавшийся в том же духе Санчо подразумевают, что повествование “мавра и христианина” подлечит законам сочинения исторического, тогда как Дон Кихот допускает его принадлежность к ведомству поэзии.

В целом в “Дон Кихоте” мы имеем дело с тем же явлением, что и в гоголевских “Мертвых душах”: происходит некоторое **расслоение художественной структуры и заявленной идеи** (последняя в данном случае – осмеяние рыцарских романов). Именно поэтому **структурообразующий баланс правды и вымысла**, реальности и искусства, жизни и романа, на котором, собственно, и держится все огромное и проникнутое противоречиями здание романа, **на поверхности текста постоянно разрушается в пользу “правды”**. И именно поэтому оказывается возможным, что герой, в уста которого вложены сентенции, явно отражающие позицию образа автора (мы имеем в виду уже упоминавшегося каноника из главы XLVII первой части), критикует, в частности, и то, на чем строится само произведение, чьим персонажем он является.

Добавим, что такое соотношение правды и вымысла, – особенно если сравнить его с тем, которое складывается в более поздних метароманах (где, как уже было сказано, чем дальше, тем больше наблюдается доминирование вымысла над правдой, искусства над действительностью), – весьма важно для построения гипотезы об исторической поэтике метаромана. Со сказанным выше коррелирует и другое явление: если в метаромане XX в. герой частенько оказывается Автором истории о себе самом, то в “Дон Кихоте” герой пока еще находится довольно далеко от границы, **отделяющей его от авторского статуса**.

Самое время перейти от “авторского” полюса субъектной структуры к “геройному”. Как упоминалось ранее, персонажи сервантесовского романа с первых страниц **живут в предвидении некоего автора**, который напишет об их приключениях. Более того, во II главе первой части, совершая свой первый выезд, Дон Кихот одновременно придумывает начало будущей повести о своих деяниях: «...Тот ученый муж, который станет их описывать, дойдя до первого моего и столь раннего выезда, вне всякого сомнения начнет свой рассказ так: “Златокудрый Феб только еще распускал по лицу широкой и просторной земли светлые нити своих роскошных волос, <...> когда

славный рыцарь Дон Кихот Ламанчский презрел негу пуховиков и, вскочив на славного своего коня Росинанта, пустился в путь...» [20, с. 65.]

Приведенный образчик стиля Дон Кихота свидетельствует о его начитанности в рыцарских романах с их длиннотами, изобильной метафорикой и постоянными упоминаниями разнообразнейших мифологических персонажей. Кстати, уже в самом начале книги нам сообщается, что у идальго “не раз являлось желание взяться за перо и дописать за автора конец” популярного романа о доне Бельянисе [20, с. 59]: Дон Кихот ощущает свои **авторские возможности**, которые не раз продемонстрирует на протяжении двух частей романа – в первую очередь, в виде стихотворений в честь Дульсинеи Тобосской (например, в главе XXVI первой части или в главе LXVIII части второй). Племянница Дон Кихота, особа довольно прозаическая и крайне неодобрительно относящаяся ко всему, что выходит за рамки обычного, даже воскликнет: “Что же я за несчастная! <...> Мой дядя к довершению всего еще и поэт!” [21, с. 56].

Дон Кихот – **не единственный герой, причастный к стихии творчества**. Их на страницах романа Сервантеса мы увидим множество: от благоразумного и образованного каноника, который “поддался искушению написать рыцарский роман”, соблюдая правила правдоподобия и гармонии, но “продолжать не стал” [20, с. 534], до вора Хинеса де Пасамонте, от романтических влюбленных Карденьо и дона Луиса, посвящающих сонеты своим возлюбленным (гл. XXIII и XLIII первой части), до “бойкой и бедовой” служанки Альгисидоры (гл. XLIV и LVII второй части), от поэтов по призванию дона Педро де Агилара (гл. XL первой части) и дона Лоренсо де Миранды (гл. XVIII второй части) до персонажа вставной *Повести о безрассудно-любопытном* (гл. XXXIV первой части) и др.

Вообще, роман Сервантеса изобилует двумя типами вставных текстов – стихами и рассказами персонажей (в основном новеллистического характера). Если первые напрямую представлены как результат творчества действующих лиц, то вторые фигурируют как случаи из жизни, но по своим функциям и принципам поэтики они аналогичны стихам героев, ибо сигнализируют о некоей идеальной действительности и скроены по ее законам. Как справедливо заметил С.Г. Бочаров, “персонажи вставных сюжетов подражают пастушескому роману, разыгрывая его в самой жизни и словно пытаясь по образцам романа разрешить свои жизненные истории. Для них подражание –

это следование идеальному образцу в своей собственной жизни, попытка жизнь свою разыграть как роман” [1, с. 15]. В структуре “Дон Кихота”, произведения неканонического и рвущегося из любых рамок, эти канонические – пасторальные, новеллистические – сюжеты воспринимаются как слепки иной, идеальной и упорядоченной, но при этом и ограниченной рамками жанра действительности, где может произойти только то, что долженствует происходить и обычно происходит в такого рода мирах. То же самое относится и к стихам героев: они построены по жестким жанровым законам сонета (по преимуществу), глоссы, канцоны, разного рода рефренных форм и наполнены традиционными топосами.

Таким образом, все вставные тексты – и стихотворные, и прозаические – соотносятся с обрамляющим как некая идеальная, застывшая, жанрово обусловленная “действительность” с подвижной стихией “живой жизни”, как поэзия с прозой (ибо первая неизбежно условнее второй и в противовес ей тяготеет к монологичности). Если сделать это необходимое обобщение, то мы увидим характернейшую для жанра метаромана (как покажет будущее) и имеющую мирозерцательный смысл игру **противопоставлениями и сближениями поэзии и прозы** – не только как формами речи, но и как аспектами действительности. И – опять же в соответствии с тем, как сложится традиция – проза воспринимается в качестве более зрелого этапа (ср. с пушкинским “Лета к суровой прозе клонят...”), более широкого и богатого оттенками взгляда на мир. Сюжет романа предстает как проекция борьбы поэзии и прозы, искусства и действительности, литературы и реальности, причем в двух планах: автор ищет “точку равновесия” своего произведения, а герои – самих себя меж поэзией и прозой как аспектами действительности.

Кстати, герои обрамляющего сюжета нередко проявляют свои авторские возможности именно через **“творчество жизни”**. Так, по всемирно признанному наблюдению С.Г. Бочарова, уже в XXV главе первой части Дон Кихот сознательно разыгрывает роль безумца, тем самым “обозначая ступень в развертывании композиции” романа: “До сих пор герой принимал внешний мир как роман <...>; теперь он решил продолжить его своим собственным творчеством. Он принимает позицию художника по отношению к этому идеальному миру и решает ему *подражать*” [1, с. 26]. Но точно так же ведут себя, например, герцог и герцогиня из второй части, создавая для Дон Кихота целый иллюзорный мир, который соответствовал бы его представлениям. Не зря Сид Ахмет про-

нительно заключает: "...шутники были так же безумны, как и те, над кем они шутки шутили, ибо страсть, с какою герцог и герцогиня предавались вышучиванию двух сумасбродов, показывала, что у них у самих не все дома" [21, с. 569]. А бакалавр Карраско, желая избавить Дон Кихота от его безумия, решает лечить подобное подобным и дважды завязывает с ним поединок – сначала как Рыцарь Зеркал (он же Рыцарь Леса), причем сочиняет сонет по всем правилам искусства, а затем как Рыцарь Белой Луны<sup>10</sup>. Э.К. Райли указывает, что бакалавр Карраско не только сам выступает двойником Дон Кихота в XIV главе второй части, где он появляется под именем Рыцаря Зеркал, но и продуцирует других его виртуальных дублеров, утверждая, будто прежде победил в единоборстве "славного рыцаря Дон Кихота Ламанчского", хотя потом оказывается вынужденным признать, что побежденным был некто, на Дон Кихота похожий [10].

Все вышесказанное касалось *подражания* миру вымысла, но есть в романе и примеры *тождества-противоречия* творчества и реальности. Так, плут Хинес де Пасамонте, оказывается, пишет плутовской роман о самом себе – по следам своих приключений, причем возникает проблема окончания романа [7]: «– А как называется книга? – спросил Дон Кихот.

– "Жизнь Хинеса де Пасамонте", – отвечал каторжник.

– И она закончена? – спросил Дон Кихот.

– Как же она может быть закончена, коли еще не кончена моя жизнь? – возразил Хинес» [20, с. 237]. Здесь "Жизнь и Поэзия одно": первая одевается флером вымысла, а вторая обретает субстанциональность. В этом отношении очень примечателен и ответ Санчо на вопрос герцогини о том, не он ли герой недавно опубликованной книги: "...Оруженосец, который выведен или, по крайности, должен быть выведен в этой книге и которого зовут Санчо Пансою, это я, если только меня

не подменили в колыбели, то есть, я хочу сказать, в книгопечатне" [21, с. 251].

Порой же в романе случается так, что *искусство предстает более реальным, чем сама жизнь*, и как бы управляет ею. Например, Дон Кихот говорит Санчо, назвавшему его Рыцарем Печального Образа: "...Тот ученый муж, коему вменено в обязанность написать историю моих деяний, почел за нужное, чтобы я выбрал себе какое-нибудь прозвище, ибо так поступали все прежние рыцари <...>. Вот я и думаю, что именно он, этот ученый муж, внушил тебе мысль как-нибудь меня назвать и подсказал самое название..." [20, с. 201]. А в другом месте Дон Кихот, дабы утвердить свою правоту, ссылается не на события из своего прошлого, а на то, как они описаны в книге о нем: "Дабы удостовериться, что я прав, обрати внимание на то, каким я изображен в книге, а изображен я доблестным в битвах, учтывим в поступках, пользующимся уважением у вельмож, имеющим успех у девушек" [21, с. 479–480]. Поэзия оказывается более достойной доверия, чем жизнь, из которой она вырастает.

Вообще, **граница между миром героев и миром творческого процесса** в "Дон Кихоте" не просто проницаема, как это свойственно жанру метаромана в целом, но **практически уничтожена**, сметена свободным потоком фантазии автора. Особенно наглядно это положение вещей демонстрирует знаменитая реплика Санчо в начале второй части: "...Он [бакалавр Карраско] мне сказал, будто вышла в свет история вашей милости <...>, и еще он сказал, будто меня там вывели под моим собственным именем <...> и сеньору Дульсинею Тобосскую тоже, и будто там есть все, что происходило между нами двумя, так что я от ужаса начал креститься, – откуда, думаю, все это сделалось известно сочинителю (con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió)?" [21, с. 27]. Дон Кихот тоже реагирует на новость с удивлением: он "никак не мог поверить, что такая книга существует в действительности: ведь на острие его меча еще не успела высохнуть кровь убитых им врагов (pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto), а тут говорят, будто история высоких его рыцарских подвигов уже вышла в свет" [21, с. 29].

Дон Кихот снимает противоречие догадкой о том, что книгу написал мудрый волшебник, но в дальнейшем речь идет об авторстве мавра Сида Ахмета, который, как мы уже знаем, во многом основывался на слухах и преданиях. То есть **про-**

<sup>10</sup> Вл. Набоков по этому поводу писал: "...В начале второй части, в четырнадцатой главе, во время первого поединка с Дон Кихотом, Карраско косвенно указывает на то, что сделался Дон Кихотом, победив другого Дон Кихота. Какого другого Дон Кихота? Похоже, Карраско отождествляет себя с фальшивым Дон Кихотом. <...> Сервантес должен был сделать так, чтобы в финальной сцене Дон Кихот сражался не с Карраско, а с подложным Дон Кихотом Авельянеды. На протяжении всей книги нам попадались люди, лично знакомые с мнимым Дон Кихотом. <...> Как замечательно было бы, если бы вместо скомканной и вялой сцены последнего поединка с переодетым Карраско, который в один момент сшибает нашего рыцаря с коня, настоящий Дон Кихот встретился в решающей битве с поддельным Дон Кихотом!" [32].

**творечие неразрешимо в принципе.** С.Г. Бочаров пытается разрешить его посредством метафоры: “На свой лад Дон Кихот прозревает истину, ибо Сидом Ахметом Бен-инхали, рукописью по-арабски только прикрылся волшебник автор, Сервантес”<sup>11</sup> [1, с. 24], но, на наш взгляд, эта неопределенность является конструктивным принципом произведения и должна быть принята как таковая – подобно множеству других.

В “Дон Кихоте” не работают условности традиционного повествования. Так, **один из героев**, бакалавр Карраско, судя по его репликам, **знаком с автором**: “– Я попрошу автора, – сказал Карраско, – чтобы он во втором издании своей книги не забыл вставить то, что сейчас сказал добрый Санчо, – это к вящему послужило бы ей украшению” [21, с. 39]. При этом сохраняется неопределенность относительно личности этого самого автора – то ли он мавр, то ли христианин...

Особенно **много повествовательного абсурда связано с подложным “Дон Кихотом”**, о котором заходит речь сначала в прологе ко второй части (где его осмеивает тот субъект, коего мы называем образом автора), а затем ближе к финалу романа. В главе LIX об этой книге главный герой случайно слышит разговор на постоялом дворе. Далее же создается эффект, который можно назвать **“обратной перспективой”**: во-первых, Дон Кихот не хочет даже заглянуть в эту книгу, ибо опасается, “как бы автор, случайно узнав, что он, Дон Кихот, держал ее в руках, не обрадовался и не подумал, что он ее читал...” [21, с. 486]. Во-вторых, узнав, что автор книги послал своего героя на турнир в Сарагосу (в соответствии со сведениями, данными в финале первого – настоящего – сочинения о приключениях Дон Кихота), идальго, до того момента как раз туда и собиравшийся, отказывается от своего намерения, дабы уличить новоявленного повествователя во лжи: “– В таком случае, – объявил Дон Кихот, – ноги моей не будет в Сарагосе, – тем самым я выведу на свежую воду этого новоявленного лживого повествователя (la mentira dese historiador moderno),

и тогда все увидят, что Дон Кихот, которого изобразил он, это не я” [21, с. 487].

Пока фальшивый Дон Кихот выступает как фикция, тогда как настоящий – не только герой книги, но и якобы человек из плоти и крови. Однако в главе LXXII Дон Кихот вдруг встречает персонажа подложной книги – некоего дона Альваро Тарфе, а тот, в свою очередь, **знаком со “вторым” Дон Кихотом**. Получается, что и последний тоже облечен плотью! Мы узнаем об этом из диалога нашего идальго с доном Альваро: «– Я нимало не сомневаюсь, что ваша милость и есть тот самый дон Альваро Тарфе, который выведен во второй части “Истории Дона Кихота Ламанчского”, недавно преданной тиснению и выданной в свет одним новейшим сочинителем.

– Я самый, – отвечал кавальеро, – Дон Кихот же, главное действующее лицо помянутой истории, был моим ближайшим другом, и это я вытащил его из родного края, во всяком случае я подвинул его отправиться на турнир в Сарагосу, куда я собирался сам» [21, с. 582]. Герой и сам отчасти понимает абсурдность создавшегося положения, но – в полном соответствии с общим конструктивным принципом романа – **признает загадку неразрешимой**: “...Это вещь неслышанная – быть знакомым с двумя Дон Кихотами и двумя Санчо зараз, чьи имена столь сходны и чьи деяния столь различны. Впрочем, я готов подтвердить, что я не видел того, что видел, и что со мной не происходило того, что произошло” [21, с. 574]. Дон Альваро быстро переходит на сторону Дон Кихота истинного, а в метаплане – как бы из одного сюжета в другой, со всеми его хитросплетениями: “...Для меня несомненно, что волшебники, преследующие Дон Кихота хорошего, вознамерились преследовать и меня через посредство Дон Кихота плохого” [21, с. 583]. Происходит вещь невероятная: **герой книги Алонсо Фернандеса де Авельянеды осуждает самую эту книгу** и других ее персонажей. Далее следует курьезная сцена, в которой он свидетельствует перед алькальдом, что никогда прежде не знал настоящего Дон Кихота Ламанчского.

Эти свобода и смелость в пересечении всех возможных границ – между изображенным миром и миром творческого процесса, между разными повествовательными уровнями, между разными произведениями, между сознаниями героев и т.д. – превосходят многое из того, что знают позднейшие метароманы, и потому кажутся еще более невероятными, головокружительными для своего времени. Но тут происходит некая абберрация сознания: на самом деле в XVI столетии создание

<sup>11</sup> У метафоры этой есть и вполне реальная подоплека: в знаменитом романе “Рыцарь Феба” (1555 г.) Диего Ортуньеса де Калаорры, на который так часто ссылается Дон Кихот, рассказчики Артимидоро и Лиргандео являются волшебниками. О том, что Сервантес пародийно заимствовал ряд нарративных приемов из рыцарских романов, писал, в частности, Х.И. Феррерас: “в этих романах появляются мудрый грек или вообще мудрый волшебник без определенной национальности, которые якобы пишут историческое сочинение, хронику; у каждого рыцаря в принципе есть свой историограф, на которого ссылается автор книги” [13, р. 118].

такого произведения было гораздо более органичным, чем, например, в XIX, поскольку представление об автономности и “закрытости” изображенного мира еще только выкристаллизовывалось (в немалой степени это произошло именно в сервантесовском романе). В этом смысле “Дон Кихот” действительно стал произведением пороговым: здесь впервые проблематизируются взаимоотношения искусства и действительности, но происходит это на почве авторского присутствия в мире произведения, неизменного для эйдетической эпохи словесности [33] и являвшегося отзвуком древней синкретичности автора и героя.

В “Дон Кихоте” формируется не только характерная для жанра метаромана субъектная структура, о которой шла речь выше, но и объектная. Начнем с фундаментальных свойств **хронотопа** романа. Как писал М.М. Бахтин, «для “Дон-Кихота” характерно пародийное пересечение хронотопа “чужого чудесного мира” рыцарских романов с “большой дорогой по родному миру” плутовского романа» [34]. С тем, что дорога – основной элемент хронотопа “Дон Кихота”, согласны, кажется, все исследователи этого романа. Однако некоторые авторы во главе с К. Тогебю высказывают идею о принципиально разной организации хронотопа его первой и второй частей. Так, противопоставляя вторую часть первой (как “книгу побед” – “книге поражений”, “книгу исцеления и мудрости” – “книге безумия”), Тогебю указывает, что события первой части выстраиваются по кругу: “отправление – постоянный двор – возвращение”, причем “действие движется в том направлении, в каком за благорассудит шагать Росинанту, оно останавливается вместе с ним <...>. Если Дон Кихот – центральный персонаж романа, то Росинант – ведущий принцип композиции” [35, р. 15]. События же второй части выстраиваются вместо круга по простой прямой линии; теперь уже в романе доминирует не путь, а длительные остановки. Зато прежде статичный характер героя, по мнению Тогебю, во второй части эволюционирует от безумия к исцелению. По заключению ученого, “различие настолько велико, что стоит говорить о двух романах” [35, р. 9]. Нам, однако, ближе мнение С.Г. Бочарова, который полагает, что «разрыв структуры романа Сервантеса на две совершенно разные структуры <...> основан на слишком внешних наблюдениях. Очевидное композиционное различие двух частей (иное соотношение романа сознания Дон Кихота с окружающим миром) – результат органического внутреннего развития единой структуры, “донкихотовой ситуации”» [1, с. 29].

Итак, “чужой чудесный мир” рыцарских романов пародируется в “Дон Кихоте”, но одновременно претерпевает ряд существенных изменений (во многом объясняющихся именно метарефлексивной природой произведения). Если хронотоп рыцарского романа абсолютно фантастичен (“разнообразно чужой и несколько абстрактный мир”), то в “Дон Кихоте” окружающий героя мир подчеркнуто реалистичен, трезв и груб. Все чудесное переходит здесь внутрь сознания героя. Собственно, **соотношение своего и чужого** в сравнении с пародируемым жанром здесь **переворачивается** с ног на голову: герой рыцарского романа, совершая выезд, попадает из “своего” пространства в “чужое”, где с ним начинают происходить чудесные случайности, но по сути “герой и тот чудесный мир, в котором он действует, сделаны из одного куска, между ними нет расхождения”. “Дон Кихот”, напротив, весь строится на расхождении между героем и миром: поэтому село Дон Кихота – казалось бы, “свой” мир, из которого герой совершает выезд в “чужой” – на самом деле максимально для него чуждо, ибо только его он не в состоянии увидеть как нечто чудесное, а живет он по-настоящему только в своем воображении.

Этим положением вещей объясняется то, почему в романе **нет** столь традиционных для пародируемых рыцарских романов **снов и видений** (даже видение Дон Кихота в пещере Монтесиноса ставится под сомнение как “нелепое” сначала нарраторами – Сидом Ахметом и “я”, а в конце романа разоблачается самим героем как вымышленное): зачем, если герой и так полностью замкнут в чудесном мире своего сознания? Кроме того, фантастическое, “чужое” в непародийном виде не проникает в роман даже в виде отдельных вторжений или посланий “оттуда”.

**Элемент фантастического как “чудесного” замещается здесь иным – метарефлексивным.** Пространственно-временные границы проводятся под другим углом – не между “своим” и “чужим”, а между миром героев и миром творческой стихии, причем границы эти, как показано выше, зияют прорывами.

Кстати, введение в роман “творческого хронотопа” обусловило и некоторые **разрывы ткани условно реального хронотопа**, в котором существуют герои. Так, С. Пискунова, вслед за Джеффри Стэггом [36] рассуждая об истории создания романа, “включенной в сам роман Сервантеса на правах особой сюжетной линии”, указывает, что «первоначально 10-я и 15-я главы (по крайней мере часть последней) составляли единое целое <...>. Вставив в текст после вновь

образовавшейся 10-й главы пасторальную “интермедию”, Сервантес перенес рассказ о стычке с погонщиками в 15-ю главу, забыв изменить названия глав.

Пейзаж, на фоне которого разворачивается действие четырех “пастушеских” глав, – подчеркнуто горный пейзаж, в то время как до встречи с козопасами, да и после – до въезда в Сьерра-Морену – Дон Кихот и Санчо едут по равнине, временами холмистой, но никак не усеянной скалами» [18]. Получается, что происходит разрыв пространства, в котором существуют герои: действие глав XI–XIV, где Дон Кихот присутствует при развязке вставной истории о Хризостомо и Марселе, разворачивается в горах, тогда как действие глав X и XV – на равнине (при том, что герои не совершают существенных перемещений). Точно так же встречаются и разрывы во времени: мы уже упоминали о постоянных колебаниях относительно того, древняя ли история Дон Кихота или же современная рассказчику.

Эти “разрывы”, обусловленные двуплановостью романа и его нарративными аномалиями, парадоксально **сосуществуют с относительной ценностной монолитностью** пространства, в котором обитают герои: хотя действие и разворачивается на большой дороге, усеянной точками, где свершаются приключения, как-то: постоялые дворы, дома гостеприимных дворян, стоянки в лесу, убежища козопасов и т.д., между этими точками нет существенных, структурно важных оппозиций. Как уже говорилось, это точки равно “чужого” для героя объективно и равно “своего” субъективно мира.

Точно так же ценностно монолитно и время в мире героев: в отличие от рыцарского и плутовского романов, о героях которых мы знаем все, начиная с родословной, обстоятельств рождения, детства и т.п., в “Дон Кихоте” герой показан в одном и том же состоянии – взрослого, даже пожилого уже человека. Более того, чуть ли не единственное упоминание о детстве идалго (“...лицедейство пленило меня, когда я был еще совсем маленький, а в юности я не выходил из театра” [21, с. 92]) выглядит странно, даже чужеродно. **Время в романе как бы стоит на месте**, и герой не меняется на всем протяжении действия<sup>12</sup>. И это понятно: с одной стороны, автор не пресле-

дует цели показать “героичность” героя, его исключительность (с чем связаны описания детства и происхождения героя в рыцарских романах), а с другой, в “Дон Кихоте” нет еще специально психологического задания, как в позднейших романах (герой здесь, по точному выражению М.М. Бахтина, “готовый”).

Таким образом, в этом пункте мы не можем согласиться с О.А. Светлаковой, которая, на наш взгляд, несколько преувеличивает значимость “биологического времени” в “Дон Кихоте” (как и “биографического”): «Биологическое время однонаправлено и неотвратимо. Ничем нельзя восполнить потерю зубов, каждый из которых для Дон Кихота “дороже алмаза”. В доме герцога Дон Кихот вынужден провести “безвыходно в комнате и пролежать в постели целых пять дней” в результате злой шутки Альтисидоры. В эпизоде с Рыцарем в Зеленом, Диего де Мирандой, важен контраст абсолютного здоровья последнего и “болезни почек, которой наш рыцарь страдал долгие годы” – деталь, по всей вероятности, автобиографическая <...>. Более того, мыслится подвластной биологическому времени даже такая таинственная и эфемерная фигура, как Дульсинея. “Во время беседы, происходившей за ужином, дон Хуан спросил у Дон Кихота, какие известия он имел о Дульсинее Тобосской: не вышла она замуж, не родила ли, не забеременела ли?..” Дон Кихот без малейшего замешательства отвечает, что Дульсинея осталась непорочной» [24, с. 91]. Дон Кихот отвечает отрицательно на все заданные ему вопросы “без малейшего замешательства” как раз потому, что все эти события в мире его сознания, которое и является единственным хронотопом существования идеальной Дульсинеи, абсолютно немислимы, как немисливо и угасание его любви к ней (и вообще хоть какое-то изменение статус-кво). Биологическое время проявляется в романе минимально – лишь постольку, поскольку оно необходимо для создания контраста между сознанием героя и жестокой реальностью.

Дон Кихот – **герой-характер**, а не герой-личность: он претерпевает игру судьбы, “и не только претерпевает – он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей игры и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой” [37, с. 256]. Единственное изменение, которое происходит с Дон Кихотом, – это его отречение от своих верований и свершений на смертном одре: “Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанчским, а ныне, повторяю, я – Алонсо Кихано Добрый” [21, с. 597]. Но принципиально важно, что это изменение катастрофи-

<sup>12</sup> Мы имеем в виду отсутствие внутренней, психологической эволюции героя, которая бы протекала перед взором читателя, а не иное моделирование автором его образа (то, что он внезапно приобретает непародийные черты между первым и вторым выездами, – давно признанный факт, как и резкий рост мудрости и проницательности Дон Кихота во второй части по сравнению с первой).

ческое и **совпадает со смертью героя** и переменной имени: очевидно, в своем новом состоянии он существовать не может. Ведь в мифологической дали имя героя и он сам – одно и то же (еще О.М. Фрейденберг вывела основной закон мифологического сюжетосложения, согласно которому герой совершает только то, что семантически сам значит). Следственно, перемена имени равна символической смерти. Кончина героя выбивается из естественного течения романа и объясняется декларативно заявленным осмеянием рыцарских романов и стремлением разрушить их “шаткое сооружение” (а также жизненной, внеположной произведению целью Сервантеса вынудить потенциальных продолжателей отказаться от сочинения новых приключений Дон Кихота). Кроме того, это единственный способ прервать кумулятивное нанизывание событий: оставаясь в живых и не будучи подвластным никаким изменениям, герой оказался бы вечным странником...

Действительно, в отличие от классического рыцарского романа, развивающегося по циклической схеме “потеря – поиск – обретение” (рыцарского идеала, балансирующего между любовью и подвигом, а позднее получающего метафизическое воплощение в Святом Граале), и до некоторой степени сближаясь с кумулятивным плутовским романом, “Дон Кихот” состоит из ряда **однотипных эпизодов**, в которых происходит **столкновение грубой реальности и воображения героя**, т.е. на сюжетном уровне происходит то же самое, что и на уровне субъектной структуры, – исследуются взаимоотношения романа и жизни, вымысла и действительности. Как справедливо писал Л.Е. Пинский в классической статье о сюжете-ситуации, сюжетеобразующей закономерностью “Дон Кихота” оказывается не мотив, а изнутри обусловленное типическое отношение героя к действительности, так что фабула как система мотивов отодвигается на задний план, “становясь как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов возрождающегося и повторяющегося донкихотского положения” [38, с. 326].

Этому бесконечному повторению положить конец может только смерть героя, сюжетно завершающая роман. Но эстетически завершить целое смерть и отречение Дон Кихота не могут – по высказанным выше соображениям. Художественное завершение роман получает в метаплане, благодаря которому **кумулятивная сюжетная цепочка романа изгибается в ленту Мёбиуса, а победа реальности над вымыслом, явленная на уровне сюжета, ставится под сомнение.**

Итак, подведем некоторые итоги. “Дон Кихот”, несомненно, является **первым метароманом** в истории европейской литературы: именно здесь не просто используются отдельные метаповествовательные приемы, но впервые проблематизируются и исследуются на всех уровнях романной структуры взаимоотношения искусства и действительности. Происходит это на почве неизменного для эйдетической эпохи **авторского присутствия в мире произведения** – отзвука древней синкретичности автора и героя; отсюда и те композиционные особенности романа, которые впоследствии будут восприниматься как необычайно смелые нарушения повествовательных конвенций (что является некоторым анахронизмом: эти конвенции к тому времени еще не до конца сложились).

Будучи произведением поистине новаторским и осуществляющим прорыв в будущее поэтики, “Дон Кихот” **заключает в себе множество возможностей и тенденций развития жанра.** Невозможно определить тип метаромана, к которому “принадлежит” “Дон Кихот”, поскольку в нем, как в котле, кипят разные “ингредиенты”, о чем свидетельствуют проанализированные композиционные противоречия. Обилие повествовательных субъектов, чьи лица и функции порой сливаются, приводит к **сочетанию в романе разных вариантов взаимоотношений Автора и героя.** Так, первый предстает и в виде персонажа, точнее, изображенного лица (мавр Сид Ахмет, переводчик), и в виде экстрадигетического повествователя (нарратор первых восьми глав, исчезающий в девятой), а второй, с одной стороны, выступает в виде соавтора (когда творит собственную жизнь по образу и подобию романа, когда выступает как поэт и т.д.), тогда как с другой, технически не причастен к написанию того романа о себе самом, который предстает перед читателем (т.е. герой не пишет какую-либо его часть собственноручно).

Таким образом, оказывается, что в “Дон Кихоте” синкретически слиты три разновидности жанра метаромана, которые характеризуются следующими взаимоотношениями в них Автора и героя: 1) Автор – один из персонажей, герой – соавтор; 2) Автор – один из персонажей, герой не причастен к созданию романа; 3) субъект авторского плана – экстрадигетический повествователь, герой не причастен к созданию романа. При этом важно отметить, что всё это – такие разновидности жанра, где герой не равен Автору (см. [2, с. 36–42]).

Следовательно, от “Дон Кихота” идет та линия развития жанра, где реализуются нетождественные отношения Автора и героя. Но тогда на какой почве произрастают те разновидности метаромана, где

герой Автору тождественен (в одной из них единство двух субъектов проясняется в финале, как, например, в набоковском “Даре”, а в другой Автор равен герою с первой страницы)? По-видимому, они непосредственно восходят к более древнему, чем собственно метароман, роману с **авторскими вторжениями** (см. [39]), в первых образцах которого (в “Золотом осле” Апулея, “Повести о любви Херея и Каллирои” Харитона, “Эфиопике” Гелиодора) **ощущается нерасчлененность автора и героя как активного и пассивного статусов божества.**

В сравнении с последующими метароманами, которые появятся уже на новой стадии поэтики, в эпоху художественной модальности [33], “Дон Кихот” отличается рядом важных особенностей. Начнем с того, что в этом романе действует герой-характер, а не герой-личность, который на новой стадии только и сможет получить авторский статус и будет выступать по отношению к Автору как субъект равноправного сознания (чего в “Дон Кихоте” пока еще нет). Когда появится такой герой, в некоторых образцах жанра возникнет неосинкретизм Автора и героя (например, в том же “Даре”). “Дон Кихот” – роман, который еще не знает последовательного развития героя, метароман же Нового времени – это, как правило, роман становления. Он целиком строится на указанном принципе, повествуя о духовном и профессиональном развитии героя-творца вплоть до того момента, как он обретает способность написать тот самый роман, что мы читаем. Но, хотя в соответствии с принципами эйдетической поэтики герой в “Дон Кихоте” еще “готов”, определен и в образе его нет недоговоренностей (пусть обстоятельства его прошлой жизни и не описаны), представление об Авторе уже движется в сторону художественной модальности, ибо он не “готов”, не пребывает равным самому себе во временном потоке повествования. И, наконец, сюжет “Дон Кихота” еще относительно традиционен, тогда как в позднейших метароманах нередко происходит переосмысление природы сюжета: изымается внешнее действие либо форма его бытия оказывается нестационарной (см. [2]).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бочаров С.Г. О композиции “Дон Кихота” // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985.
2. Зусева-Озкан В.Б. Поэтика метаромана (“Дар” В. Набокова и “Фальшивомонетки” А. Жида в контексте литературной традиции). М., 2012.
3. Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998.

4. Raimond M. Le Roman. Paris, 2000.
5. Rousset J. Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman. Paris, 1986.
6. Haley G. The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro’s Puppet Show // MLN. 1965. Vol. 80, № 2. P. 145–165.
7. Snodgrass El Saffar R. The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote* // MLN. 1968. Vol. 83, № 2. P. 164–177.
8. Allen J.J. The Narrators, the Reader and *Don Quijote* // MLN. 1976. Vol. 91, № 2. P. 201–212.
9. Allen J.J. *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique, Part I & Part II*. Gainesville, 1969, 1979.
10. Riley E.C. Who’s Who in *Don Quixote*? or an Approach to the Problem of Identity // MLN. 1966. Vol. 81, № 2. P. 113–130.
11. Riley E.C. *Don Quixote*. London, 1986.
12. Percas de Ponseti H. Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del “Quijote”. Madrid, 1975.
13. Ferreras J.I. La estructura paródica del *Quijote*. Madrid, 1982.
14. Casaldueiro J. Sentido y forma del “Quijote”. Madrid, 1949.
15. Spitzer L. On the significance of *Don Quijote* // MLN. 1962. Vol. 77, № 2. P. 113–129.
16. Alter R. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley; Los-Angeles, 1975.
17. Weich H. “Don Quichotte” et le roman comique français du XVII et du XVIII siècle // Cahiers de l’Association internationale des études françaises: Écrivains et journalisme; Cervantès en France aux XVII et du XVIII siècles; Benjamin Constant. Paris, 1996. № 48. P. 241–261.
18. Пискунова С. “Дон Кихот”-I: динамическая поэтика // Вопросы литературы. 2005. № 1.
19. Пискунова С.И. “Дон Кихот” и “Евгений Онегин” (Опыт типологического сопоставления) // Московский пушкинист. М., 2000. Вып. 7. С. 346–358.
20. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / перевод Н. Любимова // Сервантес Сааведра М. де. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1–2. М., 1961. Т. 1.
21. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / перевод Н. Любимова // Сервантес Сааведра М. де. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1–2. М., 1961. Т. 2.
22. Rico F. El “Don Quijote” sin Don Quijote // L’Erasmio. 2002. № 10.
23. Шкловский В. Как сделан Дон-Кихот // Шкловский В. О теории прозы. М., 1929.

24. *Светлакова О.А.* “Дон Кихот” Сервантеса: проблемы поэтики. СПб., 1996.
25. *Махов А.Е.* Европейская поэтика: темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М., 2010.
26. *Квинт Гораций Флакк.* Наука поэзии / перевод М. Дмитриева. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor1\\_6.txt](http://lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor1_6.txt)
27. *Можжаева А.Б.* Испанская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М., 2010.
28. *Бертельс Е.* Низами. М., 1947. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/187740/read>
29. *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. М., 1983.
30. *Мелетинский Е.М.* Проблемы сравнительного изучения средневековой литературы (Запад/Восток) // Литература и искусство в системе культуры: Сборник в честь Д.С. Лихачева. М., 1988. С. 76–87.
31. *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998.
32. *Набоков В.* Лекции о “Дон Кихоте”. М., 2002. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/179895/read>
33. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 2.
34. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. М., 1975. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
35. *Togebu K.* La composition du roman “Don Quijote”. Copenhagen, 1957.
36. *Stagg G.* Sobre el plan primitivo del Quijote // Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas. Oxford, 1964. P. 463–471.
37. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
38. *Пинский Л.Е.* Сюжет-фабула и сюжет-ситуация // *Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. М., 1989.
39. *Зусева-Озкан В.Б.* Роман с авторскими вторжениями и генезис жанра метаромана // Вестник РГГУ. 2012 (в печати).