

О.А. Светлакова

## ПРЕОБРАЖЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО ВЕРТИКАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В «ДОН КИХОТЕ»

### *Аннотация*

Работа представляет собой сравнительный анализ художественного пространства у Данте и Сервантеса, развивающий идею Бахтина о «топографических» свойствах художественного образа телесного. Особый тип вертикального художественного пространства, обычно ассоциируемый со Средневековьем и поэмой Данте, однако, особым образом проявляется и в романе Сервантеса, более того, занимает в нем значительное смысловое место.

*Ключевые слова:* Сервантес, Данте, Бахтин, Дон Кихот, Санчо Панса, хронотоп.

***Svetlakova O.A. The cronotopical motifs and images in Cervantes' Don Quixote***

*Summary.* The article considers classical legacy in Cervantes' Don Quixote, focusing on Cervantes's use of cronotopical motifs and images associated with the cornerstone of European literature, the Commedia Divina in particular, in the light of Mikhail Bakhtin's concept of topographic features, which suggests a connection between a character's physique and the novel's poetics of space. The poetics of Dante's poem appears to be fundamental for Cervantes's novel while the allusions to the Italian classic become a significant part of novel's central image.

Утверждение и оправдание индивидуальности сопровождается в начале Нового времени сменой вертикальных (как у Данте) космически-мистериальных координат художественного пространства – координатами горизонтальными, безакцентными. Движение в космически-мистериальном пространстве всегда ценностно ориентировано: верх и низ там принципиальны, имеют, по выражению Бахтина, «топографическую полярность»<sup>1</sup>, чувствуют

под собой ад, а над собою рай. Движение в горизонтальной, безакцентной и бесценностной системе координат суетливо и лишено смысла. Следует добавить к этой бахтинской установке, что в сказочной, уводящей за горизонт будущего горизонтали народной утопии («за морями, за долами») также можно усмотреть как бы положенную на землю существенно-ценностную вертикаль художественного пространства.

Начало Нового времени в литературе, особенно в его вершинных проявлениях (Сервантес, Шекспир) привлекает особое исследовательское внимание, когда мы хотим уяснить себе, как именно художественное пространство отражает эпохально обусловленные, а не более исторически мелкие или случайные трансформации. Некоторые важные замечания успел сделать сам Бахтин. Соглашаясь с тезисом Эрнста Кассирера из его работы «Индивид и космос в философии Ренессанса» (1927), Бахтин пишет: «Если нет абсолютного верха и низа, то все моменты бытия одинаково приближаются к Богу. Отсюда и новые формы религиозности. Поскольку нет абсолютного центра, – каждое бытие, каждая индивидуальность получают центр в себе самом. Отсюда оправдание индивидуальности»<sup>2</sup>. Одновременно возникает пафос разрушения замкнутого, иерархически выстроенного космоса, восходящего к Аристотелю, и пафос бесконечного и безмерного, пафос открытости мира, часто выраженного в мотиве дороги, пути по большому миру. Так, у Шекспира трагедия индивидуальной жизни как таковой вложена в «Макбете» в форму трагедии венцавласти с его «существенной топографичностью», т.е. космически предельным миром ценностей. Ведь преступление самой индивидуальной жизни как таковой ориентировано в драме по вертикали как падение и взлет. Во всех образах, персонажах, метафорах Шекспира даны оба полюса – ад и рай, жизнь и смерть, ангелы и демоны, в игру их вовлекаются стихии всего мира, и внизу всегда зияет ад, а вверху сияет небо. Действие и жест, совершаясь в бытовой обстановке конкретного места действия, одновременно поэтически включены в космос «топографической» сцены, совершаясь в координатах ценностно осмысленной Вселенной. Сцена Сервантеса также «существенно топографична», хотя, конечно, у него нет драматургии, равной шекспировской.

Не только во всем тексте «Дон Кихота», но в целом в творчестве Сервантеса легко наблюдать прочный, постоянный мотив соединения *suelo* (почва, земля) и *cielo* (небо). В сервантесовских сонетах он образует опорные рифмы, никогда не исчезает надолго в драматургии и новеллах, но особенно важен в «Дон Кихоте». Со «*suelo*» связан прежде всего Санчо, и недаром тема «земли, по которой ходят просто ногами», организует его центральный монолог при уходе с Баратарии: «Это так же верно, как то, что на небо без крыльев не взлетишь (*como volar al cielo sin alas*)... Пусть здесь на конюшне останутся муравьиные крылышки, что на беду вознесли меня ввысь... а мы лучше спустимся на землю и будем ходить по ней просто ногами (*y volvamos a andar por el suelo con pie llano*)»<sup>3</sup>. На *suelo* – землю он неизменно ложится спать, рядом со своим ослом, который щиплет с нее траву, почти сливаясь с ними всеми в идиллически-смертном сне (мотив сна-смерти также вполне отчетлив в романе Санчо «*sepultado en su sueño*» – 2, 43).

Фигура Дон Кихота – истаивающая, остро-вертикальная линия – рвется, напротив, к небу. До Дон Кихота не могут дотянуться с земли, когда он на Росинанте, например лакей Тосилос, а сам он не может коснуться земли ногами, причем невыносимо от этого страдая (подвязанный за руку к оконной решетке (1, 43), «как преступник под пыткой блоком»). Джеймс Парр еще в 1990 г. заметил, что и в наименование героя «*Don Quijote de la Mancha*» вписано указание на линию «земля – небо», как мы бы сказали, топографическая вертикаль: «Кихоте», как известно, есть часть доспеха, которая прикрывает бедро, «набедренник», и тем самым направляет ассоциации в материально-телесный низ, а в сочетании с совершенно неправомерным здесь «дон», т.е. «господин», направляющим смыслы вверх, мы получаем смысловой монструозный гибрид, как глубоко иронический (что и комментируется Парром в первую очередь)<sup>4</sup>, так и глубоко топографический. С небом Дон Кихот связан и на высшем смысловом уровне, который Сервантес нам единожды, но предьявляет: в эпизоде со статуями святых (2, 58), где, глядя на традиционную процессию, рыцарь признается оруженосцу, что, в отличие от святых, которые знали, что они завоевывают своим подвигом, а именно небо, он, Дон Кихот, «до сих пор не знает, что именно он завоевывает силою своей длани, а *fuerza de sus trabajos*». Следует ли видеть в этом высказы-

вании возвышенное смирение или чеканную философскую формулу человека, который не знает своих границ (притом что единственный способ их искать есть «*fuerza de sus trabajos*» – формула, повторенная в заголовке «Персилеса»), – это вопрос, не разрешенный до нашего времени. Можно только упомянуть, что Жорж Батай задаст его через три столетия во «Внутреннем опыте» и назовет «казнением» или «терзанием»<sup>5</sup>, и что Санчо отвечает на размышление друга и хозяина «*Dios lo oiga*» (2, 58).

Двойной герой Санчо–Дон Кихот, таким образом, связывает органически-телесное, природное, народное и языковое, эпически надындивидуальное в круге смен и обновлений жизни, с одной стороны, и трагически противостоящую этим идиллическим кругам вертикаль индивидуально-личностного действия – с другой.

Эта более или менее тривиальная и давно усвоенная сервантистикой символика художественного пространства, вписанная в образ двойного героя «Дон Кихота», имеет в романе, однако, многочисленные параллели. Описанная выше вертикаль, чьим неизменным признаком должна быть вселенская масштабность, может быть отмечена и в обширном эпизоде герцогского замка, центральном для всего второго тома, 400-летию которого посвящен данный сборник. Примечательной особенностью вертикальных хронотопических структур второй книги является прямое указание Сервантеса на его источник – «Божественную комедию» Данте.

В целом «Дон Кихот» и «Божественная комедия» сопоставляются редко. Из впечатляющей библиографии Донателлы Пини Моро и Джакомо Моро «Сервантес в Италии» следует, что с 1759 по 1992 г. лишь одна статья, опубликованная в Палермо в 1962 г., была посвящена такому прямому сопоставлению<sup>6</sup>, хотя, разумеется, итальянская начитанность Сервантеса, итальянская часть его биографии обсуждаются, разумеется, очень широко. Действительно, вечность Данте, последнее и самое ясное выражение средневековой картины мира, выразительно противопоставлено проблематическому, «слишком человеческому» художественному миру Сервантеса. Истина символической поэмы – дитя вечности, истина романа – дитя времени, причем времени, повторимся, человеческого – биологического, биографического, социального. Разуподобление средневекового и ренессансного шедевров можно было

бы продолжать, но несходство их поэтик и без того очевидно. Именно очевидно, бросается в глаза, как разница между сакральной терциной и «беспечными» разглагольствованиями, обращенными к «досужему» читателю (1, Пролог).

Присутствие итальянского шедевра в первом европейском романе, однако, неизбежно и предсказывается самим масштабом обоих произведений. «Дон Кихот» должен был оказаться в мощном силовом поле Данте, а совместимость, казалось бы, несовместимых структур обеспечивается масштабом гносеологического задания. Хорошее знание Сервантесом знаменитой поэмы доказывается не фактической интертекстуальностью – ее может и не быть вовсе, как это происходит с «Гусманом де Альфараче» Алемана, которого Сервантес не мог не читать и который никак (конечно, демонстративно) не присутствует в «Дон Кихоте». Знакомство Сервантеса с «Божественной комедией» вытекает непосредственно из знания им итальянского языка, значения дантевского текста и масштаба литературной личности Сервантеса.

Представляется, что реминисценции из «Божественной комедии», наряду с лирическими моментами и прочими подобными приемами в «Дон Кихоте», работают как неявные апелляции к твердой этической истине, к христианской традиции из глубин «испорченной», расслаивающейся, необъяснимой реальности. Эти, порой возникающие, вертикали непререкаемого смысла не организуют художественное пространство в целом, но без них трагический внутренний мир романа, все еще не сдающий бастионов ренессансной гармонии, но уже агонизирующий в барочных сомнениях, деградировал бы от впечатляющей диалектической изощренности к заурядному релятивизму.

Возможную реминисценцию из Данте мы находим в большом, занимающем почти всю остальную часть Второй книги, эпизоде в герцогском замке. Перемежаясь, главы 30–57 повествуют о приключениях, а в сущности, о мучениях Дон Кихота и Санчо, впервые разлученных: одного – в замке, другого – на «острове» Баратария в шутовской должности губернатора. В эпизоде с пещерой Монтесиноса, который предшествует встрече с герцогами, смеются, можно сказать, ликуют, в равной мере автор, персонажи и читатели; в эпизоде при дворе герцогов смеются только герцоги со своей дворней; автор как никогда упорно прядется за арабского

повествователя Сиды Амета, а тот бесстрастен и учтив, как придворный дипломат: «Герцог и герцогиня, довольные охотой и тем, как им удалось так остроумно подшутить над Дон Кихотом, возвратились в замок с намерением придумать новую потеху» (2, 35, 440); Санчо и Дон Кихот окружены коварными врагами, они на войне, которую суждено проиграть, и терпят все муки ада, ничего не зная о своей вине. Читатель больше не смеется, а такой читатель, как Набоков, объявляет эту книгу самой жестокой на свете (5).

Именно здесь – в строении целого эпизода и в отдельных мотивах – присутствуют, в причудливых сочетаниях, мотивы из «Божественной комедии». Основной мотив ее – ценностная вертикаль – не довлеет себе, не властвует безраздельно в эпизоде, но находится внутри, как несущая конструкция целого, наряду с другим хронотопом – округлой замкнутостью карнавально-мифологического времени-пространства, стоящего за Санчо и его попытками возродить в Баратарии Золотой век. Их неустрашимое противостояние – вертикали и круга – организует, с учетом ключевого значения эпизода, общие черты хронотопа Второй книги.

Встреча Дон Кихота и Санчо с герцогской четой начинается с падения Дон Кихота с Росинанта по стремительной вертикали вниз головой, «la boca y los pechos en el suelo» (2, 30, 785), что герой сопровождает учтивыми словами о своей готовности, даже упав в глубину бездны («hasta el profundo de los abismos»), подняться ради счастья («Gloria») видеть герцогов (там же). «Abismo» и «Gloria», обычные обозначения ада и рая, противопоставлены в первой фразе эпизода. Чуть позже, на охоте, головой вниз с дерева повиснет Санчо (2, 34), причем, утешаясь, будет мечтать о мирном и веселом времени пасхальных праздников и воскресений. Заканчивается эпизод падением уходящего со своей Баратарии побитого Санчо в глубокую узкую щель, которая еще раз называется «lo profundo de los abismos» (2, 55, 970), откуда его вырывает Дон Кихот, «из мрака на солнечный свет» (2, 55).

Санчо боится подходить к герцогской чете, храбрится, причем Дон Кихот вопреки обыкновению не сердится, а проявляет полное понимание и неожиданно серьезно благословляет идущего на поклон к герцогине Санчо именем Божьим, что вообще в речи рыцаря несчастый случай и звучит очень сильно: «Dios te guie»,

«Господь с тобой» (2, 30, 785). На фоне более частого, чем обычно, призывания имени Божьего Санчо и его хозяином в этом эпизоде обращает на себя внимание полное отсутствие даже языкового, фразеологического упоминания Бога или святых в речи герцогини (и единственного «*valgame Dios*» в речи герцога).

У герцогов, этих странных персонажей, не вполне человеческая природа. То, что у них нет имен, хотя многим поколениям комментаторов очень этого бы хотелось, конечно, еще не довод. Но герцоги еще до встречи с героями все о них знают (это мотивируется игрой с читательской актуальностью – они читали первую книгу романа). Герцогиня на охоте, спешившись, с дротиком в руке идет на дикого кабана, опаснейшего зверя. В целом она проявляет нечеловеческую жестокость, всегда сопровождаемую смехом. Смех подчеркнут – в замке происходит нечто столь смешное, «что ты, читатель, если не расхохочешься, то оскалишь зубы, как обезьяна» (2, 44, 878), и сами они, как кажется, озабочены одним – высоким качеством развлечения. Чем больше герцогская чета смеется, тем меньше в книге веселья, которое совсем угасает после отъезда героев из замка, в последних главах. При входе в замок Дон Кихота пытаются раздеть донага – здесь начинается тема Альтисидоры как извращения Дульсинеи, но одновременно это напоминание о наготы душ, ожидающих ладью Харона. Оба героя имеют при входе стычку с персонажем в смешанной роли Миноса и Цербера, Санчо – с дуэньей, причем у той глаза налились кровью от ярости, как у Цербера, «*encarnizados los ojos*» (2, 31, 789), Дон Кихот – с безымянным, как герцоги, церковником. В обоих случаях героев пытаются судить, осудить и наказать. Правда, тут уподобление и кончается, ибо они оба дают энергичный отпор, в котором миру предъявляется их *credo*.

Несколько театральных спектаклей, которые ставят, не считаясь с затратами, герцоги, действительно, выглядят как карнавал – однако нельзя не делать различия между этим организованно-вымороченным шествием ряженных вассалов и той утопической карнавальностью, которая органически воспроизводится вокруг Санчо. Обычный для народно-смеховой культуры мотив «мира наизнанку», веселого ада, в этих двух карнавалах имеет принципиально разный смысл. В придворных спектаклях этот мотив довлеет себе и веселит только часть персонажей – не автора и не читате-

лей; на Баратарии противопоставлен Санчо Пансе как злая воля шутников, причем полноценный отпор, который дает ей Санчо, порождает полноценный комический эффект. Так, только с виду напоминает карнавал шествие во главе с «Дьяволом» на герцогской охоте. Он «клянется Богом», что он дьявол (2, 34, 424), но эта двусмысленность почти не смешна на фоне того, что Дон Кихота именно здесь навсегда разлучают с Дульсинеей, Санчо с герцогиней в это время обсуждают свойства адского пламени, причем Санчо делает тонкое богословское замечание, как если бы он внимательно читал Данте, ибо оно взято оттуда: природа божьего пламени одна, природа душ разная: огонь греет блаженные души, жжет грешные.

Полет на Клавиленьо возводят к самым разным литературным источникам; специальную ориентацию выявить трудно, ведь общемифологический образ летающего зверя присутствует в сотнях сюжетов. Присутствие в сервантесовском эпизоде фона из 17-й песни «Ада» представляется оправданным не менее всякого другого: усаживание испуганного Санчо на круп Клавиленьо точно повторяет ту же «мизансцену» в «Божественной комедии», вплоть до того что Санчо, как повествователь у Данте, крепче прижимается к своему господину, охватывая его руками (2, 41, 488); при полете нельзя видеть ничего вокруг

*(...А он все вглубь и вглубь неслышно реет,  
Но это мне лишь потому вдогад,  
Что ветер мне в лицо и снизу веет.  
– Ад, 17, 115–118),*

только чувствовать лицом ветер и жар, и т.п. Имеются и другие аналогии, в разной степени убедительные, но более всего впечатляет соответствие смыслов: Герион охраняет восьмой круг, где караются обманщики. По преданию, царивший на Балеарских островах Герион кротким и ласковым обхождением заманивал гостей, чтобы мучить их и убивать, и именно так герцоги поступают с рыцарем и его оруженосцем. В самом деле после полета на Клавиленьо герои Сервантеса попадают в еще более сгущенную атмосферу зла, в реальность, окончательно извращенную и опасную – в нижние круги ада.



Проходят, в энергичном темпе, сцены мучений Дон Кихота и Санчо (кошачий переполох, сцена с доньей Родригес, объяснения с Альтисидорой, «прискорбный конец и завершение» губернаторства Санчо), каждая из которых происходит во тьме и отличается палаческой грубостью анонимных «бесов». Дон Кихот, в крайнем унижении своей нищетой, зашивает зеленые чулки и цитирует Хуана де Мену – «испанского Данте», написавшего в XIV в. замечательное подражание «Божественной комедии». Есть прямые указания на подлинное место действия – забинтованный Дон Кихот в длинной рубахе и донья Родригес в токе выглядят как «души чистилища», «almas de purgatorio» (2, 48, 908), Дон Кихота терзает кот, в низшей мифологии – помощник нечистой силы и атрибут похоти. С этими же сценами связаны мотивы зловония, столь характерные для «Злых щелей» восьмого круга – у Альтисидоры дурной запах изо рта, у герцогини на ногах свищи источают «дурные соки», она же предлагает Дон Кихоту поставить в его спальню ночной горшок, и даже Дон Кихот, раздеваясь, упускает «не вздох и ни что другое, что могло бы осрамить его безупречную благовоспитанность» (2, 44, 522), а петлю на чулке.

Здесь главной фигурой выглядит герцогиня, чья активность все растет, и ее «фонталени». В знаменательной сцене с доньей Родригес та описывает красоту своей хозяйки, сравнивая ее цвет лица с блеском клинка полированной стали, «no parece sino una espada acicalada y tersa», причем на ее щеках сияют луна и солнце, т.е. золото и серебро: «...en la una tiene el sol y en la otra la luna» (2, 48, 913). Всем этим красотам герцогиня обязана стеканию переполняющих ее дурных соков, males humores, через некие fuentes, фонтанели, на ногах. Это, конечно, воспроизводство основной идеи Критского старца, созданного Данте в 14-й песне «Ада»: золото, серебро, железо, нисходя, образуют его фигуру вплоть до слабых ног («Но глиняная правая плюсна» – 115-й стих); по нему идут трещины, их которых «капли слез струятся, и дно пещеры гложет их волна», 113–114. Именно эти слезы образуют реки ада и ледяной Коцит, и именно эта деталь отличает истукана из Книги пророка Даниила («У этого истукана голова была из чистого золота, грудь его и руки из серебра... ноги его частью железные, частью глиняные» – Дан., 2, 31–36; мотива слез или жидкостей нет) от дантевского образа. Акцент переносится с эмблемы чело-

вечества, проходящего через золотой, серебряный и железный века, на образ трещин и слез, т.е. пороков, зла и страданий, язвляющих людской род.

Старец скрыт в горе, Иде, он равен ей, а гора в мифологии – вход в преисподнюю и вообще в иной мир. В XIV в., как известно, искусство восстанавливает эту мифологическую содержательность образа горы, например у Джотто. Совмещение микро- и макрокосма – пространства тела человека и пространства мирового древа или, что то же самое, горы – происходит легко, так как мифопоэтический «пуп земли» есть и пуп первочеловека, и пуп Вселенной. У Данте вертикаль горы – старца, этих нисходящих металлических царств, параллельна вертикали горы «сумрачного леса», горы Чистилища, вертикали всей вечности: человеческие «социум» и «история» повторяют форму божественной вертикали, хотя бы рыдая и разрушаясь. У Сервантеса сами страдания принимают форму адского вертикального, притом последовательно и сгущенно социального пространства, в то время как рай – Дульсинея – отнят издевательским «колдовством» все той же социальной верхушки.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. – С. 114.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 4. – М.: Языки славянских культур, 2008. – С. 30.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитируются следующие издания романа Сервантеса: Сервантес М. Дон Кихот / Пер. под ред. Б.А. Кржевского и А.А. Смирнова. Т. 1–2. – М.: Наука, 2004. – Cervantes M. El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. ed. de Martin de Riquer. – Barcelona: Planeta, 1980. – 1138 p. Цифры в скобках обозначают том, главу и страницу издания на цитируемом языке. В дальнейшем даются внутритекстовые ссылки на это издание с указанием в скобках тома и главы.

<sup>4</sup> Parr J. Don Quijote: texto y contextos // Confrontaciones calladas: el critico frente al clasico. – Madrid, 1990. – P. 98.

<sup>5</sup> Батай Ж. Внутренний опыт / Пер. С. Фокина. – СПб., 1997. – С. 80.

<sup>6</sup> Pini Mora D., Mora G. Cervantes in Italia // Don Chisciotte a Padova. Atti della I Giomata Cervantina. – Padova, 1992. – P. 22.