

Б.П.Иванюк

Институт литературы им.Т.Г.Шевченко АН Украины

СЛОВО И СЮЖЕТ В «ДОН КИХОТЕ» СЕРВАНТЕСА И «ИДИОТЕ» Ф.ДОСТОЕВСКОГО: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ РОМАНОВ

Изучение традиционных сюжетов и образов мировой литературы стало привычным для литературоведения. Ученые-компаративисты в ходе сравнительно-типологического исследования произведений все настойчивее освобождаются от позитивистских комплексов и стремятся к целостному анализу сопоставляемых артефактов. Поэтому столь важным оказывается скрещивание методов сравнительного литературоведения с методами целостного подхода к тексту. В частности, особенно актуальной является проблема функциональных взаимоотношений таких разноуровневых носителей эпического замысла автора, как слово и сюжет. В данной работе предпринята попытка решения некоторых моментов этой проблемы на материале двух произведений Всемирной литературы.

Как писал М.Бахтин, «возможно двоякое сочетание мира с человеком изнутри его — как его кругозор, и извне — как его окружение» [2; с.87]. В своей тенденции «кругозор» стремится к «миру как воле и представлению» (А.Шпенгauer), а «окружение» — к проявленной повторяющимся опытом закономерности, и потому конфликт между ними лежит в основе как общественной истории, так и персональной судьбы.

Предельно ощутимым он становится в так называемые переходные исторические периоды, когда структура традиционных связей человека и мира разрушается, и отчужденная от них личность оказывается в коллизии выбора, с необходимостью подводящая современника к вопросу: «что делать?». И поскольку историзированное самочувствие человека заставляет его ощутить время реальностью своего собственного существования, сам выбор приобретает очевидно темпоральный характер. Вопрос «что делать?», таким образом, в соответствии с тремя ипостасями времени предполагает следующие ответы: 1) либо ориентироваться на прошлое, 2) либо выработать установку на будущее и 3) либо приспособиться к меняю-

щейся действительности. Что касается первых двух, то оба они устремлены к идеальному согласию между «кругозором» (мир относительно человека) и «окружением» (человек относительно мира), а значит, и к неразличению их, связанному соответственно с мифологизированным, или, по выражению И.Гете, «абсолютным прошлым», и с утопическим, т.е. абсолютным, будущим. И поскольку оба варианта исторического выбора представляются предельными, именно они с большей вероятностью становятся предметом сюжетного исследования в литературе. При этом значение адаптировавшегося к природной действительности субъекта истории заключается в том, чтобы служить своеобразным моментом отсчета для демонстрации тенденциозности какого-нибудь из первых двух типов исторического поведения. Однако, несмотря на кажущееся несходство между ними, их объединяет не только общность условий возникновения, но и то, что каждое из трех избранных решений нуждается в идеологической аргументации, иначе говоря, в объясняющем, оправдывающем их слове.

Первым из произведений нового времени, поставившим проблему слова в переходную историческую эпоху, был роман Сервантеса «Дон Кихот», что обосновывает профессиональное право сопоставления всех последующих романов, связанных с этой проблемой, с шедевром испанского писателя. Прежде всего, это относится к романам Ф.Достоевского, в частности, «Идиоту», в котором сознательно преломился опыт Сервантеса, что стало предметом целого ряда литературоведческих работ (см. [1]). Однако специального исследования заявленной в названии статьи проблемы, насколько известно, нет. При этом, в круг моего интереса будут вовлечены и иные романы XIX в., интегрированные проблемой содержания переходного периода в своеобразный цикл: «Обломов» И.Гончарова, «Отцы и дети» И.Тургенева, «Война и мир» Л.Толстого, другие романы Ф.Достоевского. Как романы все они связаны с «незавершенной действительностью» (Бахтин), каковой является переломная эпоха. Как реалистически ориентированные романы они обладают установкой на выявление типологии конфликта между «кругозором» и «окружением», между идеалом и закономерностями действительности. А если сопоставить их с «Дон Кихотом» как протороманом, то можно говорить и о некоем метаромане, образуемом в результате как бы взаимоналожения всех русских романов этого периода с целью обнаружения структурного сходства между ними.

Слово в романе Сервантеса представлено двумя разновидностями — «пословичным» и «высоким». «Пословичное» обусловлено коллективным опытом, оно анонимно и пригодно для многократного использования, эксплуатируется приспособителем, поскольку в равной мере может оправдать или осудить одно и то же происшествие (не случайно пословица становится частым вкраплением в речах Иудушки Головлева), всегда связано с настоящим временем. Такова типологическая характеристика «пословичного» слова. Будучи соотносимым с «планом выражения» произведения, оно нередко оказывается формой воплощения тех или иных сюжетных событий, что можно именовать приемом реализации пословицы. К примеру, сюжет многих пьес А.Островского разворачивается по пословице, вынесенной в заглавие: «Не в свои сани не садись», «не было ни гроша, да вдруг алтын» и др.

Реализация поговорки родственна реализации метафоры или фразеологизма. Так, метафорическое содержание словосочетания-фразеологизма «море слез», называющего одну из глав книги Л.Кэрролла «Алиса в стране чудес», обретает в тексте характер художественной автологии: «Но слезы лились ручьями, и вскоре вокруг нее образовалась большая лужа глубиной в четыре глубины. Вода разлилась по полу и уже дошла до середины зала» [4; с.18] (Кстати, по подобному сценарию разыгрывается происшествие с Чичиковым, воспарившим в мечтах и низвергнутым Селифаном в придорожную канаву, что, конечно же, становится знаком дальнейшей судьбы гоголевского авантюриста).

Реализация поговорки осуществляется не только в словесном искусстве, но и в живописи («Нидерландские поговорки» П.Брейгеля-Старшего) и т.д. В романе Сервантеса, например, последовательно спаренные эпизоды губернаторства Санчо Пансы и его падения в яму организуются по формуле «кто высоко взлетел, тот низко упадет». Или же сверхдальняя цель Дон Кихота и земная озабоченность Санчо Пансы, определяющие противоположные по своему устремлению типы поведения героев, обобщаются поговоркой «лучше синица в руках, чем журавль в небе», которая неоднократно используется многими здравомыслящими персонажами романа в качестве совета, адресованного Дон Кихоту.

Носителем поговорочной стихии закономерно и преимущественно является Санчо Панса, представляющий собой персонифицированное выражение материальной субстанции жизни. Ему обкатанная опытом и постоянным общением в миру поговорка, круглая, как хлеб насыщенный, как щит и его плоть, как привычное, регламентированное природными циклами существование, необходима для ориентации в действительности, для прогнозирования или резюмирования происходящих с ним событий.

Что же касается «высокого» слова у Сервантеса, то его содержание связано с общечеловеческим идеалом, который существует не как регламентированное во всех деталях и потому описываемое представление, а как живая идея, не поддающаяся ни понятийному абстрагированию, ни тем более практическому исполнению. Поэтому по своему характеру «высокое» слово является эзотеричным, что отражается в символической многозначности образа его носителя — Дон Кихота — персонификации духовной субстанции жизни.

Сюжетной истории «высокого» слова в романе Сервантеса и будет посвящена первая часть данной статьи. Но перед тем, как приступить к описанию этой истории, отмечу, что в целом отношения между «поговорочным» и «высоким» словами, выражающими соответственно «земное» и «небесное» притяжения человека, складывается таким образом, что их первоначальное отчуждение сменяется по мере сюжетного перевоспитания Дон Кихота «низом» (эпизод с мельницей и др.), а Санчо Пансы «верхом» (эпизод подбрасывания на одеяле и др.) более корректирующим воздействием друг на друга.

«Высокое» слово прежде всего выражено в имеющих внесюжетный характер проповедях Дон Кихота. Основное их значение заключается в

определении замысла сюжетного поведения главного героя, что позволяет говорить об их экспозиционной роли, хотя сами проповеди не всегда занимают в романе соответствующее их роли композиционное место. Типичной проповедью являются объявления всему миру о своих высоких обязанностях и намерениях, сопровождающие каждый очередной выезд Дон Кихота из Ламанчи. Причем, уже в самих проповедях героя содержится жанровое видение этого замысла, связанного то с рыцарским романом, то с пастушеской идиллией, столь различных по своему сюжетному темпераменту.

Однако, несмотря на заложенные в слове-проповеди сюжетные возможности, оно все же остается единственной органической формой выражения идеи, когда, пройдя через ряд испытаний и превращений, она оказывается явно несостоявшейся. Доказательству этого будут подчинены все последующие рассуждения, для удобства распределенные между двумя вероятными виновниками неудавшейся попытки сюжетного заземления идеи — «кругозором» Дон Кихота и его «окружением».

Сознание Дон Кихота отличается исключительной остротой по отношению к общепринятым правилам мышления и жизненного поведения. Эта, характерная для провинциалов семиотическая наивность, квалифицируемая окружающими как безумие, обуславливает личную свободу Дон Кихота, хотя, конечно же, он представляет собой персонифицированное обобщение эмансипированного сознания Нового времени. Метафорой этой свободы является добровольное в отличие от доренессансной литературы перевоплощение героя. Отказавшись от регламентированного существования, он сам выбирает свой образ жизни, заимствованный из рыцарских романов.

На этом подражании рыцарским романам необходимо остановиться специально. Существует, на мой взгляд, такая закономерность исторической жизни произведения: по мере его рецептивного диахронического освоения присущая ему художественная целостность расподобляется на идею и форму, в частности, последняя воспринимается уже как собственно форма, т.е. условность; это проявляется в том, что жанр и стиль произведения приобретают все более демонстративный характер. Именно таким образом происходит старение произведения, одним из важнейших симптомов которого становится возможность его пародирования при обязательном условии отщепления формы от идеи в пародируемом артефакте, позволяющего интенсифицировать выразительные средства последнего до любой степени чрезмерности. Конечно, энциклопедичность «Дон Кихота» явно несоизмерима с жанровым регламентом рыцарского романа, и потому относиться к нему только как к пародии явно недостаточно, а установка на пародирование вряд ли бы смогла развернуть и организовать содержание авторского замысла в художественное целое. Это понятно всем. Но мне важнее другое. Хотя Сервантес и манифестирует в начале своего произведения тщательное знание жанровых правил и стилистических формул рыцарского романа, а затем периодически демонстрирует перед читателем процесс конструирования своего произведения и тем самым заставляет его балансировать на тонкой игровой границе между ве-

рой и сомнением в реальности происходящего, как бы оберегая читателя от книжного безумия своего героя, а во второй книге романа вообще основным мотивом становится рефлексия по поводу выхода в свет книги о приключениях хитроумного идалго, в «Дон Кихоте» нет никаких признаков авторской имитации рыцарского романа, без которой пародирование невозможно. Во-первых, в произведении Сервантеса не просматривается сюжетный алгоритм этой жанровой формы, а те события, в которых волѣй или неволей участвует Дон Кихот, либо являются внежанровыми, а значит, как бы случайными (встреча с козопасами — антижанровый эпизод), либо мистификационными (поединок Дон Кихота с односельчанином и другом Самсоном Карраско — Рыцарем Белой Луны). Во-вторых, нет в романе и «высоких» партнеров, обязанных наравне с Дон Кихотом соблюдать правила рыцарской игры, кроме костюмированных, которые разыгрывают Дон Кихота (герцогская чета, к примеру). В-третьих, если бы целью Сервантеса было пародийное воспроизведение рыцарского романа, то оказываются ненужными вставные новеллы. Являясь откровенно имагинативными по своему характеру, они призваны убедить читателя в реальности той обстановки, в которой действует герой, и тем самым заставить читателя воспринять рыцарский роман как одну из подобных новелл (не случайно Дон Кихот реагирует в соответствии с принятым на себя рыцарским обетом исключительно лишь на те рассказы, которые напоминают ему романские приключения, напр., о принцессе Микомиконской). Можно было бы привести и другие аргументы, разрушающие представление о романе Сервантеса как о пародии, что, однако, не исключает факта осмеяния рыцарского романа, являющегося идеальным знаком-отражением содержания предшествующей эпохи. По Сервантесу, художественное сознание должно соответствовать жизненным реалиям, быть в прямом значении слова современным, что неоднократно утверждается им в его размышлениях о необходимости подражания произведению действительности, а всякое устаревшее художественное сознание подлежит осмеянию (в главе IV, том I, где описано сожжение книг идеального направления, отразилась, конечно, литературная борьба того времени и позиция самого Сервантеса в этой борьбе). Причем, субъектом этого осмеяния является не столько автор, который, к тому же, прячется под маской выдуманного сочинителя и рассказчика, сколько современник Сервантеса — почитатель рыцарских романов (воспользовавшись гоголевским выражением из «Ревизора», можно сказать, что читатель «Дон Кихота» «сам себя высек»). Эффект же смеха создается тем, что герой произведения, который, в отличие от своего автора, воспринимает рыцарские романы как нечто безусловное, пытается воплотить стилистику рыцарских романов или, что то же самое, реализовать романное слово. Однако подобную процедуру, производимую «наивным сознанием», вряд ли можно считать только операционным приемом, используемым писателем для девальвации рыцарского романа, тем более, что последнее является лишь частной и, притом, попутной целью Сервантеса, не определяющей содержание авторской сверхзадачи. Если бы основным замыслом Сервантеса было разрушение художественного стереотипа рыцарского романа, то произведение его имело бы зна-

чение исключительно как факт исторической поэтики романа как такового, а его героя мы вряд ли бы имели право называть вечным образом.

На мой взгляд, акцентированное сознание Дон Кихота становится предметом художественного исследования Сервантеса: роман является предвидением тех последствий, которые могут возникнуть по вине свободного, не заземленного, а потому потерявшего чувство пространственной (пещера Монтесиноса) и временной (Золотой век, рыцарская эпоха) меры сознания, в поглощении своего, пусть и высокого, замысла. Такое сознание опасно как для его носителя (встреча с толедскими купцами), так и для окружающих («защита» Андреаса), и в этом смысле «Дон Кихот» становится романом-предупреждением не только для своих современников, оптимистов Возрождения, в чем заключается его историческое значение, но и для потомков. Конечно, это инкриминирование Дон Кихоту вины представляется допустимым, но отнюдь не исчерпывающим смысловой потенциал главного героя романа. Однако вернемся к вопросу о рыцарской атрибутике.

Для понимания факта использования Сервантесом поэтики рыцарского романа нужно учесть и то, что он относится к разновидности «романа странствований» (Бахтин), предполагающего пространственное передвижение героя, а значит, дающего возможность писателю обозреть современную ему действительность во всем многообразии ее реалий. В этом смысле роман Сервантеса не является, конечно, оригинальным, но, тем не менее, соотносим с русской традицией странствований-обозрений вплоть до В. Ерофеева («Москва — Петушки»).

И, наконец, развенчание рыцарского романа Сервантесом представляется лишь внешней, видимой читателю целью, и в этом смысле рыцарская атрибутика является лишь «упаковкой», которая должна обмануть наивного читателя относительно авторского замысла. Подобное «двойное дно» используется в романе Чернышевского «Что делать?», имитирующего стилистику модных в то время романов для того, чтобы познакомить читателя с этикой «новых людей» 60-х гг. прошлого века.

Эта двойственность сюжета обусловлена двойственностью образа самого главного героя: первая его, очевидная, ипостась связана с рыцарским романом, а другая, изнанковая, — с авторским замыслом. Причем, в дополнение к привычному мнению о том, что Дон Кихот оказался жертвой романной иллюзии, выскажу более, как представляется, справедливое: он намеренно выбирает себе роль персонажа рыцарского романа и тем самым провоцирует окружающих, а также читателя, на отношение к себе как к безумцу. Как говорит Дон Кихот, обращаясь к Санчо Пансе, «самое умное лицо комедии — шут, ибо кто желает сойти за дурачка, тот не должен быть таковым» [5; т.2; с.27]. И это становится понятным после того, как все поверили в его книжное сумасшествие благодаря нагромождению нелепых с точки зрения здравомыслия поступков. Можно вспомнить множество фактов ложной невменяемости Дон Кихота, но ограничимся некоторыми. Так, он пишет подряд два послания: одно той, «которая не умеет ни читать, ни писать» [5; т.1; с.180], послание, выдержанное в эпистолярном стиле, заимствованном из рыцарских романов («той, кого ранило ост-

рие разлуки и чем уязвлена душа, желает тебе, сладчайшая Дульсинья Тобосская...» [5; т.1, с.182]), и другое, адресованное своей племяннице, о том, чтобы «выдать подателю сего первого ослиного векселя, оруженосцу моему Санчо Пансе, трех ослят из числа пяти, коих я оставил у себя в имении...» [5; т.1; с.183]. Помимо этого, свидетельствующего о понимании Дон Кихотом условности стилистических штампов рыцарских романов, напомним еще один факт, доказывающий способность Дон Кихота рефлексировать по поводу собственной ненормальности. Он говорит Санчо Пансе: «ум у тебя, мне кажется, не намного здоровее, чем у меня» [5; т.1; с.183].

Обобщая предъявленные доказательства, резюмирую: диагностировать сознание Дон Кихота как «наивное» было бы, на самом деле, наивностью, поскольку хитроумное сумасшествие предоставляет возможность непосредственного достижения своих целей, которые перечислю ниже.

К неоднократно объявляемым и требующим демонстративного поведения мотивам можно отнести мотив самоутверждения («стяжать себе славу и почет» [5; т.1; с.147]). Последний из идальго захотел быть первым среди рыцарей. К объявленному, но сопряженному с иным по характеру поведения мотиву относится и мотив нравственного самосохранения в той жизненной круговерти, в той «перевернутой» действительности, которая постоянно подвергается Дон Кихотом критическому, осуждению из-за несоответствия ее идеальным представлениям о должном существовании (см.: [5; т.2; с.48 или 4; т.1; с.380]: «О себе могу сказать, что с тех пор, как я стал странствующим рыцарем, я храбр, любезен, щедр, благовоспитан, великодушен, учтив, дерзновенен, кроток, терпелив и покорно сношу и плен, и тяготы, и колдовство»).

Кроме этих манифестируемых в слове намерениях Дон Кихота, связанных с рыцарской идеей, есть и тайное, обусловленное авторским замыслом, явно избыточным в сравнении с предположением о пародировании Сервантесом жанровой матрицы рыцарских романов. Правда, это намерение осознается Дон Кихотом в самом себе не сразу, но становится определяющим в его зрелом поведении по мере отрезвления от книжной иллюзии. Намерение это связано с пониманием Сервантесом содержания современной ему действительности, того «окружения», ответственность за переустройство которого применительно к собственному «кругозору» взял на себя Дон Кихот, воспользовавшись предоставленным ему историей правом свободного выбора образа жизни.

Романная иллюзия Дон Кихота предполагает, что мир населяют герои и антигерои, что правда и кривда различимы в своей идеализированной чрезмерности, что зло персонифицировано и его можно наказать в открытом поединке и т.п. Но этой иллюзией Сервантес заражает своего героя для того, чтобы противостоять ей ту действительность, которая явилась великому провинциалу из Ламанчи во всех пластически завершенных и потому воспринимаемых более аномальными реалиях.

Мир предстал Дон Кихоту сплошь карнавализованным: персонажи под зонтиками, балахонами, повязками, масками и пр.; темень и дорожная

пыль, создающие визуальную аберрацию; лицедейство во всех видах — театральные и кукольные спектакли, розыгрыши и т. п., постоянные переодевания; искусственные предметы (муляж замка, деревянный конь и т. п.) — все эти метафоризированные симптомы свидетельствуют об атмосфере лжи, отравившей, или, воспользуемся словечком Дон Кихота, «околдовавшей» и его самого. Поэтому усилия героя направлены на то, чтобы расчехлить, распеленать, раскостюмировать и т. п. мир, сделать его, в конце концов, явным самому себе, а значит способствовать прозрению правды о несоответствии тому идеалу, носителем и проповедником которого является Дон Кихот вопреки его собственной, но осознаваемой околдованности.

Вот образец вероятных последствий высокой обязанности, которую мог бы на себя возложить Дон Кихот: «когда бы до слуха государей доходила голая правда, не облаченная в одежды лести, то настали бы другие времена, и протекшие века по сравнению с нашим стали бы казаться железными, тогда как наш, должно думать, показался бы золотым» [5; т.2, с.22]. И борется с этой раздвоенностью мира Дон Кихот адекватным способом — самораздвоением.

Но постепенно Дон Кихот становится понятным, что вмешательство в отдельные жизненные случаи бесполезно и даже вредно, т. к. они — лишь частные, метонимические проявления тотальной и потому анонимной мировой лжи, которая не только опрокидывает все начинания Дон Кихота, но и пытается насильственно ассимилировать сервантесовского героя с тем, чтобы объявить его всего лишь шутом, одним из соучастников «всеобщего лицемерия» (А.Грамши), и таким образом адаптировать читательское сознание. Так, окружение Дон Кихота, имитируя всякого рода романские иллюзии, тем самым навязывает ему свои правила игры, соблюдение которых первоначально зависело от его свободного выбора. Например, герцогская чета провоцирует Дон Кихота и его оруженосца на участие в театральном действе по сценарию рыцарского романа, поскольку, как говорит один романный персонаж, «польза от Дон Кихотова здравомыслия не может идти ни в какое сравнение с тем удовольствием, которое доставляют его сумасбродства» [5; т.2; с.391]. Мало того, используется и его хитроумный способ достижения своих целей: так, Самсон Карраско, переодевшись рыцарем, вызывает его на турнир с тем, чтобы, победив его, обязать вернуться домой в Ламанчу.

Однако Дон Кихот не только осознает мистифицированное к себе отношение, но и демонстрирует окружающим понимание их умыслов, что отражено в целом ряде эпизодов, связанных с размистифицированием героем тех или иных явлений (напр., он воспринимает актеров, разыгрывающих историю его собственных походов, именно как актеров, в отличие от симметричного эпизода с кукольным театром, который он изрубил в щепки). Не случайно вторая книга романа в основном посвящена борьбе Дон Кихота с ложным представлением о нем и его замыслах, сложившимся в общественном сознании по прочтении современниками первой книги романа, которую, кстати, Дон Кихот называет «дурацкой» [5; т.2; с.354].

В целом же, подводя «предварительные итоги» своего опыта, Дон Кихот говорит, обращаясь к Санчо Пансе, о «комедии, которую представляет собою круговорот нашей жизни» [5; т.2; с.74].

Оттого, во-первых, не получает и не может получить сюжетного развития периодически появляющийся в романе мотив пастушеской идиллии, ретроспективным доказательством чего служит мнимая реализация в конце второй книги Аркадии, при выезде из которой герой заптапывается толпой баранов; кстати, этот эгизод симметричен аналогичному эпизоду из первой книги), что, впрочем, не помешало ему вновь в самом конце эпопеи вопреки собственному опыту поражения в борьбе с анонимной силой вернуться к мысли о пастушеской жизни. Оттого, во-вторых, многие эпизоды романа дублируются, чтобы, имитируя повторяемость явлений, а значит, и невозможность прорыва жизненного круга, продемонстрировать сюжетное торможение, хотя, будучи по характеру содержания противоположными, они, помимо прямых высказываний Дон Кихота, призваны засвидетельствовать наступившее отрезвление героя от романной иллюзии, которое завершится возвращением Дон Кихота в Ламанчу и к себе, к Алонсо Кехана, обретенным им покоя и смерти.

Смерть главного героя можно также интерпретировать неоднозначно. Во-первых, она означает сюжетную бесперспективность романной иллюзии, и в этом смысле Дон Кихот оказывается наивной жертвой истории, человеком не на своем месте, как Обломов и Болконский, к примеру. Но такое понимание сюжетной развязки отнюдь не исчерпывает смысл Дон-кихотовой смерти, поскольку, во-вторых, она является знаком освобождения автором героя от ложных представлений о нем современников испанского писателя, к которым Сервантес относит и персонажей своей книги. Для объяснения этого обратимся к предваряющему возвращение и смерть Дон Кихота эпизоду. В мнимой Аркадии он, конечно же, осознает, что все это мистификация, но, подыгрывая ее устроителям, тем самым отвечает обманом на обман, и произнесение им высокой речи перед переводными в пастухов и пастушек слушателями уже явно носит характер двойного обмана. Не случайно на реплику Санчо Пансы, поданную им в конце речи, — «найдется ли после этого в целом свете такой человек, который осмелится объявить и поклясться, что мой господин — сумасшедший?» — Дон Кихот с несвойственным ему несоблюдением педагогического такта резко обрывает слугу, обзывая его всякими неместными словами. Что это: пресечение попытки защитить его тем способом, который, скорее, смахивает на оскорбление?; обида на любимого ученика, не уловившего хитроумную иронию своего учителя — насмешку в серьезной упаковке?; ответ на разрушение Санчо Пансой педагогической ситуации, когда, воспользовавшись игровым моментом, можно преподать слушателям серьезный урок? и т.д. Здесь допустимы каждый из названных и неназванных, но вероятных, мотивов в отдельности и взятые вместе. На мой взгляд, реакция Дон Кихота двойственна: она направлена и на Санчо Пансу, помешавшего своему господину обмануть обман, и на аудиторию, и авторская суть ее в целом заключается в том, чтобы нейтрализовать претензии общественного самомнения легализовать здравомыслие Дон Кихота и, тем самым, позволить этому самомнению узурпировать тайну его

образа, о которой, кстати, говорит и сам герой [5; т.1; с.287] и которая, в отличие от замкнутого сюжетом пространственного существования героя, продолжает жить во времени, а значит, порождает многочисленные интерпретации и периодические повторения ее носителя в различных образных подобию.

Кроме того, это умерщвление плоти Дон Кихота имеет значение и для будущего читателя. В ходе сюжетного развития романа поведение главного героя становится умышленно и все более непредсказуемым, о чем свидетельствует его отказ от «запланированной» вышедшей о нем книгой поездки в Барселону. Это, конечно же, всякий раз нарушает инерцию читательского ожидания, особенно в тех случаях, когда на мистификацию извне Дон Кихот отвечает собственной мистификацией, как это имело место в упоминаемом уже эпизоде в «поддельной Аркадии» [5; т.2; с.348]. Происходит, как уже говорилось, удвоение обмана, что в перспективе может привести к эффекту поставленных друг против друга зеркал, превращающих реальность в «дурную бесконечность» (Гегель) иллюзии, в которой легко может исчезнуть для читателя изначальный благородный помысел Дон Кихота. И чтобы сохранить рецептивную жизнь последнего, вывести его из все уплотняющегося контекста обмана, Сервантес умерщвляет его поневоле изолгавшегося носителя.

Но вернемся к основному предмету разговора. В отличие от «рыцарского» и «поэтического» слова единственным невостребованным сюжетной реализацией оказалось «высокое», сублимировавшее идеологическую энергию Сервантеса, авторское слово. Будучи произнесенным Дон Кихотом, но обращенным к романским современникам писателя, оно подверглось со стороны последних той же процедуре мистификации, что и Донкихотово деяние, а именно, узурпации «рыцарским» словом. Примером чего может служить описание Санчо Пансой в чрезмерном стиле рыцарских романов своей мнимой встречи с Дульсинеей — авторским символом преобразенной действующим воображением грубой жизни. Но если рыцарская «обложка» авторского слова уничтожается современниками, метафорой чего является неоднократное сожжение читаемых Дон Кихотом книг, то изначальный смысл авторского слова, наоборот, тиражируется в книгопечатаниях [5; т.2; с.375]. В этом плане смерть главного героя и сожжение книг оказывается типологически сходными приемами хитроумного, через жертвоприношение их плоти, освобождения Дон Кихота и авторского смысла от романного читателя, поддавшегося тотальной лжи и ставшего его персонифицированным участником. И таким образом обретая временное существование, смысл авторского слова продолжает воздействовать уже на будущего читателя.

В целом же, опыт сюжетной верификации «высокого» в своей идеологичности слова, проведенной в романе Сервантеса, убеждает в том, что при всякой попытке не только непосредственной, но даже и опосредованной его реализации смысл этого слова обречен на искажение. Поэтому единственно возможной для смысла формой его существования является слово, обеспечивающее ему самодостаточную целостность и достоинст-

во, и потому — способность его функционального воздействия на читателя.

Это подтверждается и результатами сюжетного испытания, также заимствованного и сходного в своем значении с «рыцарским» «высокого» слова в романе Ф.Достоевского «Идиот». Речь идет об евангельском слове, которое в контексте произведения противопоставлено нигилистическому, заявившему о себе в 60-х гг. прошлого века. Будучи симптоматичным рождением переходного периода, нигилистическое слово является анти-традиционным по содержанию, оппозиционным по характеру и деструктивным по назначению. Дидактический же смысл его воздействия на общественную аудиторию заключался, прежде всего, в освобождении современника от того, без чего он, по мнению шестидесятников, мог обойтись, и усовершенствовать в нем то, без чего он не мог обойтись, причем, инструментом, способным произвести подобную самомутацию человека в его нетерпеливой, как того хотелось новому поколению, ориентации на идеальное будущее, становится его собственный разум. Для того, чтобы осознать значение исторического поведения нигилиста, можно вспомнить библейскую притчу о «блудном сыне», сюжет которой складывается из двух дополняющих друг друга, но противоположных по содержанию мотивов — ухода из дома, являющегося метафорой традиционности, и возвращения домой. В идеологической установке нигилистов предусматривалось только первое, и возвращение Базарова в отчий дом остается без покаяния.

В контексте разговора об «отцах и детях» небесполезным представляется сравнение нигилистического слова с отцовским напутствием, встречаемом во многих произведениях русской литературы, напр., в «Капитанской дочке» А.Пушкина, «Тарасе Бульбе» и «Мертвых душах» Н.Гоголя, «Обломове» И.Гончарова и др. Они, отличаясь друг от друга по многим параметрам, и прежде всего, содержанием, все же оказываются функционально сходными в строении романного сюжета. Это обусловлено тем, что нигилистическое сознание по своей структуре не является оригинальным, а следовательно, оказывается временным, и потому, при всей своей негативной реакции на содержание оппозиционного мышления, уподобляется структуре последнего, используя при этом в соответствии с характерной для него прагматической установкой не столько сущностные свойства структуры, сколько ее рефлекторные признаки.

Итак, отцовское слово не выбирается, оно, подобно семени, обеспечивающем непрерывность опыта, определяет алгоритм вероятного поведения героя. И всякое пренебрежение отцовским заветом однозначно квалифицируется как непослушание и даже преступление. В этом смысле отцовское слово ритуально и потому обладает жанровой характерностью; в структуре сюжета оно относительно обособлено, что выражается в возможности его цитирования, и имеет экспозиционное значение. Нуждаясь в идеальной реализации, отцовское слово, обращенное к конкретному адресату, предполагает в нем лишь исполнителя, поэтому время его существования ограничивается сюжетным временем произведения, хотя его звучание как педагогического камертона может распространяться и в око-

лотекстовом пространстве, воздействуя на другого, помимо героя, слушателя, включая и будущего. Кроме того, несмотря на обобщенный в отцовском слове опыт, оно не может предугадать (или способно это сделать лишь в общих чертах) влияние «случайных» (внутренних или внешних) обстоятельств, в чем согласно реалистическому мышлению преимущественно и проявляет себя жизнь и что именуется введением дополнительного сюжетного мотива. Наконец, отцовское слово лишено напряжения между текстом и подтекстом, т.е. выговорено до конца и обладает определенностью содержания. Что же касается нигилистического слова, то оно подверглось у Достоевского всестороннему исследованию, и в зависимости от целевой установки автора ему придается соответствующее сюжетное значение. Обычно нигилистическое слово, поскольку оно служит обоснованием вначале вероятного поведения героев — идеологов и исполнителей, а затем и их реальных поступков, играет экспозиционную роль, причем, оно в большей степени ответственно за сюжетное содержание произведения, нежели обстоятельства, в которых действуют романские персонажи. В этом плане можно считать слово тем предлагаемым обстоятельством, в котором им надлежит прожить свою сюжетную жизнь и которое разрушается подлинными обстоятельствами внутреннего и внешнего порядка. Наиболее показательным в этом отношении является роман «Преступление и наказание».

В отличие от него, а также «Бесов» и «Братьев Карамазовых», где нигилистическое слово зафиксировано либо в упоминаемом, либо в цитируемом тексте, в «Идиоте» оно реализуется в прощальной исповеди умирающего Ипполита и уже потому не обладает потенциальной сюжетной энергией, однако участвует в идеологическом споре с евангельским словом, основные качества которого и попытаемся определить.

Во-первых, идея евангельского слова воспринимается традиционной, и потому имеет непрерывную по своему характеру историю, что связано с тем внутренним образом времени, который воплощен для нас в Христе, мутантированном Богом человеке.

Во-вторых, христианская живая идея не поддается адекватному ей речевому исполнению, что отражается в иносказательном стиле Евангелия, помимо ориентированных на прямое дидактическое воздействие заповедей, и в композиционном приеме использования параллельных рассказчиков (Опыт преодоления трудности высказывания идеи будет освещен и продолжен мировой литературой, напр., в том же введении ряда повествователей в «Шуме и ярости» У.Фолкнера и «Коллекционере» Дж.Фаулза, в возникновении сюжетного параллелизма в «Анне Карениной» Л.Толстого, в метафоризации идеи, постоянным вариантом которой является двоянность сюжетов (один из них традиционный) в романах Ф.Достоевского, в частности, в «Идиоте»). Иначе говоря, идея остается «умолчанной», что подтверждается и малым, в сравнении с «Дон Кихотом» количеством проповедей, хотя сам Мышкин говорит о своем умении «поучать» [3; с.51]. Они лишь иногда прорываются, притом часто в неподходящих для этого ситуациях, отчего сами проповеди воспринимаются слушателями как чуждаковатые, что осознается самим князем, говорящем: «Есть такие идеи,

есть такие высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу» [3; с.283]. «Умолчанность» идеи связана и с ее целостностью, и всякое цитирование евангельского текста «книжниками», к которым относится, напр., Лебедев, приводит к акцентуации того или иного структурного фрагмента этой идеи, и следовательно, к нарушению целостности, выражающей тягу человека к центростремительному мировому согласию. Наконец, «умолчанность» идеи объяснима и тем, что в ней заложена ответственность за возможную ее реализацию, и в этом случае напрямую связанное с идеей слово может сыграть роль своеобразной инструкции, выполнение которой чревато противоположными идее последствиями (напр., крестовые походы). Поэтому читателю необходимо преодолеть ассоциативный «обрыв» между идеей и словом, чтобы усвоить всю мотивацию сюжетных поступков князя. Но начнем с содержания его «кругозора».

Сознание князя, как и донкихотово, также остраннено, и это обусловлено не только изначально детским взглядом его на жизнь, но и тем, что он, как Чацкий, приехав из-за границы, уже застаёт действительность устоявшейся, в которой всякая история может развиваться по соответствующему ее содержанию сценарию, как приготавливаемая Тоцким и генералом Епанчиным история сватовства Настасьи Филипповны. Эта остранненность выказывает себя в многочисленных поступках князя, явно нарушающих принятый ритуал общественной жизни, к примеру, он садится рядом с лакеем, как Дон Кихот с Санчо Пансой и козогласами; не отвечает на оскорбление, а «тот, кто пропустит пощечину и не вызовет на дуэль, по мнению Ипполита, тот подлец» [3; с.112] и т. д. Но его «опечатки» в действиях, разлад между намерением и жестом, о чем он сам говорит [3; с.258], и т. д. оправданы наличием в его сознании сверхдальних целей, достижение которых стало его «идеей-страстью» и практическая реализация которых также воспринимается окружающими как ненормальность (напр., раздача им денег после получения наследства).

Преимущественной целью сюжетной деятельности князя является намерение изменить русский мир любовью, и эта тактика, опробованная им в истории с Мари (Магдалиной) в Швейцарии, где вынашивались многие утопические «проекты», становится тем вероятным сюжетным алгоритмом, согласно которому могла бы произойти история с Настасьей Филипповной. Но несмотря на отличия в характере поведения князя и Дон Кихота, с его «крестовыми походами» из Ламанчи, все дальнейшие усилия Мышкина оказываются тщетными, о чем предупреждает героя сцена дня рождения Настасьи Филипповны, обернувшегося в конце романа днем ее смерти, сцена, типологически сходная по своему сюжетному значению с защитой мальчика-пастушка Андреаса из «Дон Кихота». В этом плане оба эпизода соотносимы с идеологически подготовленным Раскольниковым убийством, несмотря на все различия в мотивах, которыми руководствуются эти герои (к тому же Дон Кихота и Раскольникова сближает то, что оба они как исполнители своих замыслов объявили миру «войну»).

Но вернемся к эпизоду с Настасьей Филипповной. Он играет роль завязки в оформленном сюжетом конфликте между «кругозором» героя и

его «окружением», конфликте, который проявляет себя в ряде пространственно локализованных скандалов, чаще всего случающихся в общественных местах, напр., в гостиной, в «воксале» и т. п., как в романе Сервантеса, к примеру, на постоялом дворе или в замке. Но это лишь демонстративная сторона конфликта, суть его заключается в следующем.

Постепенно иллюзии князя относительно реализации заложенных в евангельском слове фабульных программ, основанных на сострадании к человеку, ослабевают в процессе встречного осознания им агрессивной враждебности действительности, способной разрушить «человеческое в человеке» (Достоевский), и в этом плане фраза Ипполита — «люди созданы, чтоб друг друга мучить» [3; с.328] уже воспринимается как констатирующая. Вследствие этого отрезвления сюжетный замысел князя постепенно сужается, он сосредоточивается на судьбе Настасьи Филипповны, как Дон Кихот на образе Дульсинеи. Причем, под воздействием обстоятельств поведение его, как и Дон Кихота, становится все менее инициативным и все более жертвенным. Это связано с осознанием Мышкиным, как и Дон Кихотом, что разрешение отдельной жизненной коллизии, представляющей собой лишь «случайное» проявление тотальной несправедливости, не может изменить мир, что становится особенно очевидным на фоне вставных рассказов о филантропических поступках, один из которых совершает оппонент князя — Ипполит. Но с другой стороны, Мышкин, как и Дон Кихот и Раскольников, понимает, что общее сосредоточено и даже персонифицировано в единичном, и не вмешаться в конкретную ситуацию — значит отказаться от своей сверхзадачи и обречь себя на гамлетовскую рефлексию. Поэтому самопожертвование «князя Христа» (Достоевский) является по своему характеру добровольным, как и смерть Дон Кихота, в отличие, напр., от спровоцированной окружающими гибели Гамлета, и в этом выразился протест Мышкина против действительности, совершенно противоположный по своему исполнению «бунту» Раскольникова.

Однако сюжетный финал князя является и знаком исторической обреченности носителя традиционного мирообраза в переходную эпоху, столь же несомненной, как и смерть Дон Кихота и Андрея Болконского.

Наконец, нельзя не учитывать метафизического смысла этого эпилога, заключающегося в вечном «внешнем» проигрыше идеала, в данном случае, евангельского, в тяжбе с действительностью, что также имеет отношение к Дон Кихоту.

Но помимо этих, надстраивающихся друг над другом по принципу градации значений романного эпилога, есть еще одно, определение которого требует выявления основных структурных моментов содержания современной Достоевскому действительности, сознательно отлекаясь при этом от конкретных исторических примет, вкрапленных в композицию романа (земство, женская эмансипация, железные дороги и пр.). По приезду в Россию князь оказался в мире, где, по словам генеральши Епанчиной, «все навыворот» [3; с.237]. К явлениям «навыворотности» относятся «искажение идей и понятий», о котором говорит Мышкин [3; с.279], нигилизм (Коля: «у нас все обличают» [3; с.113]), отношения между людьми, осно-

ванные «на мере и на договоре» (Лебедев) [3; с.167] и т. п. Эта «навыоротность» мира, воспринимаемая таковой в сравнении с евангельской сущностью князя, типологически сходна с той тотальной ложью, с которой столкнулся Дон Кихот. Поэтому не случайно правда в романе пробивается редко, притом на границах привычной реальности, напр., в игре, в которой участвуют романские персонажи, договорившиеся рассказать друг другу самые «скверные» свои поступки [3; с.120], или в ситуации между жизнью и смертью в исповеди обреченного Ипполита [3; с.232]. Отсюда понятен смысл сюжетного поведения князя и его речей, заключающийся в том, чтобы обратить действительность к тем основам человеческого общения, которые проповедует евангельское слово, для чего необходимо каждому опроститься, стать «как дети». поскольку, «чтобы достичь совершенства, надо прежде многого не понимать», как говорит князь [3; с.458]. Эта мысль была явно оппозиционной по отношению к нигилистической гордыни, и смерть слишком поздно прозревшего Ипполита, воскликнувшего однажды «мы не дети» [3; с.227], становится в контексте романа авторским предупреждением, и не только современников, о вероятных последствиях, к которым может привести логика «навыоротной» действительности.

Причем, в отличие от слова нигилистов, чреватого установкой на исторически немедленное коллективное исполнение собственного содержания (вспомним «коммуны» шестидесятников), евангельское слово, проповедуемое Мышкиным, обращено к каждому человеку в отдельности и основано на сострадании, которое, по словам князя, «есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» [3; с.192]. Однако романная судьба князя реализуется по евангельской фавбуле, и, осознавая это, он, как и Христос, может избежать детализированной опасности (напр., от ножа Парфена Рогожина), но не может избежать опасности быть использованным окружающими его персонажами (ради которых он жертвует собой) для своих собственных целей, напр., генералом Епанчиным, которому князя «бог послал» с тем, чтобы отвлечь внимание своей супруги от жемчуга, предназначенного Настасье Филипповне; или Лебедевым, обнаружившим с помощью наивной догадливости Мышкина вора, укравшего у него 40 рублей, и т. д. Но важнее другое. «Навыоротная» действительность может адаптировать князя, что грозило и Дон Кихоту, и тем самым извратить его высокие помыслы, определив ему место шута (так, генерал Епанчин предлагает по приезде князя в Петербург поселить его у Иволгиных, где проживает Фердыщенко, по выражению самого генерала, «сальный шут»; так, Аглая «по целым часам... поднимала князя на смех и обращала его чуть не в шута» [3; с.430] и т. д.). Поэтому у Мышкина возникает желание исчезнуть, «оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь», а иначе он «непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» [3; с.256]. Этот столь устойчивый во многих произведениях мировой литературы, Л.Толстого («Казак»), «Отец Сергей», «Живой труп» и др.), И.Гончарова («Обломов»), мотив исчезновения, конечно же, оказывается типологически сходным с мотивом пастушеской Аркадии в «Дон Кихоте» — он тоже возникает в си-

туации не только осознания героями тщетности своих альтруистических замыслов, но и при понимании необходимости собственного нравственного самосохранения. И в этом смысле жертвенная развязка романа играет роль консерванта, нужного для защиты идеала от посягательства окружающей действительности. Но она же имеет и рецептивное значение. Как известно, развязка исчерпывает сюжетную историю героя и тем самым временно нейтрализует конфликт, который в данном случае принадлежит к периодически повторяющимся, а следовательно, и вечно актуальным. Но сюжет романа уже замыслов князя, и потому, возвращая его в исходную ситуацию «болезни», Достоевский, как и умертвивший своего героя Сервантес, сохраняет живыми для читателя эти, обусловленные содержанием Евангелия, замыслы. И залогом возможной реализации евангельского слова в будущем является то, что во многих персонажах романа (Гане Иволгине, Аглае, генеральше Епанчиной, Келлере, даже Ипполите), как обнаружил князь, есть что-то от ребенка.

Таковы результаты сравнительного прочтения двух произведений. Но можно, опираясь на опыт сопоставления этих романов, сделать и итоговое предположение, нуждающееся, конечно же, в дальнейшем исследовании. В отличие от таких типических речевых жанров, как «обличение», «отцовское напутствие», «клятва» и др., каждый из которых характеризуется непредсказуемым сюжетным разворачиванием в разных романских ситуациях, что не позволяет установить фабульную закономерность каждого из них, «высокое» слово, несмотря на различные его варианты и модификации, обречено на одинаковую по своему содержанию и притом вечно повторяющуюся фабульную судьбу. Однако заложенный в нем смысловой потенциал позволяет подвергать его неоднократной сюжетной верификации, и этот типологический признак «высокого» слова, не свойственный иным речевым жанрам, обеспечивает ему статус традиционного, в том понимании, в каком говорят о традиционном сюжете и традиционном образе.

1. Багно В.Е. Дорогами «Дон Кихота». М.: Книга, 1988.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. Достоевский Ф.М. ПСС в 30 т., т.8. Л., 1973.
4. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1978.
5. Сервантес М. Дон-Кихот Ламанчский. М., 1976.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.92.

Summary

In this article the plot realization of the ideologically directed «high» word together with such speech genres as «father's parting word», accusation, oath etc. is for the first time analysed as a part of the so called «traditional word» analysed on the basis of comparison of Cervantes's *Don Quixote* and F. Dostoevsky's novel *The Idiot*.