

УДК 821.134.2

**Светлакова Ольга Альбертовна**, кандидат филологических наук, доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. [nerdanel63@gmail.com](mailto:nerdanel63@gmail.com)

**Svetlakova, Ol'ga Al'bertovna**, PhD in Philology, associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. [nerdanel63@gmail.com](mailto:nerdanel63@gmail.com)

## СЕРВАНТЕС КАК СТИХОТВОРЕЦ И ДРАМАТУРГ: ТАЙНОЕ РОДСТВО КЛАССИЦИЗМА И БАРОККО

### CERVANTES AS A POET AND DRAMATIST: THE HIDDEN UNITY OF BAROQUE AND CLASSICIST AESTHETICS

**Аннотация.** Определение Сервантеса как писателя барочного (в советской традиции одновременно ренессансного) несомненно имеет основания. Столь же обосновано суждение об этом тезисе как о грубой редукции такого сложного исторического феномена, как эстетика автора «Дон Кихота». В статье делается обозрение разножанрового творчества Сервантеса как цельности, в которой наблюдаются тонкие переходы между барочной и классицистической эстетическими установками.

**Ключевые слова:** барокко; классицизм; испанская литература Золотого века; Сервантес; цельность писательской личности

**Abstract.** Cervantes' identity as a Baroque writer (and, in Soviet tradition, a Renaissance one as well) can be both justified and criticized as an oversimplification. The aesthetic principles employed by the author of "Don Quixote" are, in fact, a complex cultural-historical phenomenon. The study considered this complexity of his literary heritage; and in particular how Cervantes built upon the Classicist-Baroque philosophical duality across different genres.

**Keywords:** Baroque; Classicism; Golden Age of Spanish literature; Cervantes; the integrity of writer's personality

Граница между «классицизмом» и «барокко» всё чаще представляется нам условной. Всё яснее, что представлять себе эти две эстетические позиции разделёнными метафизической пропастью скорее вредно, чем полезно для исследования их сути. Всё очевидней становится, что в их сложной совместной жизни в культуре больше от взаимодействия разных полушарий головного мозга, чем от войны непримиримых противников. Представляется и актуальным, и полезным задаться вопросом о том, как в огромном феномене Сервантеса барочное (в целом, с виду, действительно доминирующее) взаимодействует с классицистическим началом. По-видимому, целесообразно будет при этом отойти от новаторского художественного мира романа, т.е. «Дон Кихота», особенно изощрённо использующего барочную эстетику.

Всё, что Сервантес делал всю жизнь, завершено и оформлено в последние два или три года его жизни. Он знал, что умирает. Прологи к «Персилесу» и ко Второй книге «Дон Кихота», а также к обоим сборникам, новеллистическому и драматургическому — подведение итогов и неявная эстетическая формула завершающегося творчества.

Именно стремление дать завершённую форму мысли чувствуется в особо тщательной, демонстративной структурности сборников, которая давно комментируется в сервантистике. Уже Америго Кастро пронизательно настаивал в 1925 г. на том, что «воля к разумному осмыслению ("actividad racional") характеризует сервантесовскую мысль в целом» [3, p. 55].

Правомерна ли такая постановка вопроса и склонен ли Сервантес к теоретизированию вообще — вопрос, довольно ясный для сервантесоведения. Вальтер Пабст в книге 1953 г. [6], посвящённой новелле, показал, что сервантесовские прологи, посвящения и другие «паратексты» по сути являют собой скрытую систему намёков, реплик, ответов критике и диалогов с читателем. В соответствии с читательским ожиданием всё это облечено в знакомые

топосы и формулы, но ирония и авторская оригинальность неуклонно пролагают себе сквозь них путь, никогда не отказываясь, однако, говорить на общепринятом языке. Пабст настаивает даже на слове «лицемерие» [6, p. 11] — Сервантес маскирует своё подлинное намерение, обманывает тех, кто обманывается, но никогда не лжёт; он как бы играет, как кошка мышью, неповоротливыми умами, но говорит на равных с внимательными мыслящими собеседниками. Другой классик сервантистики, Эдвард Райли, в «Теории романа у Сервантеса» не раз говорит о сервантесовской литературной теории как о «не оформленной в слова» или «не эксплицированной» [7, p. 339], но несомненно существующей.

Теоретическая мысль автора «Дон Кихота», таким образом, есть явление сервантистикой показанное и во многом освоенное. Можно называть десятки исследователей, от Менендеса Пелайо до Альберто Поркероса Майо [5, p. 205], показавших обширность познаний и глубокую литературную культуру Сервантеса, которая, впрочем, и без этого явствовала бы из его творчества, а также авторов, указавших на его источники — античные, итальянские, испанские. Доказано, что Сервантес был знаком с текстами Аристотеля, Горация, Цицерона, Квинтилиана ещё в пору юношеского ученичества у Лопеса де Ойоса, известного гуманиста; Райли, Поркерас Майо, Маркес Вильянуэва показывают, что Сервантес читал Тассо, Пиколомини, Джиральдо Чинтио; его хорошее знакомство с испанскими поэтами Алонсо Лопеса Эль Пинсьяно, Альфонсо де Корбальо. Изыскания Райли отчётливо выявляют стройную систему сервантесовских воззрений на спорные пункты тогдашней теории словесного искусства, рождающейся в плодотворном споре классицизма и барокко: соотношения искусства и природы, единства и многообразия, правды факта и правды искусства, границ эмпирического и эстетического, проблемы абсолютной свободы художника, ломающего жанровые границы в поисках новой поэтики, и т.п. Своеобразие Сервантеса в том, что

он предпочитает видеть теорию имманентной художественному тексту и не разворачивает её в теоретический трактат — почти никогда. Как пишет Райли, «важнейшим вкладом Сервантеса в теорию романа стали не строгие дефиниции, а творческий продукт, не поддающийся формализации — его свободно-критический способ мыслить воображением. Его основа, едва ли где-то выраженная словесно, состоит в убеждении, что роман рождается из исторического материала, из повседневного опыта жизни» [7, p. 293].

Сервантес предстаёт, таким образом, одновременно как один из участников литературной рефлексии, нормальной для начала XVII в., и как её ниспровергатель, новатор и революционер — сознательный создатель современного романа. Эксплицитно — заурядный теоретик своего времени, имплицитно — новатор и создатель нового жанра. Трудно, однако, предположить бессознательную революционность в такой области, как глубинная литературная рефлексия.

Не раз была показана изощрённая системность смыслов внутри «Назидательных новелл», не раз отмечалось в критике продуманное расположение в сборнике сервантесовских интермедий. Не может быть случайностью цифровая симметрия восьми комедий, восьми интермедий, восьми основных новелл, а также плотная связность мотивов во всех текстах поздней поры — достаточно указать на параллельную разработку сюжета о цыганочке в одноименной новелле и «Педро де Урдемаласе». Комедии и интермедии сборника также образуют системность, на которую намекает слово “sus” в названии: «Восемь комедий и восемь их интермедий». Или, например, симметрично чередуются места действия в крупных городах и маленьких пueблo, в разных социальных средах; Хоакин Касальдуэро ещё в 50-е годы указывал на правильность чередования тем брака и проституции, связывая её с барочной идеей «обмана-разочарования» [1, p. 24].

Самой поздней была рецепция поэтического наследия Сервантеса. «Коллекция» из двух десятков его сонетов (наверняка не полная; некоторые тексты были найдены только в конце XIX в.) в основном принадлежит зрелому творчеству Сервантеса с его высокосознательным, эстетически ответственным характером, но немногочисленные ранние сонеты не разрушают предполагаемую нами систему, само наличие которой, возможно, объясняется сервантесовской концепцией сонета. Все сонетные тексты Сервантеса подчёркнуто безукоризненны, продуманны, по природе жанра исключают небрежность и необязательность. В этих 16 сонетах — основном корпусе сервантесовских «отдельных» стихотворений — всегда одна и та же строгая итальянская форма, петраркистский классический сонет на одиннадцатисложнике с рифмовкой авва авва сде сде, причём соблюдены все остальные требования — не повторяются слова, нет внутренних рифм, высоки критерии фоники, изощрен — иногда до барочной чрезмерности — синтаксис. Такой с виду смиренный, едва ли не эпигонский традиционный петраркизм при ближайшем рассмотрении оказывается отрицаем Сервантесом, так сказать, дважды — внешним и внутренним образом. Внешне Сервантес показывает относительность старой поэтики (после того, как показал своё полное её владение) добавлением в корпус своих сонетов по меньшей мере четырёх сатирических сонетов-извращений, антисонетов в сонетной форме; внутренне же петраркизм оказывается оспариваем Сервантесом на уровне тематики и образной системы. Упомянем только такие вопиющие о себе частности: нет ни одного любовного сонета; вообще отсутствует «дама» (среди адресатов — две женщины, одна из которых является усопшей испанской королевой Изабеллой де Валуа, а другая монахиней и родственницей жены Сервантеса, т.е. обе искусно выведены из круга самой возможности быть петраркистской «дамой»); нет ни одного канонического для петраркистского сонета описания женской красоты, будь оно «прямое» или «обратное», как у Шекспира (“*My mistress’ eyes are nothing like the sun*” — «Её глаза на звёзды не похожи»), а вместо такого описания вызывающе фигурирует лицо, скрытое вуалью. Всё это нельзя назвать случайностью: у

Сервантеса много любовных сонетов, многочисленны и многообразны употребления петраркистской топики, например, в «Галатее», но ничего подобного нет в «отдельных», не включённых в другие тексты, сонетах. Без обрамления другого художественного мира, в ситуации, когда голос автора звучит непосредственно и воспринимается как «Мигель де Сервантес», мы не знаем ни одного такого случая. Сонет оказывается лишён своей «Лауры»: несомненно, он серьёзно переосмыслен, и, поскольку он одновременно остался собою со всеми традиционными атрибутами — реализованы иные его возможности.

«Отдельные» сонеты Сервантеса имеют вид традиционных для эпохи «стихов на случай», т.е. посвящены конкретным людям и событиям. 16 адресатов — исторические лица, некоторые сонеты (четыре) являются эпитафиями. Люди, которым посвящены сонеты, главным образом литераторы, богословы, в том числе св. Франциск, а также один врач и один изобретатель: полная картина гуманистического братства, не разрушаемого даже смертью. Во всех 16-ти сонетах переплетаются темы творчества, славы, преодоления времени деянием, человеческого подвига. Сервантес искусно подчёркивает некоторую искусственность сонетного построения, окончательно лишая его непосредственности и человеческой «неправильности», превращая в своеобразный сонетный памятник — 17-му, неназванному, имманентно присутствующему здесь в форме его сонета Петрарке, который, так сказать, изнутри формирует и незримо возглавляет это гуманистическое братство. Сонет жив; но уже возможен памятник ему и обсуждение его судьбы. Это серьёзное суждение о законном и новом в литературе, об этапах литературного процесса. Сервантесовский способ говорить о творчестве вообще почти всегда имманентен литературе. «Дон Кихот» есть одновременно роман и трактат о способе писать роман (при том, что этот термин, конечно, не используется), сборник комедий и интермедий 1615 г. — сведение старых и болезненных счётов с театром и прояснение сущности театра, совокупность сонетов является и суждением о петраркистском сонете.

Есть и другие аргументы в пользу сознательно-рефлексивного построения комплекса поздних текстов как своего рода завещания и памятника. Крупные современные сервантисты, такие как Элиас Риверс, отмечают такие черты позднего творчества Сервантеса, как углублённый самоанализ писательской личности в форме изощрённой псевдобиографии, например: «Сервантесовское “я” утверждает себя в акте порождения текста, и создаёт при этом маску, некоторым образом определяющую это “я”» [8, p. 23]. В самом деле, предисловие к драматургическому сборнику походит на обращение к читателю в прологе к «Дон Кихоту» и тоном, и проблематикой, и даже словесными оборотами. «Хотел бы я, чтобы комедии эти были лучшими на свете» (“*Querría que fuesen mejores en el mundo*”), — повторяет Сервантес формулу из пролога к первой книге романа, и добавляет: «или по крайней мере разумными» (“*o al menor razonables*”) [4, p. 23]. Сделанными, в пику Лопе, в рассудочной неоклассицистической манере прошедших десятилетий? Но ведь это и на деле не так, и открыто, «прямым текстом» отвергнуто в знаменитом монологе Комедии в «Блаженном плуте» — что и отмечено во всех комментариях как «непоследовательность» Сервантеса, который, как известно, и в «Дон Кихоте», и в самом «Педро де Урдемаласе» осуждает сюжетно-композиционную расхлябанность и эксцентричность новой комедии.

Следовательно, смысл скупого полузаметного расширения формулы таков: «если не лучшими драмами на свете, то драмами, имеющими высокую интеллектуальную ценность». Пять слов, добавленных далее, кажутся обращёнными прямо к нам: «Ты сам увидишь, мой читатель» (“*Tu lo verás, lector mío*”) [4, p. 25]. Рано или поздно мы несомненно увидим Сервантеса вне «Дон Кихота», во всей блистательной полноте его творческой личности, во всей неисчерпаемой диалектики его мысли.

**Список литературы:**

1. Casaldueiro J. Sentido y forma del teatro de Cervantes. Madrid: Gredos, 1966. 290 p.
2. Rey Hazas A., Sevilla Arroyo F. Miguel de Cervantes. El Arte de entremés // *Anthropos*. 1989. 98/99. P. 70–73.
3. Castro A. El pensamiento de Cervantes. Madrid: Gredos, 1980. 410 p.
4. Cervantes Saavedra M. Obra completa. Vol. III / A. Rey Hazas, F. Sevilla Arroyo (ed.). Madrid: Instituto Cervantes, 1995. 1419 p.
5. Montero Reguera J. El Quijote y la crítica contemporánea. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1997. 286 p.
6. Pabst W. Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co, 1953. 254 S.
7. Riley E.C. Teoría de la novela en Cervantes. Madrid: Taurus, 1973. 368 p.
8. Rivers E. C. Como leer “El viaje del Parnaso” // *Actas del III Coloquio Internacional de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993. P. 22–33.

**References:**

- Casaldueiro J. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos Publ., 1966. 290 p. (in Spanish)
- Rey Hazas A., Sevilla Arroyo F. Miguel de Cervantes. El Arte de entremés. *Anthropos*, 1989, no. 98/99, pp. 70–73. (in Spanish)
- Castro A. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, Gredos Publ., 1980. 410 p. (in Spanish)
- Cervantes Saavedra M. *Obra completa*. Vol. III. Madrid, Instituto Cervantes Publ., 1995. 1419 p. (in Spanish)
- Montero Reguera J. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos Publ., 1997. 286 p. (in Spanish)
- Pabst W. *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Hamburg, Cram, de Gruyter & Co Publ., 1953. 254 p. (in German)
- Riley E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus Publ., 1973. 368 p. (in Spanish)
- Rivers E. C. Como leer “El viaje del Parnaso”. *Actas del III Coloquio Internacional de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos Publ., 1993, pp. 22–33. (in Spanish)