

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт/факультет филологический факультет

Выпускающая(ие) кафедра(ы) мировой литературы и методики ее преподавания

Кравченко Александр Владимирович
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема: Театральность романа М. Сервантеса «Дон Кихот» (материалы
для системы элективного курса по зарубежной литературе в средней и
старшей школе)

Направление подготовки/специальность 44.04.01 Педагогическое образование
Магистерская программа История и поэтика мировой литературы

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

Заведующий кафедрой

к.филол.н., доцент, Липнягова С.Г.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы

к.п.н., доцент, Уминова Н.В.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный руководитель

к.филол.н., доцент, Липнягова С.Г.

(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Обучающийся

Кравченко А.В.

(фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Красноярск 2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Театральность как категория поэтики. История и теория.....	6
Глава 2 М. Сервантес. «...мудрый автор выше всех в подлунной».....	23
2.1. Проза. Интермедии. Театр.....	23
2.2. «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»: проблема театральности.....	35
Заключение.....	60
Список литературы.....	63
Приложение 1.....	68
Приложение 2.....	70
Приложение 3.....	78

Введение

Театральность как поэтологическая категория в последнее время становится актуальным аспектом исследования художественного текста, при этом рассматриваются произведения, относящиеся к различным родовидовым системам.

Сама же категория театральности представляет собой ничто иное, как составляющая часть более обобщенного явления – интермедиальность. Активно в литературоведение эти понятия вошли в 2000-е годы. Однако существование эстетической категории театральности, прежде всего как культурологической, обсуждалось еще в начале 20 века. Прежде всего, конечно, это работы Н. Евреинова.

Присутствие черт театра, театральности, театрализации, сценичности, театральной игры в поэтике художественного текста – тема достаточно популярная в социокультурных и собственно литературоведческих исследованиях последних лет.

Однако все чаще в культурологии, театрологии, теории и истории литературы появляется упоминание о театральности, как о составляющей непрерывно-игрового действия – бытия человека, и, что для нас особенно важно, как о структурной составляющей художественного мира произведения.

Методологической базой исследования стали работы Н.Евреинова, Ю. Лотмана, Т.А.Апинян, А. Баканурского, О.Б.Сокуровой, Н.В.Тишуниной, О.О.Легг, В.Н. Геворкян, С.Г. Липняговой.

Мигель де Сервантес Сааведра (1547 – 1616) писатель эпохи Возрождения, в чьем творчестве присутствуют произведения, принадлежащие разным родовидовым формам – роман, новелла, драма,

стихи. В духе его времени Сервантеса можно назвать универсальным человеком. Этапы его жизни насыщены испытаниями и творчеством. Стремление к свободе, но в тоже время служба государю, смелость и великодушие, гордость и необычайная выносливость – отличительные черты Сервантеса. Но главное – творчество.

Участие в военных событиях, алжирский плен и тюремное заключение стали не только испытанием и школой жизни, но и источником тем для произведений. "Если раны мои и не красят меня в глазах тех, кто их видел, то во всяком случае возвышают меня во мнении тех, кто знает, где я их получил, ибо лучше солдату пасть мертвым в бою, нежели спастись бегством, и я так в этом убежден, что если бы мне предложили воротить прошедшее, я все равно предпочел бы участвовать в славном походе, нежели остаться невредимым, но зато не быть его участником" ("Дон Кихот", часть II, Пролог).

Роман «Дон Кихот» как театральную ситуацию рассматривает Г.Диас-Плаха в книге «Вокруг Сервантеса». Анализируя роман Сервантеса «Дон Кихот» испанский литературовед подчеркивает, что «театральность – всегда подражание, игра отражений» [3, 28]. Но, по его утверждению, ««театральные ситуации»... полностью не совпадают с теми «сценичными» эпизодами, благодаря которым «Дон Кихот» чаще, чем какой-либо из классических романов, становится предметом инсценировок» [3, 29]. Напротив «театральность – более глубокое и сложное понятие: это взаимодействие активного «актера» и пассивного «зрителя» в постоянно меняющихся, головокружительных ситуациях, вовлекающих в игру почти всех персонажей сервантовского повествования» [3, 29].

Общепризнанно, что роман Сервантеса – книга колоссального внутреннего объема. Как указывает В.Н. Геворкян, в «Дон Кихоте» значимы семантические, культурные и историко-литературные коды. Они создают ту особенную глубину и емкость книги, которая живет в сознании каждой

эпохи. Сервантес играет с реальностью и вовлекает в эту тонкую игру не только персонажей романа, но и самого себя как автора

Цель данной работы:

выявить уровни реализации театральности как черты поэтики в романе Сервантеса «Дон Кихот».

Задачи:

1. На основе существующих точек зрения на театральность как категорию поэтики художественного текста выбрать рабочие определения, необходимые для интермедиального анализа романа Сервантеса.

2. Показать присутствие категории театральности на уровне сюжетостроения романа.

3. Выявить роль театральности в формировании системы образов.

Актуальность и новизна обусловлена обращением к интермедиальному прочтению романа.

Объект исследования: поэтика романа Сервантеса «Дон Кихот».

Предмет исследования: театральность как поэтологическая категория поэтики названного романа.

Методы исследования: структурный и интермедиальный анализ с элементами историко-культурного анализа.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и приложений.

Глава 1. Театральность как категория поэтики. История и теория.

Одной из эстетических характеристик XX и начала XXI веков считается

присутствие театральной культуры в различных сферах культурного контекстуального поля.

Подводя теоретико-литературные итоги XX века, Ю. Борев писал о значимости театральной культуры в уходящем веке и о ее роли в обогащении мировой эстетики, все более уходящей от привычного литературоцентризма к театроцентризму (60; 12).

Приписываемая Шекспиру фраза «Весь мир – театр...», как и предшествующие ее античные версии и ее интерпретации,

принадлежащие другим эпохам, стали предметом различных научных и научно-популярных работ. Подобные издания рассматривают театральность в психологическом, социокультурном, культурологическом, литературоведческом контекстах. При этом театральность/театр чаще всего рассматривают как проявление игры.

Рассматривая категорию игры в онтологическом и объединяя известные точки зрения на проблему игры формы проявления театральности, Т.А. Апинян подчеркивает, что «функции игры в обществе и отношение к ней служат показателем культурного и общественного развития, социальных, политических, идеологических ориентаций» (3; 5-6). Говоря о многообразии форм бытия игры, Т.А.Апинян говорит о том, что, являясь видом деятельности и присутствуя как составляющая других видов деятельности «игра включается в различные теории, выступая либо как объект анализа,

либо как структурное, оценочное, экзистенциальное, онтологическое понятие, либо как субъективный модус мышления и поведения» (3; 11).

Учитывая существующие философско-культурные концепции игры и варианты воплощения этой категории в художественных текстах исследователь убедительно показывает, что игра предстает внутренним элементом текста, структурообразующим принципом, инструментарием дискурса (3; 11).

А Баканурский в работе «Жизнь, игра, театральность» рассуждает о разнообразных проявлениях индивидуального и общественного бытия как непрерывный театрально-игровой акт. Особый акцент в исследовании делается на эволюционном процессе, означающем «движение от полной погруженности игры в любые жизненные проявления к известной ее автономизации», т.е. превращение жизни как игры в игру в жизнь (6; 6).

Исследования подобного типа рассматривают игру как основу жизнестроительства и жизнедеятельности человека. Что продиктовано собственно многообразными отражениями мировосприятия на разных этапах развития человеческой цивилизации, начиная с древних времен и до наших дней. Причем в этом смысле игра – театр – роль (социальная, возрастная и т.д.) будут понятиями одного ряда, имеющими прежде всего мирозреческий характер. Это касается и жизни древних племен, и античных философов поэтов, и мыслителей и художников Нового времени.

Рядом с понятием игры возникает понятие театральности, театрализации.

Театрализация, игра, ролевое поведение с точки зрения Ф.Шиллера, замечает А.Баканурский, «не только проявляет специфику искусства, но в более или менее заметной степени обязательно сопровождают все мало-мальски значительные обстоятельства в жизни человека» (6; 6).

Театральность рассматривается как составляющая обрядов, ритуалов, церемоний. Театрально-игровые элементы так же имеют место и в повседневной жизни.

Но театральность не сводится только к исполнению той или иной роли в той или иной маске или костюме. Есть и еще одна функция: определенная регламентация формы, структуры действия или роли.

Традиционно категорию театральности рассматривают либо в сопоставлении или сочетании с категорией игры, либо же в качестве неполных синонимов.

Как отмечала С.Г. Липнягова, «до последнего времени общий оценочный, опять-таки, традиционный смысл понятия «театральность» соотносился с неестественным, игровым, театрально-игровым поведением человека/литературного персонажа, рассчитанным на явного или тайного, скрытого зрителя. Что зачастую носило, негативный характер» (34).

Но в последнее время «в культурологии, театрологии, теории и истории литературы появляется упоминание о театральности, как о составляющей непрерывно-игрового действия – бытия человека, и, что для нас особенно важно, как о структурной составляющей художественного мира произведения» (34). В этом плане наиболее популярными и интересными представляются работы Н.Евреина, Й.Хейзинги «Человек играющий» (1938), Ю. Лотмана «Семиотика сцены» (1980), «Язык театра» (1989), «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» (1973), М.Полякова «О театре: поэтика, семиотика, теория драмы» (2001), И.Андреевой «Театральность в культуре» (2002), Т.А.Апинян «Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие» (2003), А. Баканурского «Жизнь, игра, театральность» (2004).

Одними из основополагающих работ, совмещающими общекультурологическую направленность с исследованием театральности

как принадлежности театра, безусловно, являются труды Н.Н.Евреинова и Ю.М.Лотмана.

В работе «Театр как таковой. Апология театральности» (1912), где альфой и омегой истинной театральности называется сценизм. «Под «театральностью» как термином подразумеваю эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и всенеприменно» (22; 40).

В статье «Семиотика сцены» Ю.М.Лотман замечает, что в жизни за пределами сцены существуют материалы, из которых строится театральный мир, но вместе с тем применяемые в психологии человека понятие игры и «специфические театральные категории» «роль», «амплуа», «сценарий» сами по себе не создают театра. «Для того, чтобы это произошло, их должно коснуться искусство» (36; 586).

Рассматривая семиотические механизмы искусства, Лотман, акцентирует наше внимание на том, что искусство театра имеет «специфический язык» – театральный язык. Одной из основ которого является «специфика художественного пространства сцены», которая, в свою очередь, «задает тип и меру театральности условности» (36; 587).

Проблема театральности условности, как будет сказано позже, сыграет важную роль в формировании художественного мира романа. С этой точки зрения важна предлагаемая Лотманом оппозиция «существование – несуществование», применительно к анализу театального пространства, а именно: сцена – зрительный зал. «Бытие и реальность этих двух частей театра реализуются как бы в двух измерениях. С точки зрения зрителя, с момента подъема занавеса и начала пьесы зрительный зал перестает существовать. Все, что находится по эту сторону рампы, исчезает. Его подлинная реальность делается невидимой и уступает место всецело

иллюзорной реальности сценического действия» (36; 588). В традиционном театре это подчеркивается сменой освещения сцена – зал. Именно этот прием станет одним из знаков перемещения из «театрального» в «нетеатральное» пространство и наоборот.

Оппозиция пространств формирует диалогическую природу сценического текста, его вариативность.

Еще одна «существенная», как ее обозначает Ю.М.Лотман оппозиция: «значимое – незначимое» формирует понятие театральности. Эти отношения связаны со знаковой насыщенностью сценического пространства. В этом контексте Лотман интерпретирует разговор Гете и Эккермана. На вопрос о том, каким должно быть произведение, чтобы быть сценичным, Гете ответил: «Оно должно быть символично. Это значит, что каждое действие должно полно собственного значения и в то же время готовить к другому, еще более значительному» (36; 589).

В дальнейших комментариях важна трактовка «полноты значений», которую Лотман связывает с коренными законами сцены, что «составляет существенное отличие действий и слов на сцене от действий и слов в жизни». Что объясняется разницей наполнения одной и той же ситуацией в жизни и на сцене. Разница в том, что действия и речь на сцене имеет двойного адресата: «другой» персонаж и зритель. «Зритель, как и участник действия, не знает будущего хода событий, но, в отличие от него, знает все предшествующее» (36; 590). И что немало важно, как подчеркивает автор, «знание зрителя всегда выше, чем персонажа. То, на что участник действия может не обратить внимания, является для зрителя нагруженным значениями знаком» (36; 590).

Характеризуя сценическое действие как текст «значительной сложности, использующий знаки разного типа и разной степени условности», Лотман дает представление о взаимоотношении текста и кода, «условности» и «естественности». Единый текст спектакля складывается «по

крайней мере, из трех достаточно самостоятельных субтекстов: словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актерами и режиссером, и текста живописно-музыкального и светового оформления» (36; 596-597). А сама «система «сцена-зритель» разворачивается по игровой модели» (36; 598).

Собственно понятие «театральность» в значимом для настоящего исследования вводится в статье «Язык театра». Ю.М.Лотман говорит о том, что нет однозначных ответов на вопросы: «что такое театральность, как ее создать (если это «хорошо») или избежать (если это «плохо»), какие стили постановок считать театральными...» (36; 604).

«Театральность – по Лотману – язык театра как искусства. И в этом значении она не может быть ни плохой, ни хорошей – она неотъемлемая часть театра как такового, и обойтись без нее так же невозможно, как невозможно обойтись без языка» (36; 604). В статье предлагается определение сущности этого явления с двух точек зрения. Структурный аспект: описание внутренней архитектоники текста, определение его структурных свойств, позволяющих «в пределах данной культуры воспринимать его как художественный». Функциональный: художественное произведение обязательно должно выполнять эстетическую функцию.

«С тех пор как существует театр, борются две концепции театральности: зритель должен забыть, что он в театре, – зритель должен постоянно чувствовать, что он в театре» (36; 605). Но, это не характеризует не природу театра, а «субъективную ориентированность тех или иных театральных деятелей».

Сопоставляя театральность с поэтичностью, кинематографичностью и живописностью Лотман подчеркивает, что она связана «с искусством исполнительским, то есть в определенной степени импровизационным». Основа театральности – диалог. «Спектакль, с одной стороны, ведет диалог с пьесой, но с другой со зрителем. Это два разных диалога, и спектакль раскрывается в них по-разному. Ни одно из искусств не связано так

непосредственно с реакцией аудитории, не реагирует на эту реакцию столь немедленно и активно как театр» (36; 607). Другими словами, театр ведет диалог на языке театральности.

Положения семиотического подхода к трактовке театра и театральности школы Ю.М.Лотмана стали основополагающими в работе И.М.Андреевой «Театральность в культуре» (2002).

Театральность в культуре рассматривается «как форма поведения и одновременно – как способ донесения до других определенных смыслов, как своеобразный вид игры и – как особый род трактовки и толкования действительности» (2; 6).

Андреева определяет структуру своего исследования как движение «от рассмотрения феномена театра как искусства к образным аналогиям театральности в повседневной жизни и в разных видах теоретического знания, а также к рассмотрению духовно-психологических практик, в которых театр возрождает себя через «игру в театр»» (2; 6).

Развивая далее теорию диалога как основы театральности, И.М.Андреева особое внимание уделяет анализу «сюжетной оси театрального мира» и говорит о том, что «XX век с его модернистскими и постмодернистскими поисками во многом разрушил прежние представления о необходимости сюжетного построения театрального спектакля» (2; 18). И что важно для исследования проблемы сближения театра и других видов искусства, «возникли свободные, лишённые конкретного сюжета формы театральности, такие как перформанс и хэппенинг» (2; 18).

Но вместе с тем, рассматривая драму как «сердце театра и театральности», в след за известными в современном литературоведении работами В.Я.Проппа, К.Бремони и А.Ж.Греймаса, автор выделяет основные формулы сюжетов и в связи с ними, учитывая точку зрения В.Е.Хализева, два принципиально разных вида конфликта: «архетипический» (канонический) и «субстанциональный» (неканонический).

В названной работе Андреева, говоря о пространстве, времени и действии в театре, указывает, что «театр представляет собой пример сложной игры пространственно-временных характеристик эмпирического повседневного мира с одной стороны, и эстетической художественной реальности – с другой» (2; 23). Тем самым исследование «Театральность в культуре» подтверждает еще раз утверждение о том, что сближение романа и театра происходит за счет трансформации в них пространственно-временных отношений.

Этот аспект станет определяющим в монографии О.Б.Сокуровой «Большая проза и русский театр (сто лет сценического освоения прозы)», где не только исследуются основные причины сближения романа и театра, но и выделяются главные этапы их взаимодействия в контексте русской истории XX в. В ней используются материалы сценических постановок романов «Братья Карамазовы» и «Анна Каренина» на сцене МХАТ, «Мадам Бовари» в Камерном театре, «Идиот» и «Тихий Дон» в БДТ и др. Автор исследования говорит о том, что «в каждом конкретном случае обращения театра к прозе возможен свой вариант ответа на вопрос о причинах и оправданности такого обращения <...> «роман» сцены с романом развился и упрочился именно в XX столетии» (56; 4).

О.Б.Сокурова указывает, что «сверхзадача» ее исследования состоит в том, «чтобы в ходе диалога двух искусств увидеть духовные проблемы эпохи и раскрыть тему внутренних связей бытия и культуры – тему коренную для отечественной философской и художественной мысли» (56; 5).

В монографии акцентируется внимание на «контрастах и совпадениях» прозы и театра. Как различительные категории называются прежде всего пространство и время. «В театре ощутимо сжато пространство, спружинена временная спираль. В прозе – особенно в «большой прозе», в первую очередь в романе, – пространство может быть необозримым, а время неторопливым, иной раз даже как бы застывшим, а иной раз – прерывистым, то

стремительно убегающим вперед, то возвращающимся вспять, в глубину, в бездонный «колодец памяти». Предела, ограничений, театральной рамки и рампы для свободного движения прозы не существует» (56; 6). В качестве одной из иллюстраций своих размышлений О.Б.Сокурова приводит слова главного героя романа И.А.Гончарова «Обрыв» свободного художника Райского, объясняющие причины обращения к роману: « <...> в роман все уходит – это не то, что драма или комедия – это как океан: берегов нет, или не видать; не тесно, все уместится там» (56; 7).

Формированию театрального языка (это явление в несколько ином аспекте было уже обозначено в связи с анализом точки зрения Ю.М.Лотмана на проблему театра и театральности в искусстве), по мнению автора исследования, способствуют жесткие пространственно-временные границы и условия диалога со зрителем. Это «язык укрупненных, заостренных образов, язык более громкий и отчетливый, более яркий и емкий, чем в жизни, вызывающий параллели скорее с поэтическими тропами, чем с языком прозы» (56; 7).

В качестве похожих качеств и свойств О.Б.Сокурова выделяет прежде всего «универсализм романа и театра» . Причем плоскостью сближения становится драма, поскольку она близка «роману – как словесное искусство, театру – как искусство действия» (56; 8).

Одним из важнейших компонентов как театральной, так и романной формы становится «драматический стержень». «Нарушение равновесия внутри «романного космоса» обуславливает обязательное наличие в основе сюжетной структуры романа накаленного стержня – интриги, которая драматизирует все повествование и соотносима с действием в драме» (56; 11).

Таким образом, О.Б.Сокурова делает вывод, что « глубоко родственные черты романа и театра, отличающие их от других видов и родов искусства, проявляются прежде всего в сфере создания многогранного

«художественного космоса», имеющего драматическое ядро, а так же, что оба искусства, будучи в принципе актуальными, находясь в самых непосредственных связях с современностью, способны отражать ее наиболее всесторонне и действительно» (56; 13).

В рассматриваемой монографии, что значимо для настоящей работы, прослеживаются исторические процессы, способствующие сближению театра и романа. Всем ходом анализа автор подводит нас к важному замечанию о том, что в процессе изменения описательной, повествовательной, сюжетной, образной структуры романа жанр становится «более драматизированным, пластически выразительным, диалогичным, конфликтным» (56; 23).

Наиболее полное (в театрологическом прочтении) определение театральности представлено в «Словаре театра» П. Пави, замечает С.Г. Липнягова, обозначая основное положение данной статьи: «Театр/театральность – оппозиция, сформированная, по-видимому, по тому же принципу, что и пара литература/литературность. Театральность – это специфически театральное (или сценическое) в представлении или драматургическом тексте» (34).

При составлении статьи Пави учитывает различные точки на проблему театральности (А.Арто, А.Жиро, А.Рея). Он подчеркивает присущую театральности насыщенность знаками, при этом он опирается на часто употребляемое положение Барта: «Что такое театральность? Это театр – минус текст, это насыщенность знаков и восприятий, которая создается на сцене по краткому письменному «либретто», это нечто вроде всеобщей проникающей способности различных приемов воздействия: жестов, интонаций, субстанций, света, наводняющих текст всей полнотой внешней, пространственной образности» [Цит. по: 46, 407].

В продолжение этому тезису автор словарной статьи считает необходимым привести мысль Арто о том, что театральность

противопоставляется литературности, театру текста, литературным средствам, даже иногда диалогам, а также нарративности и «драматургичности» логически сконструированной фабулы.

В итоге П. Пави говорит «о месте и природе театральности:

- надо ли искать ее на уровне тем и содержаний, описанных в тексте (внешнее пространство, визуализация персонажей);

- надо ли, напротив, искать театральность в самой форме выражения, в той манере, в какой текст ведет беседу с внешним миром и показывает то, что вызвано к жизни им самим и сценой.

В первом случае театральное – это пространственное, визуальное, экспрессивное...

Во втором случае театральное – специфическая манера театрального высказывания, циркуляция слова, визуальное раздвоение высказывающегося (персонаж/актер) и его высказывания, искусность представления...» [46, 407].

Из чего следует, что «театральность предстает не как неотъемлемое свойство или квинтэссенция текста, ситуации, но как прагматика сценического инструментария, когда все составляющие постановки равноценны и способны взорвать контур словесно-речевого рисунка» [9, 409].

Знаковым в этом смысле становится работа

В.Е.Хализева «Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование)» (1986). В главе «Театральность и драматизм (черты поведения и внутреннего мира персонажей)», в которой обозначается, что «слово «театральность» пока что не стало ни научным термином, ни самостоятельной эстетической категорией», чаще всего оно «используется в качестве оценочного эпитета» (64, 64).

Хализев рассматривает театральность от древних культур до культуры нового времени в диахроническом аспекте и дает представление о ее

движении от «оценочного эпитета, <...> обозначающего не только плохие или хорошие свойства спектаклей, но и определенную грань самой жизни <...> к «общехудожественной категории».

«Художественные произведения... отражают наличествующие в первичной реальности театральные начала. Эти начала запечатлеваются и в литературе, и в собственно изобразительном искусстве (живопись и скульптура), и в кинофильмах. В этом смысле театральность является общехудожественной (искусствоведческой) категорией» [64, 72].

Таким образом Хализев обозначает первый тип театральности как «театральность самораскрытия человека», и второй – «театральность его самоизменения» [64, 66].

Об этом идет речь и в исследовании Е.А.Поляковой «Поэтика драмы и эстетика театра в романе» (о романах Достоевского «Идиот» и Толстого «Анна Каренина»)» (2002).

Театральность как составляющая драматического произведения рассматривается в работах, посвященных исследованию творческого мастерства драматургов, прежде всего Шекспира, тем самым актуализируя восприятие театральности уже не только как общекультурной или театрологической категории, а как, собственно, поэтологической категории.

С.Г. Липнягова отмечает, «принимая во внимание взаимовлияние родовых и жанровых форм, о чем неоднократно говорится и в вышеназванных работах, и в исследованиях, посвященных как собственно драме, так и роману, следует говорить и о присутствии театральности как поэтологической категории в художественной ткани романа» (34).

Сопоставляя варианты присутствия и функционирования категории театральности в драме и романе, следует говорить лишь о тождественности. «Театральность в романе – понятие более широкое, проявляющееся как на внешнем уровне – уровне организации и построения текста и создания

художественного мира романа, так и внутреннем уровне – уровне сюжетостроения и построения образной системы» (34).

Определение функционально-семантического наполнения категории театральности представляется возможным только в контексте исторической поэтики, используя инструментарий интермедиального и интертекстуального анализа.

Также значимыми становятся в этом аспекте В.Днепров, Е.Поляковой, О.Б.Сокуровой. Так, Е.А.Полякова исследует проблемы поэтики романа в его взаимодействии с драмой как родом литературы и театром как особой реальностью. При этом основными текстами стали произведения русской литературы: романы Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого. Особо интересными для нас является глава «Роман и драма: теоретические аспекты изучения», в которой рассматривается процесс сближения романа и драмы. Эту проблему автор решает в нескольких аспектах: роман – объект анализа для философской эстетики (в первую очередь, немецкой), воздействие поэтики драмы на повествовательную технику романа, соотнесенность романа и драматического искусства (анализ некоторых эстетических принципов театра в сюжете, композиции и различных способах организации пространства в романе).

Учитывая точки зрения Гегеля, Гете и Шелленга на взаимоотношение драмы и романа, Е.А.Полякова приходит к выводу о том, что «содержание, материал романа, своей органичностью тяготеющие к драме, в тоже время вбирают в себя и ее конструктивный принцип – разворачивание противоречий во времени, действие, что <...> в свою очередь связано с движением, со свободой», т.е. роман и драма сближаются «по способу представления событий, развертывания действия» (52; 25).

Особое внимание Е.А.Поляковой привлекает монография Перси Лаббока «Мастерство прозы» (The craft of fiction, 1921), поскольку «она вплотную подходит к вопросу о значении поэтики драмы в романе» (52; 29).

Материалом для исследования избраны тексты как русских, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский, так и европейских, Г.Флобер, У.Теккерей, писателей.

Для настоящего исследования эта работа так же значима, поскольку в ней разрабатывается проблема «драматизации» романа, которая в свою очередь станет определяющей в формировании театральности как категории в поэтике романа.

Лаббок говорит о двух вариантах изображения: сценическом и панорамном. «Мы видим происходящее, – комментирует Полякова, – то с высоты авторского взгляда, охватывающего предмет в его целостности, то непосредственно как сцену, с точки зрения ее участников» (30). Драматическими может быть и сцена, и способ повествования. «Настоящая драма подразумевает сценичность всех аспектов поэтики», – вслед за П.Лаббоком делает вывод Е.А.Полякова.

Подводя итог, учитывая различные точки зрения автор монографии делает вывод о том, что драма в романе реализуется в качестве «его конструктивного принципа, равно как и в качестве элементов его внешней организации» (52; 67).

Понятие театральности, как показывает Е.Полякова, оказывается гораздо шире, чем жанровая характеристика словесного вида искусства. «Оно является результатом эстетического обобщения самого феномена театра, его взаимоотношений с внетеатральной действительностью... Театральность воспринимается уже не как некоторый атрибут драмы и ее сценического воплощения, а как особая форма изображения действительности и, шире, как некий тип поведения... Понятие театрального, таким образом, несет в себе определенную двойственность, порождаемую его амбивалентной природой в качестве жанрового и эстетического понятия. Причем точкой соприкосновения ... будет тот факт, что и жанровое, и внежанровое понимание театрального носит четко выраженный рецептивный характер» (52; 72).

Специфику отношений сценичность/театральность на примере романов Достоевского исследует Б.Н. Любимов («О сценичности произведений Достоевского», 1981). Подчеркивая значимость функционирования единства времени и пространства в различных родо-видовых жанровых формах, Б.Любимов указывает на особую роль в романе способа изображения действия, происходящего в едином времени-пространстве, что, по его словам, и определяет особое сценическое повествование, доминанту композиции произведения (38; 18).

Между тем Б.Любимов разграничивает понятия «театральность» и «сценичность». «Театральность и сценичность – понятия соотносимые, но не синонимичные, а в определенные эпохи могут стать антонимами... Театральность текста определяется отношением театра к тексту, сценичность – соотношением элементов литературного текста» (38; 52).

В плане анализа процесса становления и функционирования театральности именно как поэтологической категории интерес представляют исследования, посвященные теории романа и анализу конкретных произведений.

Так, безусловно, значимы работы В.Д.Днепровы и, в частности, «Идеи времени и формы времени», где речь идет о трансформации диалога и описаний в романе. Это свидетельствует о том, что «рядом с эпическим описанием обстоятельств и событий является драматическое действие в оболочке повествования. Сцена для него раскинута не на подмостках, а в нашем воображении» (18; 106). Причем, как замечает Днепров «внедрение драмы в роман вовсе не является механическим, внешним процессом, оставляющим нетронутыми художественные законы романа, <...> чтобы выполнить воспроизведение драмы повествовательным словом, необходимо усложнение эстетической структуры» (18; 107).

Роман как театральную ситуацию рассматривает Г.Диас-Плаха в книге «Вокруг Сервантеса». Анализируя роман Сервантеса «Дон Кихот» испанский

литературовед подчеркивает, что «театральность – всегда подражание, игра отражений» (17; 28). Но, по его утверждению, ««театральные ситуации» <...> полностью не совпадают с теми «сценичными» эпизодами, благодаря которым «Дон Кихот» чаще, чем какой-либо из классических романов, становится предметом инсценировок» (17; 29). Напротив «театральность – более глубокое и сложное понятие: это взаимодействие активного «актера» и пассивного «зрителя» в постоянно меняющихся, головокружительных ситуациях, вовлекающих в игру почти всех персонажей сервантовского повествования» (17; 29).

Интерпретация отношений театр и литература, проблемы театральности в английском романе в различных вариантах трактовки этого явления работы В.С. Вахрушева, Н.В. Лобковой, Н.В. Тишуниной, О.О. Легг.

Особое значение в иллюстрации процесса формирования театральности как поэтологической категории в английском романе наряду с работами Ю.И. Кагарлицкого имеют монография и статьи Н.Л. Потаниной, диссертация Е.В. Сомовой, посвященные анализу категории игры, образу театра, мотиву маски в поэтике Диккенса.

О.О. Легг говоря о том, что понятие «театральность» рождается на стыке понятий «игра» и «театрализация», утверждает, что «театральность мироощущения проявляется не в тематике конкретных произведений и даже не в специфическом образном строе, а в том, что поведение персонажей структурируется по модели некоего зрелища» [6, 4]. Более того, «феномен «театральности» литературного произведения может стать одной из характеристик того, как менялась повествовательная художественная модель романа от XIX века к XX веку» (37; 6).

Исследуя театральность как тип художественного восприятия в английской литературе, О.О. Легг приходит к важному выводу о том, что ««театральность» как поэтологическая характеристика применительно к романной структуре возникает там, где в художественном мире произведения

появляется своеобразная художественная трехмерность: первый уровень: скрытое от зрителя закулисное пространство, где размещаются «механизмы управления спектаклем» и куда проецируются причины описываемых событий – это своеобразное пространство театральной режиссуры; второй уровень: литературная сцена, где главная фигура персонаж-актер, который в некоторых случаях сам режиссирует свое сценическое поведение. И наконец третий уровень – это зрительный зал, как область эмпирической реальной действительности, но существующей обязательно в качестве своеобразного «внутриконтекстового зрителя» (37; 7).

Проанализировав существующие точки зрения на категорию театральности и варианты ее функционирования на различных уровнях и близких к этой категории понятий, предлагаем следующее определение: театральность – категория поэтики романа, определяющая особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированная на создание модели театрального/сценического представления или драматургического текста.

Глава 2 М. Сервантес. «...мудрый автор выше всех в подлунной»

2.1. Проза. Интермедии. Театр.

Мигель де Сервантес Сааведра (1547 – 1616) писатель эпохи Возрождения, в чьем творчестве присутствуют произведения, принадлежащие разным родовидовым формам – роман, новелла, драма, стихи. В духе его времени Сервантеса можно назвать универсальным человеком. Этапы его жизни насыщены испытаниями и творчеством. Стремление к свободе, но в тоже время служба государю, смелость и великодушие, гордость и необычайная выносливость – отличительные черты Сервантеса. И главное – творчество. Уже ранние юношеские стихи начинающего поэта, написанные на смерть испанской королевы, вызвали интерес и были опубликованы.

Участие в военных событиях, алжирский плен и тюремное заключение стали не только испытанием и школой жизни, но и источником тем для произведений. "Если раны мои и не красят меня в глазах тех, кто их видел, то во всяком случае возвышают меня во мнении тех, кто знает, где я их получил, ибо лучше солдату пасть мертвым в бою, нежели спастись бегством, и я так в этом убежден, что если бы мне предложили воротить прошедшее, я все равно предпочел бы участвовать в славном походе, нежели остаться невредимым, но зато не быть его участником" ("Дон Кихот", часть II, Пролог).

Особое влияние, конечно же, оказала знакомство с культурой Италии. Более того, Сервантес хорошо владел итальянским языком, и, следовательно, он мог читать в оригинале произведения итальянского Возрождения.

Но известность и слава Сервантеса-писателя не защитила Сервантеса-человека. Испания фактически не оценила его талант.

«Галатейя» - первый роман, написанный к 1585 году – традиционно обозначается как пасторальный роман, передающий авторское понимание любви. Что объясняется интересом писателя к «высокому» направлению в литературе современной ему Испании. Но есть еще одно объяснение жанрового пристрастия – желание показать уже назревающий конфликт гармонии человеческих отношений и обновляющегося мира. Что, по сути, отражает желание вернуть гуманизм эпохи Возрождения. Но, как истинный философ, писатель замечает, что традиционные пасторальные образы – «пастухи только по одежде». Интересно то, что они сохраняют благородство духа. Подобные образы и мотивы станут основой инфрасюжетов романа – сюжетами вставных новелл.

Таким образом, можно сказать, многоуровневая форма романа закладывается Сервантесом уже в первых литературных опытах. При этом акцент делается на гуманистической составляющей.

Рядом с прозаическими формами в его творчестве появляется и драма. В литературном процессе этого времени очень серьезное место занимает Лопе де Вега и, соответственно, негласное состязание двух великих испанцев.

Значительную роль в становлении Сервантеса-драматурга сыграл Лопе де Руэда (1510 – 1565). Это был период становления драмы Испании, ему посвящено обращение «К читателю», открывающему один из сборников Сервантеса, который заметил, что «комедии представляли собою написанные в форме эклог диалоги между двумя или тремя пастухами или пастушкой; сдабривали их и начиняли двумя или тремя интермедиями то о мошеннике, то о дураке, то о бискайце, - этих четырех персонажей, как и многих других упомянутый Лопе изображал превосходно и удивительно верно. В то время театральной машинерии не существовало..., - сцену составляли

образовывающие квадрат четыре скамьи... Декорацией служило державшееся на веревках старое одеяло, отделявшее подмости от того, что теперь именуется актерской уборной, и скрывавшее от публики хор, который без всякого аккомпанеента пел какой-нибудь старинный романс» (49; 30)

Но драма развивалась достаточно динамично, однако учитывая традиции народной культуры и в плане структуры и образной системы, а также и сюжетных схем и языкового/стихотворного материала. Большое место занимает ученая драма. Что во многом взаимодействовало с эстетикой классицизма.

Сервантес подчеркивает неправдоподобность сюжетов и образов современной ему драматургии. Именно это позволяет говорить о возникновении реалистического метода в драматургии Испании.

Драматургическое наследие Сервантеса значительно, но сохранились не все тексты. Из первых – «Алжирская жизнь» (1588). Автор пытается трагической историей людей, проданных в рабство, обратить внимание на проблему христиан-невольников, так знакомую ему по собственному опыту.

Понимание свободы и человеческого достоинства определяет гуманистическое содержание, именно идея «золотого века» и роднит пьесу с романом всей жизни «Дон Кихот».

В тот век царила сладостная воля,
И мерзостное слово "рабство"
Тогда ничей не оскорбляло слух...

Пер. В.С. Узина

Усиливается эта идея в трагедии «Нумансия» (1583).

Однако перу Сервантеса принадлежат и комедии. Например, «Педро Урдемалас» (1611). Историки литературы сравнивают героя с Тилем Уленшпигелем или Ходжой Насреддином. Т.е. в тексте комедии сильны фольклорные мотивы и темы.

Этот подход великий испанец сохраняет и в интермедиях, придавая традиционной форме большую динамику и глубокую содержательность, создавая более сложную семантику персонажей и проявляя в них типические черты современного ему общества. Точную оценку этим текстам дал письме П.И. Вейнбергу русский драматург А.Н. Островский: "Эти небольшие произведения представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. Вот настоящее высокое реальное искусство"[Из письма к П.И. Вейнбергу от 7 декабря 1883 г.] (49; 34).

Для нас важно то, что в интермедиях Сервантес выводит в качестве персонажей актеров (истинных и ложных), а сами тексты заканчивают песнями и танцами.

Наиболее полно, на наш взгляд, категория театральности начинает звучать в «Театре чудес». Два бродячих мошенника, своеобразных трикстеров, в провинциальном городке «ставят спектакль». На самом же деле перед зрителями пустая сцена. По сути это своеобразная обработка средневекового сюжета о попе Амисе, и предвосхищение сюжета о голом короле.

Тем самым, можно сделать вывод о том, что театральность становится одной из составляющих поэтики произведений Сервантеса.

Сервантес — драматург прошел в своем развитии два этапа.

Первые пьесы Сервантеса появились в 80—90-е годы XVI века, когда национальная испанская драма еще только складывалась. Сервантес написал двадцать-тридцать пьес, которые были представлены на сцене и имели успех. Но скоро он оставил драматургию. От первого периода драматургической деятельности Сервантеса до нас дошли всего две пьесы — «Алжирские нравы» и «Разрушение Нумансии».

В этот период Сервантес выступает; как сторонник классических норм в драматургии, требует соблюдения трех единств и нападает на тех, кто нарушает эти правила.

Наиболее интересной из названных пьес Сервантеса является трагедия «Разрушение Нумансии». В ней изображена осада римлянами древнего испанского города Нумансии. Осада длилась несколько лет и закончилась в 130 году до н. э. падением Нумансии. Жители города пошли на смерть, уничтожили все свое достояние, но не стали просить милости у победителей.

Гибель Нумансии, о которой повествовали римские историки, нашла свое отражение в испанских романсах. Создавая пьесу, Сервантес опирался на народные источники, на народную оценку событий.

Идея пьесы раскрывается в противопоставлении гордых и свободолюбивых жителей Нумансии римлянам и их полководцу Сципиону Африканскому. Сципион — тип полководца-солдата, сурового, трезвого и хитрого, не брезгующего ничем для достижения своих целей. Такой тип людей был характерен для современной Сервантесу абсолютистской Испании. Обращаясь к солдатам, Сципион говорит им, что они забыли воинский долг и предались кутежам и любовным утехам. Он требует, чтобы солдаты служили богу войны Марсу, а не Венере и Бахусу.

Сципиону противопоставлены нумансийцы. В трагедии выведены два друга — жители Нумансии — юноши Лионисьо и Морандро. Морандро любит молодую и прекрасную девушку Лиру. Его друг советует ему отказаться от любви, которая расслабляет воина и мешает ему. Но Морандро отклоняет этот совет.

Любовь пробуждает в человеке героизм. В противоположность римлянам, подавляющим свои личные стремления ради воинского долга, жители Нумансии проявляют доблесть и героизм, потому что борются за свой родной город, защищают свои семьи и свой очаг. Их патриотизм основан на единстве общественного и личного. Личные судьбы людей

неотрывно связаны с судьбой города, в центре трагедии не отдельный человек, а героический коллектив, совершающий подвиг.

«Разрушение Нумансии» представляет исключительный интерес как один из редких в мировой литературе образцов эпической трагедии, в центре которой стоит не личность, а коллектив. Историки литературы сравнивают ее в этом смысле с трагедиями Эсхила «Персы» и «Семеро против Фив».

В трагедии, с одной стороны, изображен подвиг осажденного города, с другой — личная любовная линия. Но и она подчинена коллективному началу.

Трагедия кончается гибелью рыцарственных и свободолюбивых жителей Нумансии. Побеждают железные солдаты Рима, воплощающие новую цивилизацию. Симпатии Сервантеса на стороне нумансийцев, но он понимает, что эти патриархальные и наивные люди обречены на гибель перед лицом безжалостных носителей римской цивилизации.

Стремясь поднять изображенные в пьесе события до высоты трагедии, придать им всемирно-исторический размах, Сервантес вводит в нее аллегорические образы, такие, как Испания или река Дуэро, персонифицирует отвлеченные понятия — Голод, Болезнь, Войну.

Эти аллегорические фигуры, но они помогли придать событиям пьесы значительность, более отчетливо выразить патриотическую идею. Особенно ярко это звучит в монологе персонажа, которого именуют Испания. Монолог проникнут верой в торжество испанской свободы.

«Разрушение Нумансии» написано в классических канонах. Но Сервантес трактует их весьма свободно. Единство места для него — город Нумансия, единство времени достигается при помощи речей аллегорических персонажей, которые объединяют и связывают между собой разделенные во времени сцены трагедии.

Вторая из дошедших до нас ранних пьес Сервантеса. — «Алжирские нравы» — навеяна впечатлениями алжирского плена. В центре ее история

двух христиан — мужа и жены Аурелио и Сильвии, которые встретились в плену в Алжире и после многих злоключений благополучно вернулись на родину. Вокруг этой романтической истории группируются реальные эпизоды из жизни пленных в Алжире.

Второй период творчества Сервантеса-драматурга составляют пьесы, напечатанные в сборнике «Восемь комедий и восемь интермедий, новых, никогда ранее не представленных» (1615).

Как и другие представители национальной драмы, Сервантес черпает сюжеты из итальянских поэм и новелл эпохи Возрождения, из испанских романсов. В его пьесах большую роль играет романтическая любовная интрига, он соединяет героическое и комическое, отказывается от принципа трех единств, переносит действие с места на место и растягивает время действия на долгий срок. У Сервантеса есть как романтические, так и реалистические пьесы. Как известно, многие романтические мотивы эпохи Возрождения своеобразно преломились в народном романсе. Пьесы первой группы и по темам, и по поэтическому звучанию близки к этим романсам.

Одной из ранних пьес Сервантеса является комедия «Дом ревности». Сюжет ее заимствован из итальянских поэм эпохи Возрождения — «Влюбленного Роланда» Боярдо и «Неистового Роланда» Ариосто. В пьесе изображается соперничество рыцарей Рольдана и Рейнальдо, которые добиваются любви принцессы Анжелики. Вслед за Ариосто Сервантес превращает суровых воинов эпоса, в пылких и учтивых кавалеров, занятых любовью и совершающих подвиги в честь дамы. Он вводит в пьесу прославленного испанского героя Бернардо дель Карпио, воспетого в романсах как победитель французов в Ронсевальском сражении. Сервантес противопоставляет его французским героям. В пьесе звучит не только прославление рыцарства, но и насмешка над ним. В этом смысле эта ранняя пьеса подготавливает «Дон Кихота».

Действие пьесы «Лабиринт любви» происходит в Италии. По сюжету комедия близка к итальянским новеллам. В ней изображена девушка, оклеветанная накануне свадьбы и спасенная благородным рыцарем, защитившим ее честь на поединке. С этой сюжетной линией сплетена другая — история второй девушки, которая, переодевшись в мужской костюм, следует за своим возлюбленным. Мотивы эти распространены в новелле и в комедии эпохи Возрождения.

Несколько пьес Сервантеса разрабатывают так называемую мавританскую тему.

Пьеса «Алжирские тюрьмы» представляет собой переработку старой пьесы Сервантеса «Алжирские нравы». Любопытно, что ряд эпизодов этой пьесы совпадает с историей алжирского пленника из первой части «Дон Кихота».

В центре комедии «Молодцеватый испанец» соперничество между мавританским рыцарем Алимусель и испанским рыцарем Фернандо Сааведрой. Оба они служат красавице мавританке Арлахе. Так продолжается до тех пор, пока дон Фернандо не узнает, что мавры теснят испанцев на поле боя. Тогда он покидает мавров и спешит на помощь испанцам. Пафос пьесы, однако, заключается не в борьбе против мавров, а в прославлении рыцарской чести, благородства и галантности. Мотивы эти подсказаны мавританскими романсами.

Третья пьеса Сервантеса на мавританскую тему — «Великая султанша донья Каталина де Овьедо». Действие комедии происходит в Константинополе. Турецкий султан хочет взять в жены прекрасную испанку донью Каталину де Овьедо. Она же использует свое влияние на султана, чтобы помочь пленным христианам. Пьеса прославляет султаншу, сохранившую христианскую веру и помогающую своим соотечественникам.

Среди комедий, опубликованных в сборнике, есть произведения, в которых реалистическое начало выражено более сильно. Такова, например,

комедия «Счастливым плут». Она принадлежит к жанру «жития святых» и представляет собой драматизированный рассказ о жизни святого подвижника Кристобаля де ла Крус. В первом акте Сервантес с большим юмором изображает похождения студента-пикаро Кристобаля Луго, живущего среди севильского сброда, ведущего войну с блюстителями порядка и совершающего дерзкие выходки. В дальнейшем Кристобаль Луго раскаивается в своих беспутствах, становится монахом одного из мексиканских монастырей и попадает на небо к крайней досаде и огорчению дьявола.

Тема раскаявшегося грешника стала одной из традиционных тем испанской литературы.

Самая значительная из пьес, включенных в сборник, – «Педро де Урдемалас», также написана в реалистическом духе. Педро де Урдемалас – хитрый и изобретательный герой городских рассказов и анекдотов. Пьеса не только близка к плутовскому роману, но и построена как этот роман. Вся комедия состоит из отдельных эпизодов, объединенных фигурой Педро де Урдемаласа и изображающих различные его проделки.

Сам герой называет себя Протеем. И действительно, он, как мифическое морское существо Протей, меняет свой вид и принимает различные облики – то он батрак, то помощник алькальда, то член цыганской шайки, то студент и, наконец, в финале пьесы становится комедиантом. Последнее превращение имеет определенный смысл: комедиант Педро будет перевоплощаться в людей разных профессий, продолжать в искусстве то, что он делал в жизни, «ибо профессия актера охватывает все профессии».

Сервантес – бесспорный и непревзойденный мастер интермедии. В издании 1615 года напечатано восемь таких интермедий. Сервантес расширил круг явлений изображаемой жизни, усилил социальную критику, а главное, насытил интермедии гуманистическим содержанием.

В интермедии показана та же прозаически-плебейская Испания, которую мы находим и в «Дон Кихоте». Действующие лица их — крестьяне, зажиточные горожане, их жены и служанки, дьячки, цирюльники, солдаты, дамы легкого поведения, отчаянные студенты.

Интермедии весьма разнообразны. Две самые ранние из них — «Вдовый мошенник, именуемый Трампагос» и «Избрание алькальдов в Дагансо», написаны стихами, остальные — прозой.

Две интермедии — «Саламанская пещера» и «Ревнивый старик» — близки к новеллам Боккаччо. Сервантес защищает в них право личности на земное счастье и наслаждение жизнью, прославляет находчивость, смелость и изобретательность человека, его способность отстаивать себя и выходить победителем из всех затруднений.

Большинство других интермедий включает в себе элемент пародии. Эта пародийность возникает в связи с тем, что реальная испанская действительность очень далека от идеальных представлений о ней. Особенно ярко эта пародийность выступает в произведениях, написанных стихами. Заставляя смешных и «низменных» персонажей произносить возвышенные монологи, Сервантес подчеркивает контраст между возвышенными представлениями о любви, смерти, государственной мудрости, правосудии и реальной жизнью.

В интермедии «Вдовый мошенник, именуемый Трампагос» герой оплакивает свою престарелую подружку. Плут Трампагос скорбит, как благородный человек, сравнивает умершую с гречанками и римлянками, произносит возвышенные речи о смерти, а три дамы легкого поведения желают занять место умершей и ссорятся между собой. Интермедия отличается юмором и тонкой обрисовкой характеров.

Изображая в интермедии «Избрание алькальдов в Дагансо», выборы судей в маленьком местечке, Сервантес пародирует возвышенные представления о государстве, римском сенате и мудрецах-законодателях.

Кандидаты на судейские должности — добродушные испанские крестьяне, родные братья Санчо Пансы. Перед нами картинка деревенских нравов. Кандидаты демонстрируют свои таланты. Один из них хорошо разбирается в винах, другой метко стреляет из арбалета, третий хоть и чинит ботинки, как портной, зато помнит наизусть старинную песню про собаку герцога Альбы. Во время выборов в помещение врывается дьячок. Сервантес в комическом духе описывает вмешательство церкви в государственные дела.

Испанское захолустье изображается и в интермедии «Театр чудес», сюжет которой восходит к книге Хуана Мануэля «Граф Луканор». Ловкие пройдохи являются в маленький городок и предлагают местной знати — алькальду, рехидору и другим — посмотреть представление. Его, по словам плутов, могут увидеть только те, кто происходит из старинного христианского рода и родился в законном браке. Чванство своим христианским происхождением было очень распространено среди представителей разных сословий старой Испании. Поэтому жители городка старательно изображают восхищение при виде мнимого спектакля, о котором им красноречиво рассказывают жулики. Интермедия развивает тему, весьма распространенную в литературе того времени, — плуты дурачат деревенщину.

Элемент пародии мы находим также в интермедии «Бдительный страж», рисующей жизнь низов. За судомойкой Кристиной ухаживают, солдат и дьячок. Солдат — фанфарон и пройдоха — несмотря на все свои старания и «достоинства», терпит неудачу, свою благосклонность Кристина отдает дьячку. Так церковь «одержала верх» над армией.

Несколько особняком стоит интермедия «Два болтуна». Муж, страдающий от чудовищной болтливости своей жены, принимает предложение нищего дворянина переговорить ее и отучить от этого порока. Комическое состязание двух болтунов и находится в центре интермедии. Интерес интермедии — в изображении незаурядных «способностей» главных персонажей, их изобретательности и умения ошеломить противника.

В построении большинства интермедий выступает один и тот же принцип. Обычно Сервантес изображает какую-нибудь сценку, раскрывает жизненные противоречия и разрешает всё появлением музыкантов или цыган, танцами, пением, общим весельем. Песни и танцы были обязательны в интермедии. Сервантес сохраняет традиционную форму этих маленьких пьес, выражая с ее помощью своеобразную жизненную философию: искусство примиряет противоречия жизни.

Писатель безгранично развивает возможности, заключенные в жанре интермедии. Его интермедии – произведения высокого искусства.

2.2. «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский»: проблема театральности.

Самым известным произведением М. Сервантеса традиционно считается роман «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский» (1605, 1615). Общеизвестное определение жанра этого романа – роман-пародия, но в официальном литературоведении он называется и одним из первых европейских реалистических романов. Его центральные персонажи – Дон Кихот и Санчо Панса – стали нарицательными. Более того, Дон Кихот представляется уже как определенный социально-философский тип персонажа, за которым стоит социально-философское явление, определяемое в мировой литературе как гамлетизм или обломовщина. Всем, интересующимся литературой известна статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», где он рассуждает о двух типах людей, «двух коренных, противоположных особенностях человеческой природы, – оба конца оси, на которой она вертится» (71).

«Все люди приближаются, более или менее, то к Гамлету, то к Дон Кихоту. Происходит это потому, что люди живут – сознательно или бессознательно – в силу своего принципа, своего идеала, т.е. в силу того, что они почитают правдой, красотой и добром» (71).

Дискуссия вокруг романа не ограничилась временем Сервантеса, она продолжалась и продолжается до сих пор. Это воплощается и в большом количестве профессиональных исследований и спорах рядовых читателей. Что изображается в романе? Типичная для времени автора ситуация порабощения рыцарским романом или стремление в пародийной форме, но в

реалистической манере создать портреты эпохи и персонажа, воплотившего ее гуманистический идеал?

И ничего странного в том, что в полной мере путь к славе и пониманию был достаточно сложным. Сам автор на первый план выводит идею «сплошного обличения рыцарских романов» и «свержения власти рыцарского романа и сведения на нет их широкого распространения, какое получили они в высшем обществе и у простонародья» (I, Пролог). Это кольцо замыкается в финале романа мыслью о желании «внушить людям отвращение к вымышленным и нелепым историям, описываемым в рыцарских романах» (I, LXXIV).

Для нас важным представляется рассматривать процесс пародирования как вариант игры с текстом. Совмещение традиций рыцарской эпохи с современным автору временем, подчеркивает конфликт возвышенной духовности и бытийности.

Автор, подчеркнуто использует «минус образ»: вместо молодого героя-рыцаря вводит одного «из тех идалго, чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке" (I, I). Который и по возрасту, и по внешнему виду представлял собой «минус-героя». Да и основное занятие его жизни – чтение рыцарских романов, превратившееся в проживание жизней рыцарей, ставшее симулякром его собственного бытия.

"Воображение его было поглощено всем тем, о чем он читал в книгах: чародейством, распрями, битвами, вызовами на поединок, ранениями, объяснениями в любви, любовными похождениями, сердечными муками и разной невероятной чепухой; и до того прочно засела у него в голове мысль, будто все это нагромождение вздорных небылиц - чистая правда, что для него в целом мире не было уже ничего более достоверного... И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль, какая еще не приходила ни к одному безумцу на свете, а именно: он почел

благоразумным и даже необходимым как для собственной славы, так и для пользы отечества сделаться странствующим рыцарем, сесть на коня и с оружием в руках отправившись на поиски приключений, начать заниматься тем же, чем, как это было ему известно из книг, все странствующие рыцари, скитаясь по свету, обыкновенно занимались, то есть искоренять всякого рода неправду и в борении со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет (I, I).

Ситуация выбора имени, дамы сердца, оруженосца и подготовка доспехов превратились в процесс формального сюжетного калькирования событий рыцарского бытия. Этот ход был подготовлен уже не только предисловием автора, но и поэтическими обращениями и диалогами, предвосхищающими основное содержание романа.

Художественное пространство романа представляется двойственным: реальный мир и его отражение в сознании Дон Кихота. Только который из них является кривым зеркалом? Постоялый двор и замок с блестящими шпильями, горемыки каторжане и разбойники, толедские купцы и знатные рыцари, ветряные мельницы и многорукие великаны – в первой части романа – и мир герцегского замка – во второй.

В своем искаженном, как представляется, мире Дон Кихот пытается установить иные законы, недоступные для понимания окружающему миру. Его жизненные сценарии абсолютно не совпадают с жизненными реалиями. Он пытается осуществить освоенные ситуации рыцарских романов, наделяя тех, кто рядом ролями, абсолютно несвойственными им, тем самым режиссируя действительность. Такое калькирование событий, например, из романов об Амадисе Галльском, действительно, кажется глупым и смешным. Безусловно, это отвечает авторскому замыслу дискредитации рыцарских романов. Но этот же ход открывает возможность понимания всевременности романа, поскольку его главный герой проходит путь постижения мира, чья схема подобна тому пути поиска истины и узнавания мира, который в

последующие времена будут проходить герои философской прозы. Он, конечно, не персонаж «карт бланш», как герои философской повести XVII, но его «незамутненное», оторванное от действительности сознание находится не в состоянии активного конфликта, а в состоянии познания этого мира. Важным представляется то, что ему удастся удержать свое понимание идеи человека, остаться носителем идеи гуманизма. "Добрый этот идальго говорит глупости, только если речь заходит о пункте его помешательства, но, когда с ним заговорят о чем-нибудь другом, он рассуждает в высшей степени здраво и высказывает ум во всех отношениях светлый и ясный..." (I, XXX). Тому подтверждение рассуждения о золотом веке. И обращается с этой речью он к мирным козопасам. "Блаженны времена и блажен тот век, который древние называли золотым, – не потому, чтобы золото, в наш железный век представляющее такую огромную ценность, в ту счастливую пору доставалось даром, а потому, что жившие тогда люди не знали двух слов: твое и мое. Тогда всюду царили дружба, мир и согласие <...> правдивость и откровенность свободны были от примеси лжи, лицемерия и лукавства <...> наше подлое время, которое по справедливости может быть названо железным веком" (I, XI).

Герой Сервантеса пытается построить собственную жизнь по пока ему одному понятному сценарию, созданному по образцу жизненных сценариев рыцарей их почитаемых им книг. Идея благородной рыцарственности становится основой ренессансной идеи гуманизма.

Следуя уже сложившейся позиции в понимании романа Сервантеса как театрального романа, например, работы Диас-Плахи в испанском и Геворкян в отечественном литературоведении, в истории литературы продолжают исследоваться варианты присутствия категории интермедальности и, в частности, театральности на разных уровнях поэтики текста романа «Дон Кихот». Особое место занимают работы, выполненные с точки зрения компаративистики.

В.Н. Геворкян, обозначая значимое место романа Сервантеса в мировом литературном процессе, говорит о том, что «в 2002 году произошло интересное событие: Нобелевский комитет собрал жюри, в которое вошли сто известных писателей из пятидесяти четырех стран мира. Их попросили определить лучшее произведение мировой литературы. Был назван «Дон Кихот» Сервантеса, хотя, казалось бы, образ Дон Кихота не должен вписываться со своим идеализмом и комичностью в наше прагматичное и отнюдь не сентиментальное время. Дон Кихот считает своим долгом помогать бедным и страждущим. Избитый и поверженный теми, кому он хотел помочь, он вновь поднимается, вновь садится на своего тощего коня Росинанта и снова отправляется в путь помогать всем, кто, как он считает, нуждается в его участии. О себе он думает меньше всего, его мысли и дела направлены на бескорыстную помощь людям. И как раз это, очевидно, привлекает и подкупает современного человека, который понимает, что в мире существуют и другие, хоть и достаточно редко встречающиеся, нравственные ценности» (15).

В связи с этим ставится проблема историко-культурного, семантико-литературного кодирования и семантического декодирования. «Они (коды) создают ту особенную глубину и емкость книги, которая живет в сознании каждой эпохи. И каждое новое прочтение романа Сервантеса открывает в нем все новые смысловые грани, которые взаимодействуют и взаимоосвещают друг друга. Уровни понимания проецируются один на другой, и в результате внутренний план книги расширяется, роман обретает объемность, причем во многом именно благодаря тому, что в книге лейтмотивом проходит проблема реальности и ее относительности. Сервантес играет с реальностью и вовлекает в эту тонкую игру не только персонажей романа, но и самого себя как автора» (15).

Традиционно предлагается несколько уровней прочтения романа в этом ключе: исторический, структурный, сюжетный, организации пространства и времени, системы образов.

Но объединяет эти уровни в систему, как считает Геворкян мотив театральности. «Этот мотив во многом как бы создает призму (по большому счету, несколько призм), сквозь которую автор, читатель и персонажи смотрят на реальность. Реальность обретает удивительную многогранность. Жизнь становится формой игры, а игра – жизнью. Игра и жизнь меняются местами, входят друг в друга и стирают границы объективности» (15).

Как уже говорилось, для оформления поэтологической системы романа значимой является атрибутика рыцарства, представляющая собой определенного рода бутафорику мира, превращая жизнь в маскарад.

Так, если принять во внимание эту функционально-семантическую характеристику, и обратиться к одному из первых событий в жизни Дон Кихота-рыцаря – освобождению каторжан – можно увидеть механизм превращения мира в маскарад.

Глава XXII, в которой речь идет об этом событии, называется «О том, как Дон Кихот освободил многих несчастных, которых насильно вели туда, куда они не имели ни малейшего желания идти». И хотя Санчо объясняет, что перед ними «каторжники, королевские невольники, их угоняют на галеры <...> эти люди идут приговорены за свои преступления к принудительной службе королю на галерах» (I, XXII), Дон Кихот принимает во внимание только то, что ломает его представление о справедливости. И принимает на себя роль освободителя. «Мне надлежит исполнить свой долг: искоренить насилие и оказать помощь и покровительство несчастным» (I, XXII). При этом он фактически не слышит истинных историй невольников, приписывая им возвышенные мотивы преступления. Герой получает хороший урок от каторжан, подхвативших правила игры – сюжета – об освобождении несчастных. Причем Сервантес позволяет освобожденным преступникам

закидать Дон Кихота и Санчо камнями. Что можно тоже можно рассматривать как интертекстуальное кодирование.

Подобный акцент можем увидеть и в сюжете о Сьерре-Морене. В историю Дон Кихота вплетается инфрасюжетом история Оборванца Жалкого Образа/Рыцаря Гор/Рыцаря Лесов, и наконец-то обретшего реальное имя, Карденьо и его возлюбленной Лусинды. И опять, как только Дон Кихот соединил два пространства, наделив персонажей определенными ролями в выдуманном им сюжете, в него полетел камень. Но Рыцарь Печального Образа оправдывает Карденьо, более того, он хочет найти его и дослушать незаконченную историю. И как продолжение этой истории возникает желание исполнить покаяние по примеру Мрачного Красавца (Амадиса). Дон Кихот, по сути, примеряет на себя костюм/маску героя популярного рыцарского романа, при этом в рассуждениях возникают ситуации примерки масок других литературных персонажей. Игровая, маскарадная эстетика наполняет содержание этих глав. В связи с этим можно как прием выявить и двойное театральное кодирование, поскольку письмо-поручение Дон Кихота переосмысливается и проигрывается в сценарии Санчо. Оруженосцу не по силам удержать предписание-роль, определенную ему его господином. Он вносит свои коррективы в ее исполнение.

«Игра перенимает у жизни всю атрибутику, все ее внешние проявления, и то, что некогда было смертельно опасным поединком, борьбой за жизнь, любовь и честь, становится большим костюмированным рыцарским праздником, а точнее маскарадом» (15).

Такое жизнетворчество и стилизация жизни под сюжеты рыцарских историй дают основание рассуждать о театрализации жизни, как процессе, и о театральности как категории поэтики, присущей тексту романа.

«Игра, литература и реальность были пригнаны друг к другу настолько плотно, что границы между ними становились легко проходимыми. Мир рыцарских романов, существующий в ином измерении, вне пространства и

времени, для человека той эпохи был почти реален. Жизнь подражала литературе, литература черпала из источника действительности, а литературная манера поведения облекалась в форму театральной игры.

Дон Кихот осуществляет в жизни ренессансный принцип – принцип жизнетворчества, наглядно наблюдаемый на примере гуманистов и основанный на подражании образцам античности. Только для Дон Кихота такими образцами служат рыцарские романы: «Амадис Галльский», «Неистовый Роланд», «Бельянис Греческий» и многие другие, ибо библиотека хитроумного идальго огромна» (15).

Дон Кихот, превращает свою жизнь в спектакль, при этом фактически неосознанно. Но это только в начале романа. Как только мир начинает открываться перед ним в полной мере, и урок следует за уроком, момент зеркального отражения рыцарских сюжетов сходит на нет. Поскольку идея героя Сервантеса сродни основной идее эпохи Возрождения – справедливости и благородства.

Как уже было сказано, в воображении и восприятии героя пространство рыцарских романов, а следовательно, «свое» пространство Дон Кихота совмещается с пространством реальным, «миры проецируются друг на друга и приводятся к единому знаменателю. В сознании Дон Кихота они тождественны, существуют в пределах одной плоскости и в одном измерении. Герой утратил ощущение границы между вымыслом и реальностью» (15).

Неслучайно, в спектакле театра Российской армии «Человек из Ламанчи», поставленном по мотивам романа Сервантеса Ю. Гусманом, особо подчеркивается подобное совмещение пространств. При этом возникает его прочтение в трех уровнях, поскольку автор становится одновременно и самостоятельным сценическим сюжетным персонажем, создающим на глазах и при участии сценических слушателей и зрителей в зале историю Дон

Кихота, и самим Рыцарем Печального Образа. Знаковым становится образ зеркала. И в прямом и переносном смысле. Это ключ к пониманию романа.

В статье Геворкян так же обосновывается эта идея. В романе «сложная игра зеркальных отражений – притом зеркалом для каждого человека служат глаза других людей, – игра, к тому же дополненная рядом персонажей, возникающих в галлюцинирующем воображении самого Дон Кихота» (15).

Именно через интерпретацию подражания/отражения как структурообразующего приема исследователями вводится понятие театра романа.

Соединив в своем сознании вымысел и реальность, Дон Кихот роман превращает в жизнь, а жизнь в роман. И это фактически перефраз известного афоризма «весь мир – театр» и, соответственно, как завершение метафоры, как сюжета, – «театр – мир».

Но, Сервантес подчеркивает, что окружение Дон Кихота воспринимает его причуды как некое костюмированное действие, сравнимое с маскарадом или карнавалом.

В этом смысле можно прокомментировать, к примеру, сцену встречи новоявленного рыцаря с монахами-бенедиктинцами и дамы из Бискайи. Дон Кихот принимает монахов за черных страшилищ, похитивших прекрасную принцессу. Герой обращается к ним: «Бесноватые чудовища! Сей же час освободите благородных принцесс, которых вы насильно увозите в карете! А не то готовьтесь принять скорую смерть как достойную кару за свои злодеяния!» (I, VIII). Несмотря на увещевания братьев-бенедиктинцев, рыцарь пришпорил коня и яростно бросился на одного из монахов. Другой же монах бросился наутек. Причем Санчо, проявил сноровку под стать человеку с большой дороги и кинулся собирать трофеи, за что и был нещадно бит погонщиками. Так одну и ту же ситуацию каждый из ее участников прочитывает по-разному.

Но есть ситуации, когда окружение подыгрывает герою. Так в главе XXVII, повествующей «о том, как священник и цирюльник справились со своею задачей, а равно и о других вещах, достойных упоминания на страницах великой этой истории», ближайšie «друзья» Дон Кихота устраивают маскарадное действо для того, как им кажется, чтобы спасти его. При этом особый интерес представляет не только сама ситуация выбора наряда, но и ее продолжение. Священник оставляет в залог за женский костюм свою новенькую сутану. Ему же подобрали наряд «так, что лучше желать было нельзя: <...> суконную юбку, на которой были нашиты полосы черного бархата шириною в ладонь, все до единой с прорезами, и отделанный белым атласом корсаж из зеленого бархата...» (I, XXVII). Но, буквально сделав несколько шагов, решил поменять сценарий спасения.

Во второй части романа как зеркальное отражение этого фрагмента и приема расширения и усиления роли театральности может восприниматься ситуация в замке герцога. Но автор делает театр герцога театром жестокости. Фактически об этом, но в более расширенном варианте пишет в лекциях о «Дон Кихоте» В.В. Набоков. В разделе «Жестокость и мистификация» автор объясняет логику построения своих рассуждений: «Пока же я предполагаю лишь слегка осветить своим маленьким факелом угол пыточной камеры и поначалу приведу образцы жизнерадостной физической жестокости из первой части. Затем я рассмотрю душевную жестокость во второй части, а так как эта душевная жестокость проявляется преимущественно в мистификациях, нам придется поговорить о различного вида чародействах и чародеях» (40)/

Тем самым, автор расширяет границы театра Дон Кихота до театра для Дон Кихота. Т.е., и хозяин постоянного двора, и священник, и цирюльник, и Доротея, и Карденио, и Люсинда, и дон Фернандо, и бакалавр Самсон Карраско, и герцог, и герцогиня, и дон Антонио – все они становятся

режиссерами, организаторами театральных действий, главная роль в которых отводится Дон Кихоту. Но в их понимании он лишь забавный актер, даже не подозревающий о том, какая роль отведена ему. «В их глазах он безумец, поменявший местами сцену и жизнь. Сначала «режиссеры» разыгрывают спектакль, чтобы вернуть сумасшедшего идальго в его родную деревню, но потом – главным образом, в замке герцога и герцогини, а также во время непродолжительного губернаторства Санчо – театр буквально поглощает все действие, замещает саму реальность, словно заслоняет ее собой, принимая невиданный размах и вовлекая все новых действующих лиц. Мистификация разрастается и занимает практически всю вторую книгу. В подавляющем большинстве ситуаций она затевается исключительно ради развлечения, и «режиссеры» наблюдают за безумным странствующим рыцарем и его чудаком-оруженосцем как за странными диковинными существами» (15).

Этот театр в корне меняет характер развития действия уже к концу первого тома. «Режиссеры» переносят универсум сознания Дон Кихота в реальную действительность. Воображение опускается до уровня мира вещей, идеальное, казалось бы, материализуется, становится зримым и осязаемым. Сначала Дон Кихот жил в мире, как в романе; теперь же этот роман из измерения его фантазии переходит вовне и становится явью, которую к тому же подтверждают другие люди.

Так, герои создают вокруг Дон Кихота атмосферу сценического действия. Игра ведется по всем правилам: тут есть и пышные декорации, призванные обеспечить правдоподобность происходящего, и искусные актеры, сумевшие ловко обвести вокруг пальца «цвет странствующего рыцарства». Персонажи в этой игре намеренно предстают перед Дон Кихотом в ролях, отличных от их реальных жизненных положений. Поэтому и они становятся актерами, играющими ту или иную роль. Но эта роль так и остается для них не более чем ролью, они снимают раскрашенные маски и грим с такой же легкостью, с какой их надели.

Весь роман ориентирован на театральное представление. Первая театральная ситуация возникает в III главе первого тома, когда Дон Кихот обращается к хозяину постоялого двора с просьбой посвятить его в рыцари. Точнее, театральная ситуация зарождается в тот момент, как только «владелец замка» и все в нем присутствующие начинают подыгрывать безумному идальго и будто бы принимают его всерьез (на деле же они готовы «лопнуть со смеху»). Они решают перенестись в пространство воображения Дон Кихота, входят в мир его иллюзий и теперь находятся в одной с ним координатной плоскости, в одной системе отсчета. Тем самым люди, действующие в пределах этой театральной ситуации, соглашаются перейти из плана реальности в план вымысла. Сознательно подыгрывая нашему герою, они включаются в сценическую игру, некий импровизированный спектакль, «закрученный» вокруг фигуры Дон Кихота.

Театральный характер носят многочисленные попытки священника и мастера Николаса «спасти» Дон Кихота и вернуть его под крышу родного дома, где, как они полагают, он избавится от своих рыцарских наваждений. Они устраивают костюмированный спектакль, главным режиссером которого выступает священник. Здесь театральность рождается не только из подыгрывания и перехода других персонажей в реальность Дон Кихота, но и в значительной степени из ряженья, маскарада, переодевания. Смена костюма отбрасывает прежний облик священника, цирюльника и Доротеи – они начинают играть роль и хотят казаться вовсе не теми, кем являются на самом деле. «Наконец, хозяйка нарядила священника так, что лучше и невозможно: надела на него суконную юбку с нашитыми на ней полосами из черного бархата шириною в ладонь, с набивными прорезами, и корсаж из зеленого бархата, украшенный кантиками из белого атласа (такие юбки и корсажи носили, вероятно, во времена короля Вамбы). Священник не пожелал женского головного убора: он надел свой полотняный стеганый колпак, в котором обычно спал ночью, и повязал себе лоб полосой черной

тафты, а из другой полосы сделал нечто вроде маски, которая отлично прикрывала его лицо и бороду. Поверх всего он нахлобучил шляпу, таких размеров, что она могла служить ему зонтом, и, запахнувшись в плащ, по-дамски уселся на мула, а на другого мула сел цирюльник с бородой, которая доходила ему до пояса и была цвета не то белого, не то рыжего, ибо, как мы уже сказали, она была сделана из грязного бычьего хвоста» (I, XXVII). Однако вскоре «...священнику пришло на мысль, что он поступает дурно, разъезжая в таком наряде, ибо не подобает духовной особе наряжаться женщиной» (I, XXVII), и он меняется костюмами и ролями с мастером Николасом.

Похожий характер носит эпизод уже из второй части, когда Дон Кихот вдруг замечает, что тот, кто называет себя Рыцарем Зеркал, удивительно похож на Самсона Карраско, а его оруженосец – на соседа и кума Санчо Томе Сесьяля. Но хитроумный идальго, как ни в чем не бывало, восклицает: «Беги сюда, Санчо, взгляни на него, и ты не поверишь своим глазам! Скорей, сынок, посмотри, что может сделать магия, и как могущественны колдуны и волшебники!» (II, XV).

В сущности, в «Дон Кихоте» подобных ситуаций огромное количество. Тем не менее, реальность, вопреки всем стараниям и уловкам режиссеров-мистификаторов, вопреки маскараду и носящим откровенно театральный характер переодеваниям, все равно вторгается в игру. Фальшь рассыпается, будто карточный домик. За ширмами и театральными декорациями всегда оказывается жизнь, и та искусственная и в высшей степени лживая оболочка, созданная священником, бакалавром Карраско и другими персонажами, прорывается. Но для Дон Кихота нет разделения на игру и не-игру, роман и действительность, субъективное и объективное, жизнь и сцену. Пространство, в котором он живет, не содержит и не предполагает возможности существования некоей иной реальности помимо той, которая населена великанами, злыми колдунами и волшебниками, прекрасными

девицами, каждая из которых самая красивая на свете, и благородными странствующими рыцарями, силой своей руки и меча завоевывающими целые острова и государства и щедро дарящими их верным оруженосцам (15).

Костюмированная игра в рыцари, воспринимаемая современниками Сервантеса исключительно как спектакль, маскарад, пышно обставленное театральное действие, во многом перенесенное в жизнь из литературы, для Дон Кихота не является таковым. Он настолько вживается в свою роль, что она для него перестает быть собственно ролью, и Алонсо Кихана уже не равен Дон Кихоту. Более того, для Дон Кихота не существует Алонсо Киханы. Из принципиального анахронизма, веры в уже несуществующие реалии и отсюда полной абсурдности проистекают трагикомические ситуации, в которых оказывается хитроумный идальго (15). Дон Кихот, с одной стороны, надевает маску другого времени; с другой же стороны, форма игры, теснейшим образом сопряженная с игрой литературной, становится для него объективной реальностью.

Дон Кихот Ламанчский – единственный из великих героев мировой литературы, который проходит ряженым почти через все повествование. Момент переодевания, перевоплощения и сотворения героем вокруг себя мира рыцарской культуры играет в романе Сервантеса исключительно важную роль. Костюм, театральные грим, маска, личина неизбежно ведут к тому, что надевший их перестает быть самим собой и ощущать себя таковым. Он становится другим и полностью теряет себя, свое первоначальное «я». Любая маска означает не столько притворство, сколько разрушение этого «я» и рождение нового. От облачившегося в рыцарские доспехи Алонсо Киханы не остается ровным счетом ничего – перед нами отныне странствующий рыцарь сеньор Дон Кихот (15).

Таким образом, Дон Кихот сразу же привлекает внимание своим странным нарядом («доспехи, которые принадлежали его прадедам и

валялись где-то в углу, заброшенные и покрытые вековой ржавчиной и плесенью»; «просто открытый шишак» вместо шлема с забралом, а потом и вовсе бритвенный таз, отнятый у цирюльника, – он же знаменитый шлем Мамбрина), внешностью («...были поражены его странной наружностью: сухим и желтым лицом длиной с пол-аршина, сборным вооружением и видом, полным достоинства»; «...и был он так тощ и худ, что можно было принять его за иссохшую мумию»; «Удивительное зрелище являла собою его длинная, вытянутая, костлявая, желтая фигура, стиснутая узким платьем, неуклюжая и, главное, отнюдь не проворная» и т. д.), абсурдными и порой совершенно нелепыми речами, а также тощим Росинантом, который не в состоянии даже скакать галопом («...и хотя у ней [клячи] было больше болезней, чем куарто в реале, и больше недостатков, чем у лошади Гонеллы, которая *tantum pellis et ossa fuit...*»). Уже само появление героя среди других людей превращается в спектакль, театральное действие. Все, что он говорит и делает, приобретает оттенок театральности. Поэтому окружающие автоматически становятся зрителями, наблюдающими за игрой – особенно во второй части, где Дон Кихот и Санчо Панса предстают как персонажи романа. Яркой иллюстрацией этому может послужить эпизод из LXII главы второй книги, когда дон Антонио уговаривает Дон Кихота проехаться по улицам Барселоны и незаметно прикрепляет ему сзади на плащ «пергамент, на котором крупными буквами было написано: "Се – Дон Кихот Ламанчский"». Дон Кихот словно помимо своей воли выходит на театральные подмостки; для уличных зевак он актер, паяц, нацепивший на себя смешную до нелепости личину. Люди воспринимают его как бутафорскую маску, за которой скрывается безумие, как роль, связанную с ложью, фальшью, неподлинностью – необходимо только «вылечить» этого сумасшедшего, сделать его прежним, «настоящим» Алонсо Киханой. Между тем, Дон Кихот гораздо более настоящий, чем те, кого забавляют его нелепый вид и поведение (15).

Дон Кихот не видит границы между литературой, литературной театрализованной игрой и жизнью. Внутреннее пространство его сознания не знает этого разграничения. Для героя Сервантеса нет перехода от реальности к фантазии, и то, что в восприятии всех людей остается игрой, театром, в глазах Дон Кихота – подлинная жизнь. Он может одновременно жить на страницах романа, осознавая себя как художественного персонажа, и свершать свои абсурдные героические деяния в реальности – а на деле в книге Мигеля де Сервантеса Сааведры, скрывающегося за спиной Сида Амета Бененхели. Образ мира Дон Кихота не разделен на планы сознания и бытия, поэтому для героя неочевидно то, что замечают другие: смешение в его речах рассудительности и безумия. Во внутреннем мире Дон Кихота перехода от одного к другому просто-напросто нет. Критерии реальности и иллюзии смещаются. Контуры того, что мы называем действительностью, становятся все более и более расплывчатыми.

Мотив театральности в «Дон Кихоте» развивается и во вставных новеллах первого тома (15). Мотив обнаруживает себя в том, что во всех этих историях герои сменили свои реальные жизненные положения на роли. Так, Марсела и следующие за ней повсюду влюбленные молодые люди перевоплотились в персонажей пасторальных романов и отныне строят свою жизнь в соответствии с канонами этого жанра. Они наряжаются в пастушеские костюмы, поют пастушеские песни, вырезают на стволах деревьев имена своих возлюбленных и т. д. и таким образом проецируют на свою жизнь пасторальный «сценарий».

По сути, они создают очередную пастораль – и в этом сродни Дон Кихоту, который всей своей жизнью «пишет» рыцарский роман, где сам же выступает в качестве главного героя. Они разыгрывают свою жизнь, творят ее по образцу литературного жанра и в то же время живут в романе. С другой стороны, играют они настолько всерьез, что превратившийся из студента в пастуха Хризостом по-настоящему умирает. Он умирает, словно актер на

сцене, и на его похороны стекается отовсюду огромное количество любопытных зрителей, привлеченных спектаклем в реальной жизни, да еще с такой драматической развязкой. Театр оказывается неотделим от жизни, и все события совершаются в общем для всех участников художественном мире.

Инородные, замкнутые эпизоды, принадлежащие уже иному, не «этому» миру, с точки зрения «этого» мира, это театр, маскарад, пастораль, «не жизнь» или искусственная, «ненастоящая» жизнь. Зато они принадлежат, несомненно, тому же миру, что мир сознания Дон Кихота, совмещаются с ним в той же плоскости, – принадлежат «роману сознания» Дон Кихота.

Героями других вставных новелл являются Доротея, Карденио, Люсинда и дон Фернандо, а также пленник и Зорайда. В то же время они выходят за рамки своих историй – своего рода «романов в романе» – и включаются в общую событийную канву, причем уже в другой роли. Особенно наглядно это можно проследить на примере Доротеи. Она становится одним из действующих лиц спектакля, срежиссированного священником в русле литературной традиции рыцарских романов. Как бы перешагнув за пределы вставного рассказа о самой себе, она оказывается в совершенно другой плоскости и начинает играть новую роль – роль принцессы Микомиконы, и Рыцарь Печального Образа, чтобы спасти ее, должен сразиться с огромным великаном. По большому счету, Доротея принимает на себя классическое для рыцарской литературы амплуа обиженной девицы, защитить которую – священный долг и прямая обязанность каждого странствующего рыцаря.

Но Сервантес строит повествование таким образом, что в спектакле для Дон Кихота Доротея играет саму себя, так как в своей «реальной» вставной истории она была именно обиженной девицей. Однако то была смешанная с жизнью игра, жизнь по канве романа, роль, тождественная судьбе человека. Новую роль обиженной великаном Микомиконы Доротея только играет,

осмысляет ее как роль и лишь носит театральный костюм. Тем самым, будучи в этом спектакле актером, она переносится из прежней своей «бессознательной» роли, из смешанной сферы театра и жизни в жизнь настоящую и уже в ней выходит на подмостки. Театральность этой игры в жизни подчеркивается еще и тем, что Доротея, когда бежит из дома, переодевается в мужское платье, а потом перевоплощается в принцессу королевства Микомикон с помощью «платья из тонкой и дорогой материи и мантильи из прекрасной зеленой ткани» (I, XXXVI-XXXVII).

Постепенно в обман, принявший форму спектакля, вовлекаются Карденио, Люсинда, дон Фернандо и прочие персонажи. Они подыгрывают Дон Кихоту – к примеру, в весьма показательном эпизоде о споре, предметом которого стал бритвенный таз (шлем Мамбрина).

Особое место в структуре и композиции «Дон Кихота» занимает «Повесть о безрассудно-любопытном», которую читает вслух священник. Это еще один рассказ в рассказе. Камила, Ансельмо и Лотарио меняют местами театр и действительность. Они вводят в свою жизнь правила игры, и эта игра заменяет собою реальность, о существовании которой герои будто бы забывают. То, что было задано как условие игры, становится правдой, обнажившейся в результате такой игры. Герои новеллы перестают видеть границу между игрой и не-игрой, происходит чудовищная путаница, начиненная взаимным обманом, притворством, «спектаклем в спектакле» и заканчивающаяся для всех персонажей трагически.

Во второй книге в качестве «режиссера» выступает герцогская чета. Происходит своеобразное нанизывание одного театрального эпизода на другой. Действие принимает вид поставленного с размахом спектакля. Все события теперь носят откровенно театральный характер. Театр буквально захватывает повествование – оно превращается в настоящее зрелище, устраиваемое ради развлечения. Перед нами театр в полном смысле этого слова. Театр полностью заменяет собой реальную жизнь. Герои начинают

жить на сцене, их окружают фальшивые колесницы с волшебниками, фальшивые бороды дуэний, даже фальшивая любовь и мнимая смерть Альтисидоры (15).

Казалось бы, это еще большая степень реальности того, в чем Дон Кихот ни на минуту не сомневался и прежде. Казалось бы, он теперь должен окончательно убедиться – тем более что это подтверждают другие люди – в своей доблести, в губернаторстве Санчо, в существовании колдунов, летающих коней и даже прекрасной Дульсинеи Тобосской, которая и вправду оказалась очарованной. Однако все это лишь театр, подражающий сознанию Дон Кихота. Это искусно выполненная, но в то же время искусственная декорация, грубо и поверхностно воспроизводящая лишь оболочку этого сознания, но не его сущность. Дон Кихоту не нужны театральные декорации, ширмы, маски и грим, чтобы поверить в Мерлина, Монтесиноса, шлем Мамбрина, «воплощение благородства и красоты» Мариторнес, размахивающих огромными руками великанов и движущееся прямо на него и Санчо полчище врагов. Герой Сервантеса живет в этой реальности. Рыцарские романы для него – готовый слепок с действительности, и он творит свою жизнь, как роман – пишет роман о самом себе. Замки и великаны являются мельницами и постоялыми дворами в другом измерении, они изначально невозможны в мире Дон Кихота. С другой стороны, Дон Кихот наблюдает те же самые предметы, что и остальные персонажи. Но этот эмпирический мир вещей он использует как готовый материал для создания своей реальности, трансформируя его в собственном воображении и превращая в соответствующие атрибуты рыцарского универсума.

Для Дон Кихота нет иной реальности, помимо реальности рыцарской литературы. Поэтому он использует именно литературные коды для «прочтения» окружающей действительности – причем прочтения, с его точки зрения, абсолютно адекватного. И по этой же причине ему не нужна та искусственная оболочка, те грубо раскрашенные декорации, которыми его

буквально душат «мистификаторы». Их театральное действие вместо увеличения «подлинности» превращается в нагромождение обмана. Такой обман не способен проникнуть в образ мира, сложившийся в сознании Дон Кихота, и стать зримой, воплотившейся в жизнь частью этого мира. Напротив, сознание героя словно освобождается от ложной и чуждой ему материальной оболочки, и по мере развития действия он становится все более дальновидным и мудрым, часто оказываясь больше самого себя и перерастая первоначальный пародийный замысел.

В сущности, все «режиссеры» загоняют воображение Дон Кихота в тесные рамки, лишают героя возможности жизнетворчества, превращая его приключения в заранее продуманный спектакль, где все роли уже распределены. Они лишают Дон Кихота возможности быть автором романа о самом себе. Герцог, герцогиня и другие персонажи воспринимают его лишь как безумца-актера, не понимающего того, что он актер, маска, за которой скрывается подлинный Алонсо Кихана. Но Дон Кихот – это нечто большее, чем роль. Это роль, ставшая жизнью, судьбой. Тот, кто некогда был Алонсо Киханой, всего себя стер для грима, Имя этому гриму – душа. Дон Кихот живет, а не играет, и поэтому «режиссеры» ошиблись, вывернув жизнь наизнанку, превратив ее в театр и перенеся действие на подмостки. Жизнь всегда оказывается шире своих подражаний (15).

В романе Сервантеса также есть эпизоды, где перед читателем, а в равной степени и перед персонажами, возникает самый что ни есть настоящий театр. Эти эпизоды представляют собой еще одну ступень в развертывании мотива театральности на страницах «Дон Кихота».

Во-первых, это встреча Дон Кихота и Санчо с Колесницей Дворца Смерти в XI главе второго тома и, во-вторых – кукольный театр маэсе Педро в XXV и XXVI главах той же части. В определенной степени к этим эпизодам примыкает «мнимая и поддельная Аркадия» (LVIII глава первого

тома), на сей раз уже откровенно театрализованная и никак не соприкасающаяся с реальной жизнью.

В сценах с Колесницей Дворца Смерти и театром маэсе Педро существенно то, что Сервантес изображает Дон Кихота страстным поклонником театра («...с самого детства я почитал театральную маску, а в юности глаза проглядел на комедиантов»). Столь страстным, что он очаровывается чудесным миром театра, его вечной опьяняющей магией и чувствует себя обязанным, когда считает это необходимым, вмешаться в фарсовое действо. И снова граница между театром и жизнью, которая сама в данном случае предельно театрализована и напоминает игру по правилам рыцарских романов, смещается, становится настолько зыбкой и прозрачной, что Дон Кихот, уже после того как соглашается оплатить маэсе Педро все убытки, продолжает верить в то, что «преследующие меня волшебники сперва показывают мне людей в их естественном образе, а затем изменяют и превращают их, во что им вздумается». «Черт меня побери, – воскликнул Дон Кихот, – если сейчас Мелисендра со своим супругом уже не переехала границу Франции, ибо конь, на котором они мчались, казалось, не бежал, а летел! Поэтому, прошу вас, не продавать мне кота за зайца и не уверять, что эта безносая кукла – Мелисендра, в то время как настоящая Мелисендра, с божьей помощью, тешится теперь всюду со своим супругом во Франции» (II, XXXII). И это в том случае, что Дон Кихот еще перед началом представления осознает, что находится в театре. А принося извинения за нападение на кукольный театр, идальго объясняет, что у его гнева была единственная причина – смешение фантазии и реальности («...все это представление показалось мне действительностью...» (II, XLVIII).

Но Сервантес идет дальше: в разговоре Санчо и Дон Кихота в XII главе второго тома, как раз после встречи с Колесницей Дворца Смерти, проводится параллель «жизнь – театр», и проводит ее не кто иной, как Дон Кихот. Он говорит, что комедии «приносят великую пользу государству,

постоянно показывая зеркало, в котором ярко отражаются дела человеческой жизни, и ничто не обрисует с такой яркостью, как комедия и комедианты, каковы мы на самом деле и каковыми нам быть надлежит. Если это не так, скажи: разве ты никогда не видел на сцене комедий, где выводятся короли, императоры, папы, рыцари, дамы и другие различные персонажи? Один изображает распутного бандита, другой – обманщика, третий – купца, четвертый – солдата, пятый – хитрого простака, шестой – простодушного влюбленного, а когда комедия кончается и актеры сбрасывают свои костюмы, – все они между собой равны. <...> Ведь то же самое, что в комедии, происходит и в нашей жизни, где одни играют роль императоров, другие – пап, словом, всех персонажей, которые могут встретиться в комедии, а когда наступает развязка, то есть, когда кончается жизнь, смерть снимает эти разнообразные костюмы, и в могиле все между собой равны» (II, XII).

Итак, мы наблюдаем доведение мотива театральности до предела. Амплитуда максимально широка – она колеблется от подлинного театра, охватывает все формы, виды и проявления театральности в жизни и упирается своей верхней границей в идею уподобления жизни театру, а людей – актерам, между которыми Бог распределил их «роли», начертав для каждого его судьбу, которую человек не в силах изменить. По мере продвижения действия Сервантес усиливает, акцентирует буквальное понимание театра, увеличивает элемент истинной театральности – и этим максимально заостряет со- /противопоставление «театр – жизнь».

Перед нами «театр в театре». А в сущности, эта перспектива бесконечна – ведь художественная реальность является своего рода игрой по отношению к реальности этого, нашего мира. Таких «зеркал» огромное количество. Отражаясь друг в друге, они создают длинный коридор, которому не видно конца, ведь по отношению к любой действительности всегда есть иная, более реальная и более настоящая действительность.

Хосе Ортега-и-Гассет пишет в «Размышлениях о "Дон Кихоте"»: "Кулисы кукольного театра маэсе Педро – граница между двумя духовными континентами. Внутри, на сцене, – фантастический мир, созданный гением невозможного: пространство приключения, воображения, мифа. Снаружи – таверна, где собрались наивные простаки, охваченные бесхитростным желанием жить, таких мы встречаем повсюду. Посредине – полоумный идальго, который, повредившись в уме, решил однажды покинуть родимый кров. Мы можем беспрепятственно войти к зрителям, подышать с ними одним воздухом, тронуть кого-нибудь из них за плечо, – все они скроены из одного с нами материала. Однако сама таверна, в свою очередь, помещена в книгу, словно в другой балаганчик, побольше первого. Если бы мы проникли в таверну, то вступили бы внутрь идеального объекта, стали бы двигаться по вогнутой поверхности эстетического тела» (44). И Дон Кихот в этой ситуации – линия пересечения, грань, где сходятся оба мира.

Дон Кихот со своей реальностью вторгается в мир, представляющий собой достаточно «хорошо» налаженный механизм, в котором все элементы плотно пригнаны друг к другу. С точки зрения людей, которых встречает на своем пути сервантесовский герой, мир двулик. Это прежде всего их, реальный, мир и мир фантастический, выдуманный, несуществующий, находящийся в сфере иллюзий. У Дон Кихота же не просто иная точка отсчета. Его мир, несмотря на свою цельность, многолик – «...Вот почему то, что тебе представляется тазом для бритья, мне представляется шлемом Мамбрина, а другому – чем-нибудь еще» (I, XLV) – говорит Дон Кихот Санчо.

По ходу романа безумие Дон Кихота все чаще оказывается как бы «больше» и объективнее окружающего его мира и рассматривает его как относительную истину. В этой связи точки зрения играют исключительно важную роль: действительность дана у Сервантеса наряду и вместе с образами ее в сознании людей, в ней существующих. Категории

субъективности и объективности оказываются в высшей степени условными. Каждая из точек зрения создает особую призму, через которую проходит одна и та же реальность. В результате мы имеем дело с несколькими реальностями – в равной степени относительными и условными, особенно если учитывать существование еще одной реальности за пределами текста. Выводя на страницах своего романа образ одного и того же мира в разных сознаниях и под разными углами зрения, Сервантес не отрицает за каждой из этих действительностей права на существование. Очевидность, непреложная истина столь же аргумент «противников» Дон Кихота, как и его собственный аргумент. Соотношение видимости и правды колеблется (15). «...Стоит только коснуться видимости рукою, и она тотчас же окажется обманом» (II, LXXII), – и это говорит безумный идалго, живущий в мире иллюзий и верящий в реальность Амадиса Гальского и Бельяниса Греческого.

Французский философ, теоретик культуры и историк Поль Мишель Фуко в своей книге «История безумия в классическую эпоху» (цит. по: 15), рассматривая терапевтические методы лечения безумия, выделяет метод «театрального воплощения», который заключается в том, что терапевтическое воздействие осуществляется всецело в пространстве воображения, «ирреальное заключает союз с самим собой; воображаемое, включившись в собственную игру, должно намеренно вызвать к жизни новые образы, продолжить линию бреда и, парадоксальным образом, не вступая ни в противоречие, ни в конфронтацию с ним, даже, по-видимому, не прибегая к какой-либо диалектике, привести к полному выздоровлению» (цит. по: 15). Т. е., иллюзия может вылечить от иллюзорного, разум может освободить от неразумного. А что мы видим у Сервантеса на протяжении всего романа? Конечно же театральную игру, которую разыгрывают почти все персонажи, превращая жизнь в театр для того, чтобы вернуть Дон Кихота к «разумию», т. е. вылечить его, и для того чтобы обеспечить правдоподобность происходящего, они прибегают ко всем возможным и невозможным уловкам

и хитростям. «... Для того чтобы кризис стал медицинским, а не просто драматическим, для того чтобы он привел не к уничтожению человека, но к подавлению его болезни в чистом виде, короче, для того чтобы такая драматическая реализация бреда имела эффект комического очищения, нужно, чтобы в определенной точке в нее была привнесена некая хитрость» (цит. по: 15). Как мы видим, герои-«режиссеры» Сервантеса очень четко следуют этой мысли Фуко. Они достигли своей цели: в конце романа Дон Кихот возвращается к разуму, но уже с летальным исходом, что не очень соответствует терапевтическим целям Фуко.

Таким образом, «Дон Кихот» поистине неиссякаем. На каждом уровне этого романа идет тонкая литературная, а в равной степени и настоящая жизненная игра, которая в итоге оказывается гораздо более реальной, чем вся окружающая действительность. Проблема относительности любой реальности и любой истины, условности границ между литературой и жизнью стоит в книге Сервантеса предельно остро. Понятия об объективности и субъективности теряют всяческую определенность, а реальность и самая невероятная и абсурдная иллюзия накладываются друг на друга и оказываются спаянными в нерасторжимое единство. Внутреннее пространство романа приобретает колоссальную объемность, и, возможно, где-то в глубине этого пространства круг зеркальных отражений замыкается – и читатель начинает верить в Дон Кихота.

Заключение

В ходе проведенного исследования были сделаны следующие выводы. Учитывая следующее рабочее определение – «театральность – категория поэтики романа, определяющая особый тип внутренней организации текста на уровне структуры, сюжетостроения, образной системы и конфликта, ориентированная на создание модели театрального/сценического представления или драматургического текста» – была предпринята попытка систематизировать материалы связанные с прочтением романа Сервантеса «Дон Кихот» с точки зрения интермедиальности, и точнее с позиции театральности.

Традиционно предлагается несколько уровней прочтения романа Сервантеса: исторический, структурный, сюжетный, организации пространства и времени, системы образов.

Но объединяет эти уровни в систему, как считает Геворкян мотив театральности.

Дон Кихот, превращает свою жизнь в спектакль, при этом фактически неосознанно. Но это только в начале романа. Как только мир начинает открываться перед ним в полной мере, и урок следует за уроком, момент зеркального отражения рыцарских сюжетов сходит на нет. Поскольку идея героя Сервантеса сродни основной идее эпохи Возрождения –

справедливости и благородства приходит в столкновение с жестокостью окружающего мира.

Соединив в своем сознании вымысел и реальность, Дон Кихот роман превращает в жизнь, а жизнь в роман. И это фактически перефраз известного афоризма «весь мир – театр» и, соответственно, как завершение метафоры, как сюжета, – «театр – мир».

Но, Сервантес подчеркивает, что окружение Дон Кихота воспринимает его причуды как некое костюмированное действие, сравнимое с маскарадом или карнавалом.

Но есть ситуации, когда окружение подыгрывает герою. Так в главе XXVII ближайшие «друзья» Дон Кихота устраивают маскарадное действо для того, как им кажется, чтобы спасти его.

Во второй части романа как зеркальное отражение этого фрагмента и приема расширения и усиления роли театральности может восприниматься ситуация в замке герцога. Но автор делает театр герцога театром жестокости.

Как уже было замечено, во второй книге в качестве «режиссера» выступает герцогская чета. Происходит своеобразное нанизывание одного театрального эпизода на другой. Действие принимает вид поставленного с размахом спектакля. Все события теперь носят откровенно театральный характер. Театр буквально захватывает повествование – оно превращается в настоящее зрелище, устраиваемое ради развлечения.

Тем самым, автор расширяет границы театра Дон Кихота до театра для Дон Кихота. Т.е., и хозяин постоялого двора, и священник, и цирюльник, и Доротея, и Карденио, и герцог, и герцогиня – все они становятся режиссерами, организаторами театральных действий, главная роль в которых отводится Дон Кихоту. Но в их понимании он лишь забавный актер, даже не подозревающий о том, какая роль отведена ему.

В романе Сервантеса также есть эпизоды, где перед читателем, а в равной степени и перед персонажами, возникает самый что ни есть настоящий театр. Эти эпизоды представляют собой еще одну ступень в развертывании мотива театральности на страницах «Дон Кихота».

Особое место в структуре и композиции «Дон Кихота» занимают вставные эпизоды, как, например, «Повесть о безрассудно-любопытном». Т.е., прием «театр в театре» дополняется и использованием «рассказ в рассказе», что позволяет говорить многоуровневой поэтике романа. Камила, Ансельмо и Лотарио меняют местами театр и действительность. Они вводят в свою жизнь правила игры, и эта игра заменяет собою реальность, о существовании которой герои будто бы забывают. То, что было задано как условие игры, становится правдой, обнажившейся в результате такой игры. Более того, присутствие категории театральности свидетельствует об особой жанровой природе романа Сервантеса. Используя оценочный эпитет эпохи Возрождения – универсальный – и учитывая особенности поэтики «Дон Кихота», определим роман как «универсальный».

Список литературы

1. Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М., 1993.
2. Андреева И.М. Театральность в культуре. – Р/Д., 2002
3. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. – М., 2003.
4. Багно В.Е. «Дон Кихот» Сервантеса и русская реалистическая проза//Эпоха реализма. – Л., 1982. – С. 5-68.
5. Багно В.Е. Дорогами «Дон Кихота». – М., 1988.
6. Баканурский А. Жизнь, игра, театральность. – 2004.
7. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
8. Берковский Н.Я. Новеллы Сервантеса//Н.Я. Берковский. Статьи о литературе – М.; Л., 1962
9. Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969.
10. Богатырев П.Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актеров) // Тр. по знаковым системам: Сб. научн. ст. в честь М.М. Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Ред. Ю.М. Лотман и др. Тарту, 1973. Т. 6. С. 306-329.
11. Бореев Ю.Б. О трагическом. М., 1961.
12. Бореев Ю.Б. Эстетика. М., 1981.

13. Вахрушев В.С. Творчество Теккерей: Дис. д-ра филол. наук. Балашов, 1985.
14. Выгодская Э. Необыкновенные приключения испанского солдата Сервантеса, автора «Дон Кихота». – Л., 1962.
15. Геворкян В.Н. Театр и театральность в художественной структуре романа Сервантеса «Дон Кихот»//http://www.brusov.am/docs/Jivelegov_sbornik-2.pdf
16. Державин К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество. – М., 1958
17. Диас-Плаха Г. От Сервантеса до наших дней / Перевод с исп. А.Б.Грибанова, С.И.Ереминой, Н.А.Матяш, С.Ф.Гончаренко; Сост. и общ.ред. И.А.Тертерян. – М., 1981.
18. Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.
19. Днепров В.Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского. Л., 1978.
20. Днепров В.Д. Проблемы реализма. М., 1959.
21. Драма и драматургический принцип в прозе: Межвуз. сб. уч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И.Герцена. Ред. Г.В. Стадников. Л., 1991.
22. Евреинов Н.Н. Демон театральности. / Сост., общ.ред. и комм. А.Зубкова и В.Максимова. – М.; СПб., 2002.
23. Зарубежное театральное искусство XX в. Взаимоотношение театра и литературы. Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин. театра... Ред. Б.А.Смирнов. Л., 1981.
24. Исаев С.Г. Литературная маска как форма образности // Вестник НовГУ. Новгород, 1995. № 2.
25. История западно-европейского театра в 8 томах.
26. История зарубежного театра в 4-х частях.
27. Исупов К.Г. Игра в литературном творчестве и произведении.: Дис... кфн. Донецк, 1975. – 194с.

28. Кожин В.В. Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. М., 1963.
29. Козлова Т.Д. Роман С.Моэма «Театр» // Весн. Беларус. Ун-та. Філалогія... 1976. Вып. 1.С. 64-82.
30. Конрад Н. Избранные труды: Литература и театр. М., 1978.
31. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман нового времени) // Диалог. Карнавал. Хронотоп / Ред. Н.А. Паньков и др. Витебск, 1993. № 1(2). С.21-51.
32. Курляндская Г.Б. Сцены драматического действия в романах И.С. Тургенева // Уч. зап. Орловского пед. ин-та. Орел, 1964. Т. 23.
33. Липнягова С.Г. Варианты реализации категории театральности в английском романе XIX-XX вв. // Проблемы истории, филологии, культуры, 2008 // <https://elibrary.ru/item.asp?id>
34. Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век, 2007. – № 1. – С. 130–131// <https://cyberleninka.ru/article/v/teatralnost-kak-kategoriya-v-poetike-romana-k-postanovke-problemy>
35. Лобкова Н.В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Джона Фаулза: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2001.
36. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992.
37. Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (на примере романов У.Теккерея «Ярмарка тщеславия», О.Уайльда «Портрет Дориана Грея», С.Моэма «Театр» : Дис. канд. филол. наук. – СПб., 2004.
38. Любимов Б.Н. О сценичности Достоевского: Лекция. М., 1981.
39. Любимов Б.Н. Проблемы сценичности произведений Достоевского: Автореф. дис. канд. искусствовед. наук. М., 1976.

40. Набоков В.В. Лекции о «Дон Кихоте»// <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-o-don-kihote/predislovie.htm>
41. Никитина Л.В. Проблема синтеза искусств в истории зарубежной эстетики XVIII-XIX веков: Музыка, живопись, литература // Вопросы этики и эстетики. Нижневартонск, 1997. С. 73-79.
42. Овчинникова Ф.Г. Творчество Теккерея.
43. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Ред. А.Я. Зись и др.; / Сост. В.Е. Багно; Комментарий О.В. Журавлевой и А.Ю. Миролубовой. М., 1991. С. 260-295.
44. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте»//Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991.
45. Оссовский О.Е. Роман в контексте исторической поэтики: (От А.Н. Веселовского к М.М.Бахтину) // Бахтинский сборник. М., 1991. Вып. 2. С. 312- 343.
46. Пави П. Словарь театра / Ред. К. Разлогов; Перев. с фр. Л. Баженова и др.; Предисл. А. Юберсфельд. М., 1991.
47. Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения//Л.Е. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. – М., 1964. – С. 297–365.
48. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М., 1989.
49. Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI-XVII веков. – М., 1998.
50. Пискунова С.И. Истоки и смысл смеха Сервантеса//Вопросы литературы. – 1995. – № 2.
51. Проза и сцена / Якубова Н., Романцева О., Смоляницкий М. и др. // Московский наблюдатель. М., 1996. № ½. С. 5-8.
52. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». М., 2002.

53. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Ч. I. М. 1978. С. 23-35. (Все ссылки на данное издание будут приводиться в тексте с указанием части и номера главы в скобках)
54. Сервантес и всемирная литература. – М., 1969.
55. Снеткова Н.П. «Дон Кихот» Сервантеса. – Л., 1970
56. Сокурова О.Б. Роман и театр: Автореф. дис. канд. искусствовед. наук. Л., 1977.
57. Сомова Е.В. «Маска»: ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч.Диккенса: Дис. канд. филол.наук. Н.-Новгород, 1998.
58. Тamarченко Н.Д. «Театральный хронотоп» в романе (М.М.Бахтин и П.А.Флоренский) // The seventh international Bakhtin conference. June 26-30, Moscow, 1995. В. 1. P. 43-48.
59. Театральная энциклопедия: В 5 т. /Ред.П.А. Марков и др. М., 1967.
60. Теоретико-литературные итоги XX века. Т.1. /Под ред. Ю.Б.Борева, И.П.Ильина и др. – М., 2003.
61. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
62. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
63. Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.
64. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978.
65. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1975.
66. Чичерин А.В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. 2-е изд. М., 1968.
67. Шайтанов И.О. Мигель де Сервантес//И.О. Шайтанов. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: в 2 т. – М., 2001. – Т. 2.
68. Экранные искусства и литература: Современный этап. М., 1994.
69. Эсалнек А.Я. Своеобразие романа как жанра: Спецкурс. М., 1978.

70. Эсалнек А.Я. Типология романа. (Теорет. и ист.-лит. аспекты) М., 1991.
71. Тургенев И.С. Гамлет и дон Кихот // <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/56921-ivan-turgenev-gamlet-i-don-kihot.html>

Приложение 1

Материалы к занятию «Роман М. Сервантеса «Дон Кихот» – книга на все времена» в рамках элективного курса

«Дон Кихот» – это энциклопедия целой эпохи. В нем почти 700 действующих лиц, принадлежащих ко всем слоям испанского общества. Этому способствует и место действия романа, развертывающегося в одной из беднейших испанских провинций - в холмистой Ламанче с ее ветряными мельницами, пустынными дорогами, харчевнями, с ее профессиональными нищими, плутоватыми монахами, невежественными, но добрыми людьми. Идеи Сервантеса о защите слабых и угнетенных, о войнах справедливых и несправедливых, о мире, о свободе делают «Дон Кихота» одним из самых великих творений в литературе Возрождения.

В середине XX века английский журнал "Великобритания сегодня" провел международную анкету, предлагая назвать сорок лучших книг начиная с первого века нашей эры. Ответы пришли со всего света. На первом месте оказался "Дон Кихот" Сервантеса, а на втором - "Война и мир"

Толстого, что, конечно, вызывает национальный энтузиазм (если представить, сколько великих книг осталось вне двух первых мест).

Как роман становится великим? Этого еще никому не удавалось объяснить. Здесь, несомненно, присутствует какая-то мистическая тайна. Сервантес писал свою книгу как пародию на средневековый рыцарский роман, а Дон Кихота, рыцаря Печального образа, создавал как фигуру для осмеяния. Худой, нескладный, в нелепом облачении, непрестанно попадающий в комические и унижительные положения, влюбленный в глупую деревенскую девицу, вознесенную его восторженным воображением на высоту "дамы сердца", во славу которой совершаются подвиги, он вдруг самым непостижимым образом сделался в мировой культуре идеалом рыцарственности и крепости духа.

Ницше называл "Дон Кихота" самой горькой книгой из всех, когда-либо написанных человеком: все, что есть серьезного и страстного в человеке, все, что взывает к человеческому сердцу, говорил он, все это - проявление донкихотства.

Образ Дон Кихота льстит самой человеческой природе. Так, Шаляпин, приступая к работе над ролью Дон Кихота, писал Горькому: "...я думаю хорошо сыграть "тебя" и немножко "себя". Хотя, надо заметить, ни тот, ни другой простодушием бедного идальго не отличались. Тот же Горький говорил, что назвать человека Дон Кихотом - это значит сказать о нем самое лучшее.

Иван Тургенев, пожалуй, одним из первых обратил внимание на то, что "Дон Кихот" Сервантеса и "Гамлет" Шекспира появились почти одновременно и сравнил этих двух героев как два устойчивых человеческих типа (статья "Гамлет и Дон Кихот"). Он противопоставил скепсис и рефлексию Гамлета, который сосредоточен лишь на своем "я", "высокому началу самопожертвования", воплощенному в образе Дон Кихота. Собственно, понятия "донкихотство" - как неумеренное бескорыстие и

оптимизм, и "гамлетизм" - как бесконечные сомнения, мрачное состояние духа и пессимизм, давно обжились в русском обиходе.

Приложение 2

Фрагменты критических работ о романе «Дон Кихот»

Фридрих Шлегель

ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Понятие романа, как его выдвигают Боккаччо и Сервантес, – это понятие романтической книги, романтической композиции, где все формы и жанры смешаны и сплетены. В романе основную массу составляет проза, более многообразная, чем в каком-либо жанре древних. Здесь есть исторические, риторические, диалогические части, все эти стили сменяют друг друга, связаны и переплетены между собой самым искусным и остроумным образом. Поэзия всякого рода (лирическая, эпическая, дидактическая, романсы) разбросана по всему целому и украшает его в пестром изобилии и многообразии самым блистательным образом. Роман – это произведение произведений, целое сплетение поэтических созданий.

Ясно, что подобная поэтическая композиция, смешанная из столь многообразных частей и форм, где никакая краткая мера не ограничивает внешних условий, делает возможным гораздо более искусное сплетение поэзии, чем эпос или драма, ибо в них царит по крайней мере единство тона, в нем же как предназначенном для созерцания все должно сосредоточиваться и обзреваться легко. Лирическое произведение может быть лишь весьма небольшого объема по своему внутреннему существу и было бы потому наиболее неподходящим. Роману же, изначально предназначенному для чтения и спокойного, трезвого обдумывания, по характеру жанра более всего соответствует пестрое сплетение, обилие и многообразие, большая протяженность. И здесь, где поэт может полностью отдаться произволу своей фантазии, излияния м своего настроения и игре юмора, где он, не связанный единством тона, меняет шутку и серьезность, – здесь почти совсем невозможна монотонность.

Роман – это самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии, отличающаяся от древней, классической, где жанры строго разделены, именно этим смешением всех форм. Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга; из этих различных стилей часто развиваются новые сочетания, часто встречается пародия, когда пародируются старые романы, – в ее предельном совершенстве она встречается в трех величайших произведениях Сервантеса: «Галатее», «Дон Кихоте», «Персилесе». Стил ь во всех этих произведениях вполне романтический.

Романтический характер стилия в прозе, как и в поэзии, заключается в остроумном, красочном, музыкальном; к этому можно прибавить еще архаичное, простое, наивное, строгое, детское, полностью погружающее нас в дух поэтической древности. Стил ь Сервантеса столь же богат и искусно отделан, сколь величественна композиция целого. Проза Сервантеса -

единственная современная проза, которую мы можем противопоставить прозе Тацита, Демосфена или Платона именно потому, что она столь же современна, как та античная, и притом столь же богата и разработана в своем роде. Ни в одной другой прозе расположение слов не предстает столь симметричным и музыкальным, ни одна другая не рассматривает в такой мере различия стиля как массы цвета и света, ни одна не отличается в общих выражениях светской культуры такой свежестью, жизненностью и изобразительностью. Всегда благородная и изящная, она то развивает до крайних пределов острую пронизательность, то теряется в сладких детских грезах. Поэтому и испанская проза - разумеется, проза Сервантеса - столь же специфически соответствует роману, призванному представить в фантазии музыку жизни, и родственным ему жанрам, как проза древних - риторическим и историческим произведениям.

Произведения Сервантеса блистательно отличаются необычайной искусностью, глубокомысленностью и преднамеренностью в композиции целого и богатая законченная разработка деталей. Его первое произведение - это «Галатею»), великий, богато и искусно составленный музыкальный пасторальный роман. Удивительная композиция вечной музыки фантазии и любви, тончайший, прелестный роман, цвет невинности и ранней, еще робкой юности. Затем следует «Дон Кихот» - одно из основательных, глубочайших созданий остроумия и пародии, отличающееся столь щедрой полнотой выдумки и фантастического остроумия, столь радостным, веселым и притом глубокомысленным и преднамеренным лукавством, столь продуманным мастерством, столь осмысленным, мудрым расположением всей ткани оригинального вымысла и при богатом поэтическом украшении столь блистательной разработкой отдельных частей, чудесно и гармонично слитых между собой, что это неподражаемо прекрасное создание можно причислить во всех отношениях к законченным шедеврам высшего романтического искусств~, Чем «Божественная комедия» Данте является в

серьезном, тем «Дон Кихот» является в остроумном и смешном, которое, однако, будучи доведено до известной степени, граничит по своему смыслу с глубочайшей серьезностью. < ... >

Поскольку роман, как его представляют Сервантес и Боккаччо, является всеохватывающей композицией, то из этого вытекает, что она ограничена не столько материей, сколько отношением к сфере, способности и направленности человеческой души, которая разворачивается в целый мир, развивается и изображается во всей своей полноте и многосторонности, в силу чего вся композиция получает нечто дидактическое. Материальное в романе в этом отношении трактуется с большой легкостью и, как, например, у Сервантеса, нередко сочиняется произвольно. Оно служит поэту лишь средством для более высокой, значительной цели.

Цит. по: Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика:

Б 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 99-101.

Генрих Гейне

ВВЕДЕНИЕ К «ДОН КИХОТУ»

Роман более раннего времени, так называемый рыцарский роман, возник из поэзии средневековья; вначале он был просто прозаической переработкой тех эпических поэм, герои которых принадлежали к циклу сказаний о Карле Великом и святом граале; содержание всегда составляли рыцарские приключения. Это был роман дворянства, и действующими лицами в нем были либо сказочные образы фантазии, либо рыцари с золотыми шпорами; нигде ни намека на народ. Эти-то рыцарские романы, выродившиеся в самые нелепые формы, Сервантес и уничтожил своим «Дон Кихотом». Но, создавая сатиру, которая похоронила роман более ранней эпохи, он сам дал образец новой разновидности литературы, которую мы называем современным романом. Так обычно поступают великие поэты: разрушая старое, они одновременно закладывают основание нового; они

никогда не отрицают, не утверждая. Сервантес положил начало новому роману, введя в рыцарский роман правдивое изображение низших классов, влив в него народную жизнь. Склонность описывать быт самой низменной черни, самого отверженного сброда свойственна не одному только Сервантесу, но всей современной ему литературе, и она проявляется как у поэтов, так и у художников тогдашней Испании; какой-нибудь Мурильо!, похитивший у неба самые священные краски, которыми он писал своих чудесных мадонн, с такою же любовью воспроизводил и самые грязные явления нашей земли. Быть может, восторженная любовь к искусству как таковому заставляла этих благородных испанцев испытывать одинаковое наслаждение от правдивого воспроизведения мальчишки-нищего, ищущего у себя вшей, и от изображения пресвятой девы. Или, может быть, очарование контраста побуждало как раз знатнейших дворян, такого лощеного придворного, как Кеведо или такого могущественного министра, как Мендоса писать романы из жизни одетых в лохмотья нищих и проходимцев; быть может, с помощью фантазии они хотели перенестись из однообразия своей сословной среды в противоположную сферу жизни; подобную же потребность мы находим у иных немецких писателей, которые заполняют свои романы только изображением высшего света и неизменно делают своих героев графами и баронами. У Сервантеса мы еще не находим этой односторонней тенденции - изображать низменное совершенство обособленным, он только перемешивает возвышенное с низким.

Подобно тому как Сервантес ввел в роман именно демократический элемент в те времена, когда в нем господствовало начало односторонне рыцарское, так и Вальтер Скотт снова возвратил роману элемент аристократический, когда последний полностью угас в нем и царило одно лишь прозаическое мещанство, С помощью противоположного метода Вальтер Скотт возвратил роману ту прекрасную пропорциональность, которой мы восхищаемся в «Дон Кихоте» Сервантеса.

Пер. А. Горнфельда

Цит. по: Литературные манифесты западноевропейских романтиков /
Сост. А.С. Дмитриев. – М.: МГУ, 1980. – С. 239-240

Г. Гегель

“Сервантес также сделал своего Дон Кихота изначально благородной, многосторонней и духовно одаренной натурой. Дон Кихот — это душа, которая в своем безумии вполне уверена в себе и в своем деле; вернее, его сумасшествие в том только и состоит, что он уверен и остается столь уверенным в себе и в своем деле. Без этого безрассудного спокойствия по отношению к характеру и успеху своих поступков он не был бы подлинно романтическим; эта самоуверенность действительно велика и гениальна”.

В. Г. Белинский

“Каждый человек есть немножко Дон Кихот; но более всего бывают Дон Кихотами люди с пламенным воображением, любящею душою, благородным сердцем, даже сильною волею и с умом, но без рассудка и такта действительности”.

Ф. М. Достоевский

“Самый фантастический из людей, до помешательства уверовавший в самую фантастическую мечту, какую лишь можно вообразить, вдруг впадает в сомнение и недоумение...”

Т. Манн в эссе “Путешествие по морю с Дон Кихотом” (1934 г.)

“...к смеху, вызываемому его гротесковой фигурой, неизменно примешивается удивление и почтение”.

Х. Ортеги-и-Гассета

“Мимолетные прозрения о нем осенили умы иностранцев: Шеллинга, Гейне, Тургенева... Откровения скупые и неполноценные. “Дон Кихот” был для них вызывающей восхищение диковиной; не был тем, чем он является для нас – проблемой судьбы”.

М. Унамуно

в эссе “Путь ко гробу Дон Кихота” (1906 г.) воспекает в нем испанского Христа, его трагический энтузиазм одиночки, заранее обреченного на поражение, а “кихотизм” описывает как национальный вариант христианства.

Гай Дэвенпорт

«Дон Кихот» остается грубой старой книгой, полной типично испанской жестокости, безжалостной жестокости, язвящей старика, играющего в своем слабоумии как ребенок. Она написана в эпоху, когда карлики и больные вызывали смех, когда гордыня и надменность были высокомернее, чем когда-либо раньше или позднее, когда на городских площадях ко всеобщему воодушевлению живьем сжигали на кострах еретиков, когда милосердие и доброта, казалось, изгнаны навек. Действительно, первые читатели книги искренне смеялись над ее жестокостью. Вскоре, однако, мир нашел пути читать ее по-иному. Она породила современный роман во всей Европе. Филдинг, Смоллетт, Гоголь, Достоевский, Доде, Флобер скроили эту испанскую сказку на свой манер. Персонаж, который в руках своего создателя начинал как шут, в течение веков стал святым. И даже Набоков, всегда скорый на расправу с любой жестокостью, скрывающейся под маской сентиментальности, отпускает его на свободу. «Мы более не смеемся над ним, — заключает он. — Его герб —

жалость, его знамя — красота. Он олицетворяет все благородное, одинокое, чистое, бескорыстное и доблестное».

Примечания

[2] Автор предисловия — Гай Дэвенпорт, американский поэт, эссеист, переводчик, художник-иллюстратор. Автор книг «Татлин!», «Велосипед да Винчи», «География воображения», «Дневник Бальтуса», а также переводов из Сафо, Анакреона, Гераклита и Архилоха.

Контекстуальное поле

Вскоре после публикации романа Дон Кихот зажил “самостоятельной” от своего создателя жизнью. Дон Кихот — герой комедии Г. Филдинга “Дон Кихот в Англии” (1734 г.); черты донкихотства есть в мистере Пиквике из “Записок Пиквикского клуба” (1836 г.) Ч. Диккенса, в князе Мышкине из “Идиота” Ф. М. Достоевского, в “Тартарене из Тараскона” (1872 г.) А. Доде. “Дон Кихотом в юбке” называют героиню романа Г. Флобера “Госпожа Бовари” (1856 г.). Дон Кихот — первый в галерее образов великих индивидуалистов, созданных в литературе эпохи Возрождения, так же как “Дон Кихот” Сервантеса — первый образец нового жанра романа.

Приложение 3

Литература к курсу

Аникст А. А. Трагедия Шекспира “Гамлет”. М., 1986.

Багно В. Е. Дорогами “Дон Кихота”: Судьба романа Сервантеса. М., 1988.

Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.

Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб, 1996.

Державин К. Н. Сервантес. М., 1958.

История Всемирной литературы. В 9т. – М., 1991, т. 3.

Коган-Бернштейн Ф. А. Мишель Монтень и его “Опыты” // Монтень. Опыты. М.; Л., 1954. С. 413–470.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.

Манн Т. Путешествие по морю с Дон Кихотом // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.

Ортега-и-Гассет Х. Размышления о “Дон Кихоте” // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1961.

- Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971.
- Пискунова С. И. Роман. Речь. Письмо. («Дон Кихот» и «Ласорильо де Тормес»). // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1998. - №3. – с. 30-40.
- Пискунова С. И. Истоки и смысл смеха Сервантеса. // Вопросы литературы. – 1995. - №2.
- Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. М., 1996.
- Светлова О. А. В. В. Нобоков о «Дон Кихоте». // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1998. - №3. – с.40-47.
- Светлова О. А. Женские образы в «Дон Кихоте» и границы неоплатонизма в романе. // Философские и эстетические традиции в зарубежных литературах. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. – с.130-136.
- Сервантес и всемирная литература. М., 1969.
- Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 10.
- Штейн А.Л. Сервантес. // Штейн А.Л. История Испанской литературы . (Средние века и Возрождение). – М.: Высшая школа, 1976 – С.117-148.
- Шайтанов И.О. История зарубежной литературы эпохи Возрождения. В 2 т. – М.: Гуманист, 2001. Т. 2.