

Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«Южный федеральный университет»

На правах рукописи



Пономарева Дарья Васильевна

Интерпретация вечного образа: поэтика пьесы

М. Булгакова «Дон Кихот»

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор В. Н. Белопольский

Ростов-на-Дону

2015

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Диалог Дон Кихота с миром «других» в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»	19
1.1. Образ Дон Кихота в одноименной пьесе М. Булгакова.....	19
1.2. Санчо Панса как эмоциональный двойник Дон Кихота в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот».....	41
1.3. Сансон Карраско как рациональный двойник Дон Кихота в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот».....	58
Глава 2. Художественное своеобразие пьесы М. Булгакова «Дон Кихот»	73
2.1. Особенности хронотопа в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот».....	73
2.2. Карнавализация в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот».....	87
2.3. Жанровая природа пьесы М. Булгакова «Дон Кихот».....	104
Глава 3. «Дон Кихот» М. Булгакова в свете русского мифа о Дон Кихоте	121
3.1. Пародирование классической традиции донкихотства в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот».....	121
3.2. Пародирование неклассической традиции донкихотства в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот».....	145
Заключение	162
Литература	173

Введение

Несмотря на незатихающий интерес к творчеству М. Булгакова в целом и активное исследование его театрального наследия в последние десятилетия, одна из последних пьес драматурга – «Дон Кихот» – до сих пор остается, пожалуй, самым малоизвестным и малоизученным произведением писателя. При этом практически все исследователи, обращаясь к тексту булгаковского «Дон Кихота», подчеркивали особый статус этой пьесы. Наряду с романом «Мастер и Маргарита» «эта пьеса, может быть, наиболее личная» [Кораблев 1988, 53]; «очень примечательное» произведение [Варламов 2008, 756]; «одно из самых значительных художественных произведений, непосредственно связанных с сервантесовским романом» [Багно 2009, 181]; редкий вариант булгаковского «произведения-завещания» [Лосев 2002, 715]. Оставаясь на периферии исследовательского внимания, булгаковский «Дон Кихот» является, на наш взгляд, одной из наиболее ярких интерпретаций вечного сюжета, сопряженного драматургом с важнейшей для его творчества проблемой – судьбой творческой личности.

Универсальность и бессмертие мировых образов состоит в неразрешимости заключенного в них вечного спора, в их многогранности, диалогической открытости. «Незавершенная беседа» диалогичного образа предоставляет «возможность разных отношений к звучащему внутри образа спору, разных позиций в этом споре», при котором новые истолкования становятся «необходимым и органическим дальнейшим развитием этого образа» [Бахтин 1975, 221]. Известный литературовед-испанист В. Багно, определяя общую для всех вечных образов доминанту, предположил, что каждый такой образ «затрагивает некие тайные пружины, скрытые импульсы или даже подавленные в человеке страсти и влечения, в которых тот не всегда склонен признаваться». Иными словами, диалогичный образ порождает в человеке потребность в действии, движении, бунте, стремление

«жить своим умом в нарушение общепринятых норм и установлений, нравственных или идейных» [Багно 2009, 9].

В уникальной неисчерпаемости вечных образов, превращающихся в миф, заложен призыв выявить актуальные для современного поколения смыслы, раскрыть таящиеся в них новые впечатления и прежде неосознанные идеи. Диалогичность бессмертных образов дает возможность каждому новому интерпретатору не только осмыслить сложившуюся традицию, но и внести в нее собственный вклад, реализовать себя как носителя нового взгляда на уже известное. Содержание вечных идей, продолжающих свое развитие, исчерпать невозможно, поэтому вступивший в диалог прикасается к единственно возможной форме бессмертия – бессмертия великой идеи, которой по праву считается и идея донкихотства.

Миф о Дон Кихоте, охватывающий философско-психологические и творческие концепции мыслителей разных культурных эпох, сформировался в результате трехвековой истории интерпретаций романа Сервантеса. «Новые донкихоты» не всегда отождествлялись с героем Сервантеса, но были «соотнесены с персонажем знаменитого романа как с нормой “донкихотства”» [Пинский 2002, 153], так или иначе, связывались с многогранной фигурой сервантесовского Дон Кихота.

«Дон Кихот» получил признание во многих странах мира, но именно в России роман обрел наиболее горячих почитателей, талантливых и творческих интерпретаторов. Объясняется это тем, что значимость образа Дон Кихота в русской культуре практически всегда привязывалась к крайне важной для нашей страны проблеме самоидентификации. Давние споры о судьбах России стали ассоциироваться с донкихотовской идеей. Представители русской культуры в произведении Сервантеса увидели притчу о человеческом предназначении, а в герое – своеобразного пророка, мессию, стремящегося в утопическом отвержении несправедливости возродить забытые рыцарственность и духовность [Багно 2009, 5]. Вымышленный

образ сервантесовского идальго стал основой русского мифа о Дон Кихоте, превратившись из частного литературного явления в одну из важнейших идей русской общественной и культурной жизни.

К написанию «пьесы по Сервантесу» [Булгаков 2002, Т. 7, 217] М. А. Булгаков приступил в крайне сложный период своей жизни. Уже в 1931 г. писатель признавался: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе. Злобы я не имею, но я очень устал... Ведь и зверь может устать...» [Булгаков 2002, Т. 8, 306]. После драматургического разгрома 1936 г. с каждым днем положение писателя, подавляемого господствующей системой идеологического и административного контроля над искусством, ухудшалось.

Неудивительно, что идея драматического переложения знаменитого романа Сервантеса не прошла мимо Булгакова, который в своей творческой судьбе нередко склонялся к донкихотству. В письме В. Вересаеву 4 апреля 1937 г. он прямо отмечал сходство своей жизни с «судьбой» ламанчского рыцаря: «Я очень утомлен и размышляю. Мои последние попытки сочинять для драматургических театров были чистейшим донкихотством с моей стороны» [Там же, 577].

Первое упоминание о новом предложении находим в дневнике Е. Булгаковой от 22 февраля 1937 г., где есть запись о звонке актера Вахтанговского театра А. Горюнова: «Горюнов – с предложением: не может ли М. А. написать пьесу к двадцатилетию театра... или не к двадцатилетию... М. А. сказал, что после случая с «Мольером» и «Пушкиным» для драматического театра больше писать не будет. Горюнов очень возражал, предлагал настойчиво» [Булгакова 1990, 131-132]. Первоначальный отказ Булгакова от работы над новой пьесой был вызван пониманием

бесперспективности его дальнейшей творческой карьеры. Самые горькие предчувствия, высказанные в письме от 24 августа 1929 г. брату Н. Булгакову, подтверждались: «Все мои пьесы запрещены к представлению в СССР, и беллетристической ни одной строки моей не напечатают. В 1929 году совершилось мое писательское уничтожение. Вокруг меня уже ползет змейкой темный слух о том, что я обречен во всех смыслах. Вопрос моей гибели это лишь вопрос срока, если, конечно, не произойдет чуда. Но чудеса случаются редко» [Там же, 261-262].

И все же в начале июня 1937 г., когда вахтанговцы предложили Булгакову «вплотную» подумать над инсценировкой «Дон Кихота» Сервантеса [Булгаков 2002, Т. 7, 716], эта идея нашла в его душе отклик. В декабре 1937 г. он заключает договор с театром и делает первые черновые наброски. Едва приступив к новой работе, Булгаков увлекся, но из-за текущих дел был вынужден прервать работу над пьесой: «Какая там авторская корректура в Лебедяни! Да и «Дон Кихот» навряд ли. О машинке я и подумать не могу! Мне нужен абсолютный покой... Никакого Дон Кихота я видеть сейчас не могу...» [Булгаков 2002, Т. 8, 645]. Но, приехав 26 июня в Лебедянь, драматург вернулся к работе и за месяц закончил черновую редакцию пьесы. Судя по авторским пометкам на черновике, пьеса была написана за 18 дней (закончена 18 июля 1938 г.) [Булгаков 2002, Т. 7, 717].

Вернувшись в Москву 22 июля, Булгаков приступает к доработке первой редакции пьесы. Об ощущении особого духовного родства с испанским писателем говорят строки Булгакова, адресованные жене: «...не слишком ли ты позабыла в Лебедяни чудесный язык, на котором писал и говорил Михаил Сервантес» [Булгаков 2002, Т. 8, 644]. Работу затрудняла невыносимая московская жара, но драматург мужественно, как и его Дон Кихот, не отступая от намеченной цели, правил пьесу: «Жара совершенно убивает. Тем не менее, я работаю. План такой: как только сделаю все поправки, перепишу всю пьесу начисто, и развяжусь и с Кихотом и с Санчо»

[Там же, 652]. 27 августа 1938 г. Е. Булгакова закончила перепечатку второй переработанной редакции пьесы, в которую драматург, изменяя первоначальный план, тут же начал вносить новые поправки. Третья редакция «Дон Кихота» была завершена 8 сентября 1938 г., 5 ноября 1938 г. она была разрешена Реперткомом. Работа над четвертой редакцией «Дон Кихота» была закончена 18 декабря 1938 г., а 17 января 1939 г. пьеса была одобрена к постановке.

Обращаясь к вопросу о редакциях пьесы, О. Есипова называет три варианта, которые выражают последнюю авторскую волю: «ДК-III (первое представление пьесы в театр, а затем в Репертком), ДК-IVa (второе представление пьесы в Репертком – в сокращенном виде) и ДК-IV (перепечатка разрешенной пьесы с небольшими добавлениями)» [Есипова 1990, 630]. Выбор самой исследовательницы, исходившей из уверенности, что «перестройка текста от ДК-III и ДК-IVa вызвана не давлением извне, но внутренними побуждениями драматурга», падает на «более позднюю авторскую редакцию» – ДК-IV [Там же].

На наш взгляд, редакция ДК-III незаслуженно обойдена вниманием булгаковедов. Только в 2002 г. «неизвестная третья редакция» была включена в собрание сочинений Булгакова в восьми томах [Лосев 2002, 3]. Подтверждением того, что драматург считал для себя именно эту редакцию пьесы окончательной, свидетельствуют следующие факты. Закончив работу над пьесой 8 сентября, 9 сентября Булгаков сдает пьесу в театр, а уже 10 сентября он приступает к работе над новой пьесой – «Батум» [Есипова 1990, 626]. Получив 9 ноября 1938 г. «письменное подтверждение от театра» о разрешении постановки пьесы (оказавшееся «недостовверным») [Там же, 628], драматург буквально на следующий день, 10 ноября, читал пьесу труппе. По свидетельству Е. Булгаковой, «слушали... превосходно... хохотали до слез, так что Миша должен был иногда прерывать чтение. После финала – долгие

аплодисменты. Потом Куза встал и торжественно объявил: «Все!», то есть никаких обсуждений» [Булгакова 1990, 219].

Однако вскоре Булгаков понял, что дальнейшее развитие событий идет по худшему сценарию. В мучительном ожидании затягивающейся постановки пьесы он и создает четвертую редакцию «Дон Кихота». Исследователи сходятся во мнении, что работа над новой редакцией велась в направлении сокращений, «целенаправленных и существенных для смысла произведения» [Есипова 1990, 628]. В первую очередь из пьесы изымались эпизоды, полностью придуманные самим драматургом (отсутствующие у Сервантеса) и поэтому наиболее показательные с точки зрения понимания им донкихотовской ситуации. Булгаков, постоянно чувствуя происходившую около него сложную борьбу и не отказываясь от идеи о постановке пьесы, старался по возможности сгладить острые углы «Дон Кихота». В процессе работы над этим произведением проявилась такая особенность булгаковского творчества, как вынужденная самоцензура.

Следует признать, что пессимизм Булгакова по поводу своего опального положения в литературе усилился после неудачной истории с «Дон Кихотом». Позже, 11 марта 1939 г. Булгаков, осмысливая «донкихотовские» переплетения собственной судьбы, писал В. Вересаеву: «У меня, как у всякого разгромленного и затравленного литератора, мысль все время устремляется к одной мрачной теме. Одним из последних моих опытов явился «Дон Кихот» по Сервантесу, написанный по заказу вахтанговцев. Сейчас он и лежит у них и будет лежать, пока не сгниет, несмотря на то, что встречен ими шумно и снабжен разрешающей печатью Реперткома... Он у них не пойдет. Он, конечно, и нигде не пойдет. Меня это несколько не печалит, так как я уже привык смотреть на всякую свою работу с одной стороны – как велики будут неприятности, которые она мне доставит? И если не предвидится крупных, и за то уже благодарен от души... Мучает смутное желание подвести мой литературный итог» [Булгаков 2002, Т. 8, 669-670].

Существующие исследования «Дон Кихота» зачастую носят фрагментарный характер. Назовем наиболее значимые, по нашему мнению, работы, в которых названная пьеса включалась в корпус анализируемых текстов. В. Багно упоминает это произведение в связи с проблемой интерпретации сюжета о Дон Кихоте в мировой, и в частности русской культуре. Так, в монографии «Дон Кихот в России и русское донкихотство» В. Багно отмечает мастерство Булгакова, сумевшего в полном объеме воспользоваться «преимуществами, которые дает драматургический жанр с неоднократной сменой декораций и временными провалами между действиями» [Багно 2009, 181].

В двухтомной работе литературного критика и историка культуры Юр. Айхенвальда «Дон Кихот на русской почве» булгаковская пьеса помещена в раздел «Дон Кихот побежденный». Названное произведение, как и остальные, рассматривается прежде всего в социокультурном аспекте. Критик смотрит на миф о Дон Кихоте как на часть русской действительности и показывает, что «кихотизм» является «выдающимся достижением русского духовного опыта» [Айхенвальд 1996, Ч. 1, 10-15]. Русское донкихотство, по его мнению, всегда оппозиционно существующему положению вещей и воспринимается как воплощение идеи о высоком предназначении человека. «Кихотизм» ставится автором в один ряд с экзистенциальными понятиями «совести», «счастья», «добра» и «зла». При этом Айхенвальд выдвигает идею «капли добра», которая в «море зла и жестокости» проявляется как мгновенный импульс сострадания к другому.

Многие булгаковеды помещают пьесу «Дон Кихот» в общий контекст творчества Булгакова. В книге В. Химич «В мире Михаила Булгакова» заглавный герой пьесы ставится в один ряд с личностями, «каждая из которых стоит на особицу в истории мировой культуры – Мольер, Гоголь, Пушкин», чем и подтверждается «бесспорная апология «единичного» в булгаковском искусстве» [Химич 2003, 174]. Исследовательница

подчеркивает, что «кодекс высоких нравственных правил, благородства, предполагающий защиту слабых и верность идеалу, при всей его непрактичности и книжности, предстает в произведениях Булгакова как абсолютная ценность» [Химич 2003, 181].

На нерасторжимой связи художественного и биографического в пьесе настаивает А. Кораблев, автор статьи «Время и вечность в пьесах М. Булгакова»: «Маска полубезумного странствующего рыцаря, избранная автором на этот раз, оказалась исключительно удачным и естественным дополнением его литературного портрета» [Кораблев 1988, 39-56].

А. Варламов, акцентируя внимание на биографическом аспекте, уточняет: «Это не значит, что пища о Дон Кихоте, Булгаков писал о себе, но это значит, что нехристианская, исполненная ужаса и тоски кончина героя была ему понятна» [Варламов 2008, 758].

В центре исследования А. Нинова – «трагедия авторства» Булгакова, вынужденного заниматься в последние годы жизни инсценировками, и исследование их роли в творческой судьбе писателя. По мнению булгаковеда, в пьесе Булгаков «усилил то, что считал самым важным для человека в XX веке, – отстаивание драгоценного дара свободы, которую действительность конца тридцатых годов (времен Франко и Муссолини, Гитлера и Сталина!) под разными личинами и по разным поводам отнимала у людей каждый день и каждый час...» [Нинов 2006, 172]. Немаловажно, что в работе Нинова имеет место сравнительный анализ пьесы Булгакова и романа Сервантеса.

Вас. Новиков («Михаил Булгаков – художник») главной авторской установкой булгаковского «Дон Кихота» считает отказ «от односторонних интерпретаций»: «Реализм и фантастика взаимно дополняют друг друга в пьесе Булгакова и придают ей особое своеобразие» [Новиков 1996, 44-46].

В. Лакшин, кратко характеризуя пьесу «Дон Кихот», во вступительной статье к пятитомному собранию сочинений Булгакова во главу угла ставит

столь значимую для писателя «тему» рыцарства. По мнению В. Лакшина, в романе Сервантеса Булгаков больше всего дорожил близким ему «одиноким самостоянием человека чести» [Булгаков 1990, Т. 1, 68].

В комментариях к собранию сочинений Булгакова в восьми томах В. Лосев предполагает, что основная идея пьесы – политическая. Она содержит «призыв к замене «железного века» на золотой, к истреблению «злой породы». В «Дон Кихоте», по мнению Лосева, «Булгаков вырисовывает ту глыбу безмерной власти, с которой могут бороться лишь люди, следующие до конца выработанному кодексу чести» [Лосев 2002, 714].

Среди зарубежных работ стоит назвать статью исследовательницы из Великобритании Дж. Кертис о последнем десятилетии творческой деятельности Булгакова. Обращая внимание на сильное влияние романтической традиции в творчестве писателя, Дж. Кертис подчеркивает, что булгаковский Дон Кихот как романтический герой и мечтатель до конца «сохраняет достоинство» и «верность своему вдохновению» [Кертис 1991, 26].

Польская исследовательница К. Осиньская, намечая место булгаковской пьесы в русской традиции донкихотства, называет «Дон Кихота» инсценировкой, в которой «писатель не передал всей внутренней амбивалентности, сложности, иронии романа» Сервантеса. В итоге Осиньская приходит к довольно полемичному выводу о том, что пьесу можно рассматривать как «еще одну «донкихотовскую» попытку писателя стать востребованным театрами драматургом» [Осиньская 2012, 535].

Пьеса Булгакова фигурировала как один из объектов диссертационных исследований. Так, в работе И. Григорай «Проблема традиции и взгляды на художника, искусство и историю М. А. Булгакова-драматурга в 30-е годы («Кабала святош», «Последние дни», «Дон Кихот»))» проводится мысль о сложности образа Дон Кихота: «В булгаковской инсценировке представлены только случаи «бесплодного молодечества», когда в подвигах не было

никакой нужды». Связано это, как полагает И. Григорай, с «противоречивым впечатлением от гуманных идей и готовности их силой осуществлять и защищать», так как образованность и гуманность – единственные приемлемые для драматурга «слагаемые в рыцарском идеале» [Григорай 1991, 135-136].

Т. Артамонова в диссертации «Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920-1930-х годов», вписывая пьесу в контекст первых советских интерпретаций донкихотства, характеризует лейтмотив булгаковского «Дон Кихота» так: это «провозглашение рыцарских идеалов чести, справедливости, гуманизма» как «основ человеческого существования», духовных начал, без которых происходит «крушение надежды на торжество идеала свободы в обществе, рожденном революцией» [Артамонова 2006, 11-12].

В диссертации Е. Иваньшиной «Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова» особо выделяется связь «священного безумия» заглавного героя пьесы с реконструирующей традицию и воскрешающей культурную память творческой деятельностью. «Алонсо Кихано – директор труппы, он же первый актер, играющий роль Дон Кихота по сценарию, представленному в рыцарских романах. Роль преображает актера настолько, что становится смыслом его существования» [Иваньшина 2010, 28].

Среди исследователей, которые проявили непосредственный интерес к булгаковскому «Дон Кихоту», первой следует назвать театроведа О. Есипову. В ее статьях представлена история создания пьесы, детально раскрыт процесс формирования образа Дон Кихота, проведен подробный сравнительный анализ четырех редакций пьесы, проанализированы ключевые мотивы «Дон Кихота» и намечена их связь с творческими идеями Булгакова, с русской традицией осмысления донкихотства. Поэтому, отталкиваясь от существующих работ, мы прежде всего обращаемся к

исследованию поэтики третьей редакции «Дон Кихота», не ставя перед собой задачи сравнительного текстологического анализа существующих редакций пьесы.

Творческой истории написания «Дон Кихота» посвящены и статьи Е. Шустовой, особо обращающейся к рассмотрению образов дома и дороги, а также к вопросу своеобразия драматического действия в пьесе. К сожалению, работы Е. Шустовой на сегодняшний день носит явно незавершенный характер.

С. Пискунова, много лет занимающаяся проблемой типологии сервантесовского «Дон Кихота» и его влияния на русскую литературу, одну из своих статей посвятила проблеме «Булгаков и Сервантес». По ее убеждению, романтическая тургеневская трактовка Дон Кихота как «борца за справедливость» является лишь внешней оболочкой пьесы Булгакова. Литературовед увидела в драматурге «законного наследника рационализма Нового времени» и «продолжателя духовных традиций XIX столетия», чьи взгляды выражает Сансон Карраско [Пискунова 1996, 65-66].

Как показывает проведенный обзор, «Дон Кихот» Булгакова рассматривался учеными главным образом в проблемно-тематическом ключе, и прежде всего с точки зрения биографической составляющей мироощущения заглавного героя. В меньшей степени исследователей интересовало художественное мастерство драматурга. На данный момент отсутствуют исследования пьесы в контексте русской традиции осмысления донкихотовской ситуации как ситуации-инварианта донкихотовского отношения героя к действительности [Пинский 2002, 155]. До конца не разрешен вопрос о самостоятельности пьесы по отношению к роману Сервантеса. Некоторые исследователи видят в булгаковском «Дон Кихоте» лишь инсценировку великого романа Сервантеса (Б. Соколов, В. Багно, С. Пискунова, К. Осиньская), другие – самостоятельное драматическое произведение (О. Есипова, Е. Шустова, А. Нинов, Вас. Новиков).

Таким образом, **актуальность исследования** обусловлена необходимостью выявления специфики переакцентуации вечного сюжета и трансформации сложившегося в русской традиции мифа о Дон Кихоте в творчестве Булгакова. Комплексный анализ поэтики пьесы с привлечением контекста русской литературной традиции позволит не только раскрыть своеобразие булгаковской интерпретации донкихотства, соотнесенного драматургом с проблемой творчества, но и углубит представление об отношении писателя к традициям русской классической литературы XIX века и неклассической эстетике.

Объектом работы является третья редакция пьесы Булгакова «Дон Кихот».

Предмет исследования – булгаковская интерпретация сюжета о Дон Кихоте в диалогическом отношении к сложившемуся многоголосию русского мифа о Дон Кихоте.

Цель работы состоит в целостном анализе поэтики пьесы М. Булгакова «Дон Кихот» в свете русской традиции донкихотства и исследовании природы переакцентуации русского мифа о Дон Кихоте в малоизвестной третьей редакции пьесы.

Данная цель обусловила основные **задачи**:

1. Исследовать образы центральных персонажей пьесы в свете диалога творческой личности (Дон Кихот) и мира «других» (Санчо Панса, Сансон Карраско).

2. Раскрыть художественное своеобразие малоизвестной третьей редакции «Дон Кихота», детально проанализировав специфику пространственно-временной организации пьесы, особенности карнавализации и жанра.

3. Установить степень самостоятельности «Дон Кихота» Булгакова по отношению к роману Сервантеса и определить, является ли пьеса оригинальным драматическим произведением или инсценировкой.

4. Рассмотреть пьесу Булгакова в свете классической и неклассической традиций русского мифа о Дон Кихоте.

Материал исследования – тексты произведений М. Булгакова, а также художественные произведения и статьи, посвященные осмыслению образа Дон Кихота и донкихотовской ситуации в России (И. Тургенев, А. Пушкин, Ф. Достоевский, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, Вяч. Иванов, А. Блок и др.).

Отталкиваясь от мысли о том, что пересоздание классического произведения всегда требует от писателя сотворчества с автором первоисточника, когда чужой текст переосмысливается как собственный, в своей **методологии** мы опираемся на теории М. Бахтина о диалоге и переакцентуации. Ключевые трансформационные процессы играют важную эвристическую роль в освоении «неумирающих» образов, «живущих в разные эпохи разной жизнью» [Бахтин 1975, 221]. Переакцентуация нами понимается как процесс актуализации «наличных» потенциалов классических произведений, которые «благодаря заложенным в них интенциональным возможностям» «в каждую эпоху на новом диалогизирующем их фоне способны раскрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее» [Бахтин 1975, 232].

Интерпретация Булгаковым донкихотовской ситуации рассматривается в свете теоретических положений Н. Тамарченко, В. Тюпы и С. Бройтмана, опирающихся на основы систематической научной поэтики, заложенные в трудах Бахтина. Специфика данной концепции состоит в синтезе синхронного и диахронного направлений исследования, при котором изучение художественной системы отдельного произведения дополняется прослеживанием исторической эволюции отдельных аспектов [Тамарченко 2004, Т. 1, 11]. В нашем случае целостный анализ поэтики «Дон Кихота» совмещается с исследованием трансформации донкихотовского типа личности в пьесе Булгакова.

В ходе исследования пьесы Булгакова как художественного целого проводится анализ образов Дон Кихота, Санчо Пансы и Сансона Карраско с опорой на концепцию о типологии характеров, разработанную Т. Касаткиной. Определение специфики «миросозерцания» трех центральных персонажей пьесы, неоднозначно оцененных исследователями, и раскрытие «типа» их отношения к ценностям мира и модели достижения «бессмертия» в этом мире, позволяет, как нам думается, полнее осмыслить специфику переакцентуации русского донкихотства в творчестве Булгакова [Касаткина 1996, 8]. Исследуя интерпретацию донкихотовской ситуации в пьесе, характеризуем взаимоотношения булгаковского Дон Кихота и персонажей-двойников (Санчо Пансы и Сансона Карраско) как диалог «я» – «другой», отталкиваясь от философии поступка М. Бахтина и ее прочтения философами-постбахтинистами. Анализ жанровых особенностей пьесы связывается с теорией о модусах художественности В. Тюпы как «способах» осуществления законов художественности, «типах» эстетического завершения произведения [Тюпа 2002, 36]. Опираясь на соответствующие работы М. Бахтина, особое внимание уделяем специфике пространственно-временной организации «Дон Кихота» и своеобразию карнавализации «закатного» драматического произведения Булгакова.

Методы исследования. Исследование базируется на комплексном применении историко-функционального, сравнительно-сопоставительного и историко-типологического методов с привлечением элементов культурно-исторического и биографического подходов.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. впервые проводится целостный анализ булгаковского «Дон Кихота», в котором помимо исследования основных образов персонажей раскрывается жанровая природа, специфика хронотопа и особенности карнавализации в пьесе;

2. предпринимается попытка исследования булгаковского видения донкихотовской ситуации в свете русской традиции освоения вечного образа;

3. впервые в качестве объекта изучения избирается малоизвестная третья редакция пьесы как более полная, отличающаяся от известной четвертой большей художественной глубиной и смысловой «прозрачностью».

Теоретическое значение исследования определяется углублением представления о влиянии традиции русской классической литературы XIX века и эстетики Серебряного века на творчество Булгакова, определении специфики переосмысления русского мифа о Дон Кихоте и функционирования донкихотовского типа личности в драматургии писателя.

Практическое значение работы обусловлено новизной привлеченного материала – малоизвестной третьей редакции пьесы Булгакова «Дон Кихот». Положения и выводы, содержащиеся в диссертационном исследовании, могут быть использованы в общих и специальных курсах по истории русской литературы XX века, при составлении спецкурсов по творчеству Булгакова.

На защиту выносятся следующие положения.

1. В образе Дон Кихота в одноименной пьесе М. Булгакова синтезируются рыцарская героика и ответственность романтического художника перед миром. Раскрывается Дон Кихот в диалоге с персонажами-двойниками: эмоциональным (Санчо Панса) и рациональным (Сансон Карраско). Они позволяют одновременно осознать принадлежность героя к миру «других» и отчужденность от него.

2. Пьесу Булгакова можно назвать романтической драмой самоосуществления Дон Кихота-творца. Специфика пространственно-временной организации пьесы, ее жанровых особенностей и карнавальной природы выявляют драматическую диффузию буффонады и мистерино-трагического начала.

3. Пьеса «Дон Кихот» соотносится с романом Сервантеса как с источником вечного сюжета о Рыцаре Печального Образа и является не

инсценировкой, а оригинальной драмой Булгакова по мотивам знаменитого романа, ориентированной на миф о Дон Кихоте.

4. Переакцентуация русского мифа о Дон Кихоте в пьесе Булгакова приобретает форму пародирования классической и неклассической традиций донкихотства. Герой Булгакова сменяет творческие «маски»/образы чудака, странствующего рыцаря, самозванца, бунтаря, «бедного рыцаря», «лишнего человека», «юродствующего» странника и осуществляет свое творческое «я» как преобразующий мир художник-жизнестроитель, Рыцарь Печального Образа.

Оценка достоверности результатов исследования. Достоверность результатов обеспечивается методологической обоснованностью, надежностью теоретических положений; единством общенаучных и литературоведческих методов исследования, адекватных объекту, цели, задачам и логике исследования. Объем анализируемого материала репрезентативен, так как включает широкий круг художественных и критических текстов; основные выводы отражены в публикациях в журналах и сборниках научных статей гг. Ростова-на-Дону, Красноярска, Тамбова, Ишима.

Апробация работы. Основные положения, рассмотренные в работе, отражены в публикациях и изложены на научных конференциях: Научные студенческие конференции в рамках «Недели науки» 2008, 2009, 2010 годов, Заочные международные научные конференции «Литература в диалоге культур» 2011, 2012 годов (г. Ростов-на-Дону), XI Международная научно-практическая конференция «Современная наука глазами молодых исследователей» 2013 года (г. Ишим). По теме диссертации опубликовано 12 статей, в том числе 6 статей – в журналах, рекомендованных ВАК.

Поставленные задачи определили **структуру работы**. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, насчитывающего 238 наименований.

Глава 1. Диалог Дон Кихота с миром «других» в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»

1. 1. Образ Дон Кихота в одноименной пьесе М. Булгакова

Приступая к рассмотрению образа Дон Кихота и выявлению специфики донкихотовской ситуации в пьесе Булгакова, полагаем наиболее продуктивным обращение к концепции о типологии характеров Т. Касаткиной и углубляющей ее теории о модусах художественности. Изучение малоизвестной третьей редакции пьесы в свете системы эмоционально-ценностных ориентаций, учитывающей специфику взаимопроникновения и взаимодействия различных способов отношения персонажей к действительности, поможет определить своеобразие центральных образов в пьесе Булгакова, которые прежде были довольно неоднозначно охарактеризованы исследователями.

Под модусами художественности нами понимаются определенные «архитектонические формы» завершенности художественного целого. Они являются формами «душевной и телесной ценности эстетического человека», «все они суть достижения, осуществленности, они ничему не служат, а успокоено довлеют себе, – это формы эстетического бытия в его своеобразии» [Бахтин 1975, 20-21]. Важно подчеркнуть, что модусы художественности как способы эстетического завершения предполагают не только определенный тип героя и ситуации, но и соответствующую авторскую позицию, читательское восприятие, единую внутреннюю систему ценностей и собственную поэтику [Тюпа 2002, 37].

Т. Касаткина характеризует ценностную ориентацию как своеобразную «точку отсчета для определения правды и неправды», способ отношения персонажа к миру, который базируется на одном из трех ценностных оснований: «мир», «социум» и «я». Систематизируя типы ценностных ориентаций, исследовательница выделяет эпический и драматический (основание – «мир», универсум), юмор и трагизм как промежуточные типы (переход от

«мира» к «социуму»), героику и инвективу (основание – «социум»), романтику и сатиру (переход от «социума» к «я», личности), сентиментальность и цинизм (основание – «я»). Ирония, направленная на разрушение самого понятия ценности, оказывается «парной» всей системе, замыкая ее на саму себя и завершая [Касаткина 1996, 3-32].

Первая картина исследуемой нами пьесы открывается сценой безумства Дон Кихота и соотносится драматургом с первой частью романа Сервантеса. Признаки помешательства идальго налицо: герой выкрикивает бессвязные цитаты из рыцарских книг, сражается с невидимыми врагами, рассекая воздух мечом, нападает на цирюльника Николаса и Санчо Пансу. Пот у себя на лбу рыцарь принимает за «пролитую в бою» кровь [Булгаков 2002, Т. 7, 220], а цирюльный таз считает шлемом сарацинского короля Мамбрино. Николас раскрывает отношение окружающих к главному герою как к ненормальному, называя его «чудаком»: «Эге-ге, да с ним, кажется, неладно!» [Там же, 219]. Однако герой вовсе не лишен способности рассуждать здраво. Давая советы Санчо Пансе, сразу же вписавшемуся в рыцарскую игру, Дон Кихот замечает: «Положись во всем на долю провидения, Санчо, а сам никогда не унижайся и не желай себе меньшего, чем ты стоишь» [Там же, 223]. Встретившись с оруженосцем Санчо Пансой и Альдонсой Лоренсо/Дульсинеей, сумасшедший идальго окончательно преобразуется в странствующего рыцаря, а повторения книжных формул сменяются серьезными личностными призывами: «Летим по свету, чтобы мстить за обиды, нанесенные свирепыми и сильными беспомощным и слабым, чтобы биться за поруганную честь, чтобы вернуть миру то, что он безвозвратно потерял, – справедливость!» [Там же, 226].

Как известно, во второй части романа Сервантес сглаживал признаки сумасшествия Дон Кихота. Постепенно мотив безумия редуцируется и в пьесе. Булгаковский рыцарь запросто разговаривает с Альдонсой/Дульсинеей (невозможная сцена для романа), обещая присылать к ней поверженных

врагов. Подобная «материальность» крестьянки направлена на раскрытие творческой составляющей образа Дон Кихота. В пьесе он не слушает выдумки Санчо о Дульсинее, а, видя ее собственными глазами, возводит в идеал. Осознанный выбор прекрасного идеала в качестве основной ценности, своеобразного знамени и символа веры (Дульсинея – покровительница) характеризует Дон Кихота как романтика: «Поэт и рыцарь воспеваает и любит не ту, что создана из плоти и крови, а ту, которую создала его неутомимая фантазия! Я люблю ее такой, какой она являлась мне в сновидениях и, значит, столь ослепительной, что с ней никто не сравнится в мире! Я люблю, о Санчо, свой идеал» [Булгаков 2002, Т. 7, 225].

Поэтическая составляющая образа Дон Кихота особо подчеркивается в рассматриваемой нами третьей редакции пьесы. Появлению Альдонсы/Дульсины в первой картине предшествует романтический монолог заглавного персонажа, в котором воспевание ратных подвигов рыцаря сменяется вдохновенной клятвой-призывом Дон Кихота, предчувствующего появление дамы сердца. В сокращенной четвертой редакции остается только пастушеская песня, которая и предвещает совсем не поэтическое появление Альдонсы: «А л ь д о н с а (*входит во двор с корзиной в руках*). Сеньора ключница, а сеньора ключница?.. Я принесла соленую свинину и оставила ее внизу, в кухне» [Булгаков 1990, Т. 4, 159-160].

Стремление Дон Кихота к активным действиям, направленным на переустройство действительности, «изменение мира в соответствии с определенным идеалом, который непременно осознается как возвышенный» [Касаткина 1996, 17], недовольство существующим миропорядком и его отрицание подчеркивают героичность рыцаря-романтика. Иными словами, активная составляющая образа характеризует Дон Кихота как героика, персонажа, приближающегося к героической мироориентации: «...этот печальный рыцарь рожден для того, чтобы наш бедственный железный век

превратить в век золотой!» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. Кроме того, связь этих несоединимых на первый взгляд начал объясняется тем, что настоящий романтик, подсознательно чувствующий недостижимость идеала, периодически должен искать опору в героике: «Я не хочу, чтобы меня терзали сомнения!» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. В третьей редакции драматург неоднократно акцентирует внимание на героической отваге и духовной силе своего решительного рыцаря, противостоящего коварному волшебству хитрого Фристана: «Не притворяйся, я не поддамся волшебству...» [Там же, 219]. В четвертой же редакции существенно сокращенные реплики Дон Кихота оттеняют не столько силу рыцаря, сколько слабость и бессилие его противника: «Не притворяйся, чары твои предо мной бессильны!» [Булгаков 1990, Т. 4, 159].

Существенно, что романтик героической мироориентации мечтает возродить Золотой век, то есть опирается на миф об идеализированном, никогда не существовавшем в реальности прошлом. Так, выливаясь в специфическое отношение героя ко времени, в словах и поступках Дон Кихота органично синтезируются две доминирующие ценностные системы. Как герой он видит перед собой только светлое будущее, ради достижения которого можно пожертвовать «неправильным» настоящим, а как романтик к идеальному будущему Дон Кихот летит на крыльях мечты, ориентируясь на «воспоминания» об утраченном Золотом веке. Карнавально находясь на границе жизни и искусства, Дон Кихот творит собственную действительность. Он проживает вторую жизнь, равноправно соединяющую идеально-утопическое и реальное. В определенном смысле булгаковский рыцарь восходит к типу «великого художника как создателя «нормы жизни»» [Немцев 1999, 7]. Для него Золотой век так же действителен и конкретен, как и окружающий мир. Он хочет возродить «идеальную форму жизни на лучших началах», которая получает «санкции из мира высших целей человеческого существования» [Бахтин 1990, 12, 13-14]. Булгаков, взяв за

основу сервантесовский монолог о Золотом веке, вкладывает в уста героя собственный кодекс чести, имеющий продолжение в речи Дон Кихота о рыцарском долге.

Оторванность героя от недолжного настоящего усиливается гротескным мотивом безумия. «Сумасшествие» позволяет Дон Кихоту взглянуть на мир другими глазами, «незамутненными «нормальными», то есть общепринятыми, представлениями и оценками» [Бахтин 1990, 47]. В целом в пьесе на первый план выдвигается зыбкость границ вменяемости. Например, Антония, не узнав Сансона Карраско в рыцарских доспехах, восклицает: «Или мы все сумасшедшие, а дядюшка один здравомыслящий?» [Булгаков 2002, Т. 7, 301]. Примечательно и то, что именно к «полоумному» идут со своими просьбами и бедами все обитатели постоянного двора Паломека Левши. Так, «безумие», выявляя романтико-гротескную камерность [Бахтин 1990, 45] образа Дон Кихота, говорит не только об одиночестве и непонятости Рыцаря Печального Образа окружающими, но и о свободном незамутненном видении мира героем-мечтателем. Если в романе Сервантеса рассуждения рыцаря абстрактны (он описывает картины утраченной райской жизни), а сам герой чувствует себя представителем многочисленного ордена странствующих рыцарей [Сервантес 2007, Т. 1, 97], то в пьесе Дон Кихот четко формулирует цели своего похода, понимая его безнадежность. Трагическое одиночество рыцаря подчеркнуто отсутствием слушателей, которые были у героя Сервантеса.

Сопрягающийся с мотивом безумия гротескный мотив одиночества связан с героическим отношением идадьго к миру, который воспринимается им как расколотый и противоречивый. Дон Кихот-героик стремится гармонизовать окружающую действительность на основе романтически возвышенной, но частной идеи, не охватывающей всей полноты универсума. Идея Дон Кихота воплощается в мечте о «воскресении прославленных рыцарей Круглого Стола» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. Как творческая

личность, тяготеющая к актерству, заглавный персонаж Булгакова предстает в пьесе под своеобразной карнавальной «маской» средневекового рыцаря, от которого героическое служение романтической мечте требует самодисциплины и силы духа. «Да, мой друг, страшнейшая боль терзает меня, и я не жалуясь на нее потому, что рыцарям запрещено это делать» [Там же, 232]. Эта героическая «неполнота» формирует специфический образ врага-колдуна, на бой с которым романтический герой Дон Кихот выходит в одиночестве: «И вновь я один, и мрачные волшебные тени обступают меня. Прочь! Я не боюсь вас!» [Там же, 222].

Околдованность мира злом, которая связана с ведущим в «ночном» романтическом гротеске мотивом мрака, становится лейтмотивом пьесы. Сумрак воспринимается Дон Кихотом как обманчивая пелена, скрывающая враждебные темные силы: «...мой кровный враг! Выходи же сюда, не прячься в тени!» [Там же, 219]. Темнота – это волшебные чары, ослепившие «маловеров»: «Колдовство запорошило твои глаза» [Там же, 224]. В то же время укрывающая от чужих глаз ночная тьма становится помощницей Дон Кихота, который поспешно покидает родной дом: «...самое время нам уехать тайно, пока никого нет» [Булгаков 2002, Т. 7, 223]. А на постоялом дворе Паломека Левши сам рыцарь, готовя поздно вечером всеисцеляющий бальзам, уподобляется колдуну, он «простирает руки над кастрюлей и начинает шептать какие-то заклинания» [Там же, 247]. Ночью «в кровавом свете факелов» Рыцарь Печального Образа побежден Сансоном Карраско. При этом Дон Кихот констатирует, что его «разум освободился от мрачных теней», «плена сумасшествия» [Там же, 303], представляющего в пьесе освобождением от ложных норм «околдованной» действительности.

Как видим, изменчивый сумрак (грань света и тьмы) связывается с полетом творческой фантазии, озарением, романтизированной интеллектуальной интуицией. Такая интерпретация творческого вдохновения отсылает к пониманию истинного мастерства художника как демонического

начала «в первичном, архаичном смысле этого слова» [Яблоков 2001, 251-252], творческое озарение приравнивается к природной стихии. Это находит выражение и в последней картине, когда на закате солнца, на фоне увядающей природы, умирает лишенный свободы Дон Кихот. Таким образом, мотив мрака/темноты, с одной стороны, выявляет романтическую отъединенность Дон Кихота, тяготение над рыцарем темных враждебных сил, а с другой – подчеркивает чуткость независимого творческого воображения героя, способного различить зло там, где простой обыватель не замечает ничего.

Односторонность героической составляющей образа Дон Кихота преодолевается романтической широтой взглядов, знанием «о множестве правд и идеалов» [Касаткина 1996, 134]. Возможно, именно поэтому цитирование книжных формул из старых рыцарских романов соседствует с живым поэтическим воспеванием Дульсинеи. Восхваление же средневековых рыцарей бледнеет перед пылким стремлением прославиться и вернуть миру «безвозвратно» потерянную справедливость. При этом Рыцарь Печального Образа с симпатией относится к своему циничному оруженосцу, любит чрезмерно рациональных, зависящих от общественного мнения родственников и друзей, признает их право на такую позицию. Более того, Дон Кихот уважительно разговаривает и с Духовником, придерживающимся идеологически противоположного взгляда на мир. Многогранность образа Дон Кихота ярче выражена в третьей редакции, где, например, значимой составляющей характера рыцаря является честолюбивое стремление к победам и богатой добыче, зачастую оборачивающееся комичными эпизодами. «Стремясь к этой цели, мы покроем наши имена славой, и она никогда не увянет!» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. В сокращенной четвертой редакции драматург оставляет лишь слова о целях похода, говоря о несбыточности мечтаний Дон Кихота, в жизни которого никогда не будет славы и признания.

Специфика романтической мироориентации Дон Кихота заключается в совмещении веры в непреходящую ценность прекрасного идеала и понимания его принципиальной недостижимости в реальном мире. В этой связи важную роль играет замена реального, зачастую невыполнимого, действия его символическим эквивалентом. Такими действиями, в которых на первый план выходят высокое намерение и романтический порыв, оставляя результат на втором, в пьесе являются практически все приключения странствующего рыцаря и его оруженосца. Например, хрестоматийный, ставший символом в чистом виде, бой с ветряными мельницами, а также сражение с винным бурдюком на постоялом дворе Паломека Левши: «Вот вы где притаились, злосчастные создания! Вас много, я один, но вы не устрашите меня!» [Булгаков 2002, Т. 7, 250]. Выбивается из этого ряда только поединок с Сансоном Карраско, во время которого символическое начало разрушается, Дон Кихота силой вытаскивают в «недолжную» действительность. Маскарадный рыцарский турнир оборачивается судьбоносной дуэлью, приводящей к поражению и гибели Дон Кихота.

Двойственное положение делающего свободный выбор, но заранее обреченного на поражение романтика окрашивает путь Дон Кихота в трагические тона. Трагическая составляющая образа рыцаря усиливается гротескно-романтическим мотивом судьбы/рока как «чуждой нечеловеческой силы, управляющей людьми и превращающей их в марионетки» [Бахтин 1990, 49]. Собираясь в дорогу, Дон Кихот предчувствует поражение на избранном пути, сулящем ему опасности и беды. В ходе пьесы зловещее звучание мотива только нарастает: «Безжалостная судьба! Не обманывай меня на этот раз!» [Булгаков 2002, Т. 7, 220].

Во время скитаний путешественников обостряется мотив боли/страдания. За физической болью от побоев следуют душевные муки рыцаря, сомнения и раздвоенность, которые причиняют Дон Кихоту еще

большие страдания: «Повреждения, которые нанесла мне его сталь, незначительны. Также и душу мою своими ударами он не изуродовал. Я боюсь, не вылечил ли он мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил...» [Там же, 299]. Тем не менее, герой сознательно идет на испытания, при этом он благодарен судьбе и называет рыцарство «тревожным счастьем» [Там же, 236]. Свободный выбор рыцарской судьбы с точки зрения «вины»/ответственности художника перед жизнью и искусством [Бахтин 1986, 4] становится самоопределением Дон Кихота-творца по отношению к существующему миропорядку, выражением его ответственной позиции в мире и творчестве. В сущности, судьба героя предстает противоречием между волевой инициативой/намерением и результатом его подвигов, то есть следствием предрешенной романтической невоплотимости идеала в жизнь.

Путь Дон Кихота приобретает черты сознательной жертвы. Жертвенность странствующего рыцаря в пьесе раскрывается в карнавальной трансформации мотива крови. Пот-кровь («...нет рыцаря, который жалел бы крови, пролитой в бою» [Булгаков 2002, Т. 7, 220]) и целебная вода («Пусть зияют раны, пусть струится рыцарская кровь! Стоит рыцарю выпить ковш ключевой воды, и он вновь оживает и готов к дальнейшим победам» [Там же]) – всеисцеляющий бальзам на основе вина («...облегчать страдания простых и добрых смертных» [Там же, 246]) – вино-кровь поверженного врага («Вот хлынула черная кровь! Ты поражен, злодей!»; «Я желал бы видеть вашу кровь вместо этой!» [Там же, 250, 251]) – раненая рука поверженного Дон Кихота. Подчеркнем, что, по-своему повторяя путь Христа, на свою голгофу Дон Кихот восходит не с крестом, а с мечом в руках: «Ведь ты (Санчо – Д. П.) будешь иметь дело с врагами, а для этого требуется мужество» [Там же, 244]. И только в финале мечу суждено обернуться крестом на могиле погибшего рыцаря, сражавшегося за свою мечту до конца.

Добровольность выбора Дон Кихотом подвижнической судьбы, как нам думается, отсылает к традиции сознательного исторжения себя из мира, то есть феномену юродства, балансирующего на грани смешного и серьезного. Обращаясь к проблеме девиантного поведения в ходе анализа образа Дон Кихота, мы прежде всего имеем в виду пародирование внешних признаков юродства, которые традиционно осуждались официальной церковью и несли на себе отпечаток народной карнавальной культуры, воплощая «трагический вариант смехового мира» [Манн «Карнавал...» 1995, 161].

Булгаковскому Дон Кихоту свойственно аскетическое отрицание тщеславия, читающееся как притворное безумие и простота юродивого: «И я надеюсь завоевать такое царство в самом скором времени. А так как самому мне оно не нужно, то я подарю его тебе. Ты станешь королем, Санчо» [Булгаков 2002, Т. 7, 223]. В споре с Духовником Дон Кихот, отвергая всякое стремление к материальному благосостоянию, заявляет: «Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь!» [Там же, 280]. В третьей редакции пьесы жертвенность, творческое вдохновение и рыцарская сила воли Дон Кихота, несмотря на неудачи, нашли воплощение в словах: «Раны, полученные в сражении, приносят честь, а отнюдь не позор» [Там же, 245]. В четвертой же редакции речь героя на постоялом дворе была сокращена и выразила трагическую обреченность творческой личности в существующей действительности: «...нет и боли, которую не исцелила бы смерть» [Булгаков 1990, Т. 4, 178]. Изъяты из более поздней редакции и слова утешения, адресованные Санчо: «Твоим мучениям настанет конец» [Булгаков 2002, Т. 7, 245].

Аскетичность находит свое отражение и в экипировке героя, облаченного в ржавые доспехи, играющие символическую роль непотребной, «многошвейной», сшитой из разноцветных лохмотьев юродской рубахи [Панченко 1999, 395]. Комичная грань показного беспорядка в одежде Дон

Кихота раскрывается, когда мало заботящийся о своем внешнем виде рыцарь советует Санчо-губернатору быть всегда опрятным [Булгаков 2002, Т. 7, 282]. Доминирование духовной составляющей в образе рыцаря подчеркивается удовлетворением скудной пищей, которое перекликается с требованиями кодекса странствующих рыцарей: «...во время странствований, они (рыцари – Д. П.) питались чем попало, а большей частью, увы, цветами и мечтами» [Там же, 235].

Бескорыстие и нестяжательство дополняются у героя, влюбленного в «небесную» Дульсинею, полным отрицанием чувственности: «Знайте, сеньора (Мариторнес – Д. П.), что я верен несравненной Дульсинее Тобосской» [Там же, 250]. В монологе о «крутой дороге рыцарства» «юродствующий» Дон Кихот, призывая к исключительной значимости силы духа, выявляет противоречия между глубинной гуманистической правдой и поверхностным здравым смыслом: «Вы полагаете, что достаточно окончить захолустную школу, чтобы навязывать свои законы рыцарству?» [Булгаков 2002, Т. 7, 280]. Этот риторический вопрос, наиболее откровенно выражающий знакомое Булгакову на собственном опыте чувство одиночества художника в окружении насмехающихся «малOVERов», был вычеркнут из четвертой редакции пьесы. В сокращенном варианте остались лишь слова оскорбленного Дон Кихота: «...за какое именно из моих безумств вы осуждаете меня больше всего и приказываете мне учить детей, которых у меня никогда не было?» [Булгаков 1990, Т. 4, 205].

В отличие от карнавального действия юродство не ограничено по времени и превращается в способ существования героя. Вероятно, именно поэтому после разрушения карнавала в финале пьесы отстаивающий свою жизненную позицию Дон Кихот умирает во имя мечты, ради которой прежде жил. При этом девиантное поведение рыцаря не лишено карнавальных игровых моментов. Вся картина «безумства» идальго выстраивается на основе гипертрофированного подражания книжным героям, которое

окарикатуривает реальные подвиги рыцарей былых времен. Но за внешней механистичностью и нарочитостью его действий («Отбрасывает книгу и начинает рубить воздух мечом» [Булгаков 2002, Т. 7, 219]) скрывается внутренняя логика сделавшего судьбоносный выбор подвижника. Вопреки преследованиям и издевкам Дон Кихот, постоянно находясь в контакте с окружающими, совершает свой подвиг в миру: «На свете много зла, Санчо, и мы с тобой неустанно боролись с этим злом, несмотря на насмешки, которыми нас осыпали» [Там же, 299]. В данном контексте ненормальное поведение Дон Кихота выявляет центральный драматический конфликт пьесы – противостояние духовно свободного и внутренне одинокого рыцаря-поэта и насмехающейся над ним толпы, мира «других», скованных рамками общепринятой нормы и ограничивающих самореализацию творческого «я» Дон Кихота.

Унижая героя «не от мира сего» и воспринимая его в качестве шута, окружающие высмеивают возвышенную мечту рыцаря, а смех над «низшим»/униженным Дон Кихотом в конечном итоге оборачивается отрицанием высокого и прекрасного. Противостояние булгаковского Дон Кихота и его окружения, как видим, выявляется в отношении персонажей к смеху. Мир «других», наполненный смехом, хохотом, бранью, едкими шутками и замечаниями, музыкой и звоном бокалов, редуцируя возрождающий и освобождающий элементы карнавала (романтический гротеск), даже временно выходя за рамки официальной правды, никогда о ней не забывает. «Другие» отрицают «неровного» героя, который, восходя к архетипу Христа, не смеется в пьесе ни разу. Думается, что Дон Кихот, достигая полной внутренней свободы в творческом пересоздании несовершенного, по его мнению, мира, просто не нуждается в смехе как средстве освобождения от зла и страха [см.: Аверинцев 2001, 471-472].

Нежелание мира «других» вступать в полноценный взаимообогащающий диалог с Дон Кихотом (даже слушая его, никто, кроме

Санчо Пансы и Сансона Карраско, не пытается понять, о чем он говорит) отражается в дихотомии почитание – преследование. Смеховое преследование Дон Кихота проявляется в агиографическом топосе насмешек и избиений [Манн «Карнавал...» 1995, 163]. Так, избитый янгуэсами рыцарь попадает на постоянный двор, где даже Погонщик мулов, местный карнавальный «шут», терпящий нападки от хозяина и вынужденный «укрываться небом со звездами» [Булгаков 2002, Т. 7, 240], считает Дон Кихота сумасшедшим. Презрительное отношение Паломека и его постояльцев к Дон Кихоту в скрытом и подавленном виде растворяет в себе редуцированный смех над «безумным» подвижником: «Полюбуйтесь, сеньоры, на то, что натворила эта парочка полоумных!» [Там же, 251]. Одиночество героя по контрасту с карнавальным совместным приготовлением всеисцеляющего бальзама подчеркнуто нежеланием оруженосца прислушаться к словам рыцаря, который в буквальном смысле оказывается в конечном итоге отделенным от мира «других» оградой постоянного двора.

Оборотной стороной, усиливающей преследование, является почитание героя, выражающееся в признании окружающими его красноречивости, начитанности, рассудительности и даже мудрости: «Я думаю, что, если бы не это злосчастное безумие, он был бы одним из умнейших людей. Когда его оставляют видения, он рассуждает здраво, мысли его светлы» [Там же, 292]. В третьей редакции подчеркивает дихотомию почитание – преследование манера общения Герцогини с Дон Кихотом. Драматург неоднократно дает понять, что хозяйка замка искренне сочувствует своему гостю, хотя Герцог и его приближенные всячески его унижают. Так, в более полном варианте пьесы в момент появления Карраско/Рыцаря Белой Луны обнаруживаем такой обмен репликами, свидетельствующий о живом общении:

Д о н К и х о т. Поглядите, герцогиня, луна горит на его груди!

Г е р ц о г и н я. Да, да, я вижу, но успокойтесь, пусть это свидание не волнует вас.

Д о н К и х о т. Я спокоен [Булгаков 2002, Т. 7, 293-294].

В сокращенной четвертой редакции эта лирическая вставка полностью изъята. Булгаков, акцентируя внимание на противостоянии Дон Кихота и окружающих, оставляет только вызов Карраско и жесткий диалог готовящихся к поединку рыцарей:

С а н с о н. Дон Кихот! Меня зовут рыцарем Белой Луны.

Д о н К и х о т. Что же привело вас ко мне?

С а н с о н. Я приехал, чтобы бросить вам вызов, Дон Кихот! [Булгаков 1990, Т. 4, 216].

Не способен принять и понять Дон Кихота циник Герцог, признающий лишь абсолютную ценность собственного «я». Герцог, борясь со скукой и однообразием, заботится только о собственном удовольствии, намеренно используя окружающих в качестве шутов для своего придворного представления: «Вы ошибаетесь, дорогая, он неизлечим, и остается желать только одного – чтобы его безумие хоть чем-нибудь развлекало людей» [Булгаков 2002, Т. 7, 292]. Насмешки Дон Кихота в замке можно объяснить традиционным нежеланием властителей понимать юродствующего, который своим существованием подрывает устои светской власти. Герцог пытается превратить художника, нашедшего свободу и, возможно, спасение в антиповедении юродивого, в несвободного по своей природе шута. Ведь шут в большей степени зависит от пародируемой культуры, он жестко вписан в существующую иерархию ценностей в отличие от серьезно относящегося к действительности юродивого. Девиантный герой традиционно причастен «”сверхзаконной” субстанциональности» [Есаулов 2004, 162], которая поднимает его над законами и нормами мира «других». «Юродствуя» на свой манер, Дон Кихот Булгакова не желает считаться с правилами земного миропорядка.

В фигуре Духовника циничное самолюбие осложняется инвективным отрицанием противостоящей системы ценностей [Касаткина 1996, 18]. Враждебной идеей для него становится мечта Дон Кихота о преобразении действительности. Духовник обеспокоен не столько «ненормальностью» Дон Кихота и бесчеловечным поведением Герцога, как может показаться на первый взгляд, сколько потерей духовной власти над представителем власти светской и полного контроля над ситуацией в целом. Аналогичная ситуация духовной тирании над художником выстраивается и в «Кабале святош», когда архиепископ Шаррон всеми возможными способами стремится к окончательному уничтожению Мольера и его творчества. Представители духовенства (Шаррон и Духовник) в отличие от мирских властителей (Король и Герцог) не пытаются превратить художника в послушное орудие, они нацелены на уничтожение любых проявлений вольнодумия. Но если сломленный художник Мольер опускает руки, смирившись с неизбежным, то Дон Кихот отчаянно рвется в бой с Духовником, мгновенно реагируя на язвительные замечания последнего.

Как инвективный циник Духовник стремится сохранить собственную систему ценностей уничтожением противоположной позиции и Дон Кихота как ее идеолога. Он готов добиваться своей цели практически любыми средствами, что для Булгакова неприемлемо. При невозможности что-либо изменить его энергия переходит в чистое отрицание: «Но так как не в моей власти изменить ваши поступки, а порицать их бесплодно я не намерен, я ухожу» [Булгаков 2002, Т. 7, 281]. Другими словами, духовный отец, радеющий больше о собственной земной власти, чем о благе паствы, умывает руки. Показательно, что добровольному подвижничеству Дон Кихота противится официальный представитель церкви. В замке осмеяние Дон Кихота достигает апогея, приводя к кульминации – сражению с Сансоном Карраско – и закономерной развязке, смерти Дон Кихота, единственной избавительницы «юродствующего» героя от насмешек и поношения.

Таким образом, отчужденность Дон Кихота от «опрокинутого» мира проявляется в мнимом безумии как пассивной (направленной на себя) составляющей юродства [Юрков 2003, 54], которая помогает художнику освободиться от ложной правды окружающей реальности. Юродство, с одной стороны, дает герою возможность активного обличения несправедливости, а с другой – близко Дон Кихоту-поэту в силу своей повышенной эмоциональности. В отношении Дон Кихота можно говорить об «интеллигентном юродстве» как форме интеллектуального критицизма протестующего одиночки [Панченко 1999, 393]. Будучи творческой игровой формой защиты, юродство оберегает душу романтического художника, неспособного примириться с околдованной ложью действительностью. Творческая игра Дон Кихота-художника, ориентирующегося на непреходящие ценности, выходит на первый план в третьей редакции пьесы, когда после слов «Да, смерть моя близка... я умираю» рыцарь тут же заявляет, что фантазия убеждает поэта – «всех умней на свете тот, кто всех сильнее любит» [Булгаков 2002, Т. 7, 293]. В четвертой же редакции Булгаков усиливает трагическую составляющую, делая образ Дон Кихота-поэта суше и сдержаннее, а его положение – еще безысходнее. Драматург оставляет своему герою, заметившему появление Карраско, только восклицание: «И ни на что я больше на надеюсь... Кто это?» [Булгаков 1990, Т. 4, 216].

Девиантность творческой личности становится своеобразным зеркалом, пародийно отражающим обезображенный грехом мир. Самоотверженность героя преломляется в карнавальном чудачестве «инога», которое через искажение существующего миропорядка возвращает к высокому идеалу. «Юродствуя», Дон Кихот относится к действительности серьезно, превращая игру в реальность и обнажая «нереальную» показную природу мира «других». Он обличает действительность (активная составляющая юродства), сопереживая и чувствуя личную ответственность за существующее в мире

зло, восстанавливая священную «норму». Если окружающую действительность герой, карнавально переворачивая, профанирует, то по отношению к Христу Дон Кихот создает иную пародию, осуществляет своего рода узаконенный мимесис – «сакральный плагиат» [Есаулов 2004, 161] романтического творца. Не считающийся с греховным миропорядком герой, изживая зло в собственном девиантном поведении и обновляя вечные истины, способствует будущему воскресению/переустройству мира.

В финале пьесы духовная борьба рыцаря-поэта за идеал обостряется, перекликаясь с преодолением искуса и реализуясь в форме внутреннего разлада трагического героя, осознающего несовместимость мечты и действительности. На первый план выходят сомнения и разочарования Дон Кихота, отражающие «фатальное двоимирие» жизни [Миримский 1967, 10]. Внутренняя двойственность рыцаря фокусируется в традиционном романтическом мотиве томления героя по нереализованной мечте. Данный мотив характерен для творчества немецких романтиков и традиционно реализуется в безответном стремлении к высокому недостижимому идеалу, томлении, которое можно интерпретировать и как бессознательную грусть «части», оторвавшейся от цельного универсума: «Тоска охватила меня при этой мысли, потому что я чувствую, что единственный день мой кончается» [Булгаков 2002, Т. 7, 298]. В связи с этим понятна самоирония (романтическая ирония) побежденного рыцаря, продолжающего отрицать «околдованную» реальность, но уже не надеющегося ее изменить: «Нет, нет, я вам признателен. Вы своими ударами вывели меня из плена сумасшествия. Но я жалею, что эта признательность не может быть продолжительной» [Там же, 303].

К ироническому кризису, предполагающему сомнение в ценностях вплоть до отрицания всего, Дон Кихота приводит потеря единственной опоры в мире – веры в осуществление идеала, реальное преобразование действительности здесь и сейчас. Настоящим героическим романтиком была

борьба, подвиг, то есть активные действия по изменению мира, тот самый энтузиазм бесстрашного одиночки, который особо подчеркивал в образе Дон Кихота И. Тургенев. Лишенный мечты о будущем и «воспоминаний» о прошлом героический романтик, поклялся «подвигов более не совершать и никуда не выезжать» [Там же, 296]. Оказываясь в трагически разорванном мире и распавшемся времени, он теряет смысл жизни, теперь на месте настоящего – пустота: «Когда Сансон вспугнул вереницу ненавистных мне фигур, которые мучили меня в помрачении разума, я испугался, что останусь в пустоте» [Булгаков 2002, Т. 7, 303].

В финале пьесы с новой силой начинает звучать мотив бунта героя против судьбы, при этом судьба все отчетливее предстает тем, что Т. Касаткина назвала фатумом, действительностью, «которая настаивает на выборе» [Касаткина 1996, 133]. Иначе говоря, творческое самоопределение булгаковского Дон Кихота состоит в избрании своей судьбы: обедневший идальго сознательно превращается в странствующего рыцаря-поэта. В конце пути (после боя с Карраско) Дон Кихот должен подтвердить свой выбор, остаться на позиции свободного творца, готового биться за свое творчество до последнего. Сомнения героя раскрываются во временном расслоении героической (активной, рыцарской) и романтической (пассивной, поэтической) составляющих, гармонично сосуществовавших прежде. Как герой Дон Кихот должен следовать сознательно избранному пути, то есть выполнять свой долг, а Дон Кихот-романтик, почувствовавший свое бессилие перед лицом реальности, но знающий о высшей правде, протестует против рабства долга и необходимости. Именно героический бунт оказавшегося в распавшемся универсуме романтика против выбора объясняет появление в пьесе двойников Дон Кихота.

Рыцарь Печального Образа находится между носителем карнавальной правды, развенчивающим и утверждающим идеалы Золотого века, «шутком» и оруженосцем Санчо Пансой, и рациональным двойником, причастным к

официальной правде – бакалавром Саламанкского университета с четырьмя учеными степенями Сансоном Карраско. Двойничество в данном случае, с одной стороны, персонифицирует «возможность дурного рядом с возможностью доброго» [Касаткина 1996, 133], то есть обеспечивает диалог рыцаря с «иным» собой. А с другой стороны – способствует преодолению кризиса отрицания, отторгая «лишние» качества, усиливающие колебания и мешающие избранной миссии.

Томление Дон Кихота можно трактовать и как результат узнавания/самораскрытия всеобъемлющего творческого «я» художника, вбирающего в себя более узкую героическую «маску» средневекового рыцаря. Булгаковский Дон Кихот, побежденный в качестве рыцаря, остается поэтом, который в духе романтической иронии осознает вечное противостояние действительности и священного идеала, не осуществляемого в своем «небесном», отвлеченном от реалий жизни, варианте. Думается, что именно с этим связана несовместимость средств и цели, провозглашенной Дон Кихотом. С оружием в руках рыцарь-борец хочет возродить «сверкающий век», «когда люди, *мирно* (курсив наш – Д. П.) сидя... щедро делились друг с другом тем, что им послала благостная, ни в чем не отказывающая природа» [Булгаков 2002, Т. 7, 235]. Мирную жизнь Золотого века Дон Кихот называет единственной жизнью, в которой «человек может найти настоящее счастье» [Там же, 236].

В заключительной картине пьесы доминирует драматическое мироощущение «бедного рыцаря», роднящее булгаковского персонажа со знаменитым паладином А. Пушкина. Дон Кихот сталкивается с необходимостью трагического выбора. Как известно, обе эстетические категории (драматизм и трагизм) утверждают избыточность внутренней данности «я» относительно внешней данности героя. Драматизм ситуации заключается в напряженном героико-романтическом бунте Дон Кихота, собственными действиями усиливающего свою обособленность от

возможного верного миропорядка. Дон Кихот чувствует гипотетическую возможность единения с «другими» (мечта об эпическом Золотом веке). Он, по природе своей борец и воин, не способен существовать в гармонии с околдованной злом реальностью, но вместе с тем он не может в распавшемся универсуме отыскать путь в Золотой век своей мечты. Драматический конфликт подчеркивается столкновением Дон Кихота и мира «других», не принимающих рыцаря-поэта.

Таким образом, Булгаков, поднимая вопрос о возможности реализации художника в условиях непонимания и даже гонения, ставит своего Дон Кихота, не сумевшего расколдовать мир, перед проблемой сохранения собственной духовной свободы и целостности творческого «я» поэта и воина. Столкнувшись с враждебной системой ценностей «других», в которой «изнаночный мир приобрел отчетливо реальные очертания» [Лихачев 2001, 466], карнавально-игровое, сходное с символистским жизнетворчеством, переплетение искусства и жизни разрушается. Дон Кихот-художник попадает в монистическую модель жизнестроения, характеризующуюся нерасторжимым единством жизни и творчества. Он оказывается в ситуации неизбежного выбора соотношения между искусством и действительностью, требующей от творческой личности снятия границы между ними, которое приведет в конечном итоге к иерархическому подчинению одного другому. Дон Кихот должен либо смириться с существующим миропорядком, либо бунтовать против него до конца, то есть решить, что для него первично: реальная жизнь (бунт) или мечтательное искусство (смирение, полный уход в творчество).

Преодолевая сомнения бунтом – заполняя образовавшуюся пустоту мужественным отвержением несправедливой действительности, Дон Кихот вновь входит в творческую жизнь-игру в искусстве, «когда Судьба неодолима, но не всевластна», становясь для самого себя собственной художественной формой [Худенко 2010, 70]. Теперь на первый план

выдвигается вера в непреходящую ценность высшей правды. Дон Кихот остается верен своему идеалу и совершает последний «художнический» и одновременно «человеческий» подвиг, вновь преображая мир творением. Окончательно стирая границы между искусством и действительностью, булгаковский художник фактически уничтожает грань между жизнью и смертью, снимает «все ограничения, связанные со смертью человека как делом не *ego* воли» [Там же]. Он, жречески предвидя, поэтизирует собственную смерть: «Я ее предчувствовал и ждал сегодня с утра. И вот она пришла за мной. Я ей рад!.. Но вот она пришла и заполняет мои пустые латы и обвивает меня в сумерках» [Булгаков 2002, Т. 7, 303]. Скорее всего поэтому получивший в сражении с Сансоном «незначительные» [Там же, 299] повреждения рыцарь умирает будто от смертельной раны.

Как верно заметил А. Нинов, финал булгаковского Дон Кихота, отражающий внутреннее самочувствие самого драматурга, трагичен в отличие от героя Сервантеса, который встречает свой последний час «как подобает доброму христианину, в твердом сознании истинной веры, соблюдая все каноны установленных обрядов – предсмертной исповеди и последнего завещания» [Нинев 2006, 173]. Существенно изменена вся сцена: в пьесе нет священника и писаря, христианское покаяние заменено исповедью умирающего художника, не способного жить в оковах, когда «никакая мечта никуда не ведет» [Булгаков 2002, Т. 7, 299]. Герой продолжает верить в идеал, но лишенный сил и возможности бороться – умирает, потому что не смог воплотить его в жизнь.

В смерти Дон Кихота обнаруживаются черты преодоления внутреннего разрыва трагического героя с реальностью, отстаивания внутренней свободы поэта, освобождения «юродивого» от гонения «других», возвращения «части» в целое универсума и даже творческого акта художника-бунтаря. Ее можно назвать и последним боем не свернувшего с «крутой дороги» рыцаря, поэта и воина. Финальные слова Дон Кихота в пьесе – это призыв не только

Санчо-товарища по странствиям, но и Санчо-оруженосца: «Ключницу позовите... Нет, Санчо, Санчо мне! Санчо!..» [Там же, 303].

1. 2. Санчо Панса как эмоциональный двойник Дон Кихота в пьесе М.

Булгакова «Дон Кихот»

Как отмечает О. Есипова, приступившего к работе над пьесой драматурга в первую очередь интересовал «не столько заглавный герой, сколько его оруженосец» [Есипова 1987 а, 90]. Черновые наброски действительно свидетельствуют о том, что сначала внимание Булгакова привлекали природный ум и инстинктивное чувство справедливости Санчо как представителя народа. Интерес Булгакова к народным типам подтверждают комичные «бытовые сценки», описанные в письме к Е. Булгаковой от 14 июня 1938 г., то есть в период работы над пьесой. Характерный пример: «Старуха Прасковья, которая у нас служила. Требовала какие-то ее сковородки, которые она «вложила в наше хозяйство, чтобы они промаслились» [Булгаков 2002, Т. 8, 626]. Однако нам представляется, что откровенная ирония Булгакова над выходцем из народной среды противоречит мысли С. Пискуновой о том, что Санчо в пьесе «идеализируется» и «чуть ли не выдвигается на первый план» «в традициях советской культуры 20-30-х годов» [Пискунова 1996, 63].

В нашем исследовании булгаковский оруженосец прежде всего рассматривается в качестве двойника Дон Кихота-творца, который в силу своей подвижной карнавальной природы способен вступить с героем в диалогическое взаимодействие. В случае с Санчо Пансой диалог осуществляется на эмоциональном уровне и заключается в проявлении сочувствия.

Неоднократно замечалось, что в первой картине оруженосец, как и сервантесовский Санчо, появляется под маской простака, который «комментирует и переводит на свой язык все сентенции и действия господина, показывает их «оборотную», комическую сторону» [Шустова 1999, 53]. Соглашаясь с этой точкой зрения, уточним, что в пьесе персонаж предстает традиционным карнавальным «шутком» (дураком и плутом), под

«туповатой наружностью» которого, как отмечает Дон Кихот, скрывается «колкий человек» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. В ключе гротескного реализма Санчо Панса, пародийно дублируя серьезный церемониал, участвует в посвящении Дон Кихота в рыцари, облачает героя в доспехи, отпуская двусмысленные замечания относительно их надежности. С обрядово-зрелищной формой проявления народной смеховой культуры переплетается и словесно-смеховая форма – своеобразный «смеховой диалог» Дон Кихота и его оруженосца, который переносит «обсуждаемый вопрос в подчеркнуто грубую материально-телесную сферу» [Бахтин 1990, 26-27]. Так, речь господина о целях странствующих рыцарей Санчо комментирует снижающим многозначным замечанием, трагикомичным, по сути, так как в комичной форме оно предрекает трагический исход всего путешествия героев: «...жил на свете один муравей, у которого, на беду его, выросли крылья» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. Кстати, это замечание есть только в третьей редакции пьесы, в четвертой Булгаков оставляет Санчо более прямолинейную бытовую присказку: «...люди отправляются стричь овец, а возвращаются сами остриженными» [Булгаков 1990, Т. 4, 164].

Двойническая зеркальность Дон Кихота и его спутника наиболее ярко проявляется в сценах приключений на дороге, создавая второй комический план произведения. Приходящий в себя после столкновения с ветряными мельницами (первая смеховая смерть – «обрушивается» и «остается лежать неподвижен» [Там же, 229]) Дон Кихот откликается: «Раз я подаю голос, значит, я жив» [Там же, 230]. Далее избитый слугами монахов Санчо («падает и остается неподвижен» [Там же, 234]), комично остраниая слова своего господина карнавальной бранью и соответствующей интонацией, восклицает: «Если я подаю голос, чтоб меня черти взяли, стало быть, я жив... И если я еще раз...» [Там же]. После драки с янгуэсами уже оба путника «остаются неподвижные» (вторая смеховая смерть обоих персонажей) [Там же, 238]. Как видим, рядом с героическим романтиком Дон Кихотом

(культурным героем) свое законное место занимает пародийный двойник-дублер, трикстер, обладающий одновременно комическими и демоническими чертами. Он обычно пародирует высокую активность культурного героя неудачным подражанием или намеренным дурным искажением [см.: Мелетинский 2000, 178].

Образ Санчо-трикстера воплощает драматично-амбивалентное переплетение серьезного и смехового аспектов, подразумевающее одновременно прославление и осмеяние культурного героя [Бахтин 1990, 10-11]. Заметим, что печальное окончание дорожных приключений в отличие от Дон Кихота «шут» Санчо воспринимает не как рок, а как случайность, нелепое невезение, над которым можно и посмеяться, если уже не так сильно болят помятые бока, или даже иронично сострить по этому поводу. «Вы мне скажите только одно, сеньор: урожаи вроде того, что мы собрали сегодня, беспрерывно будут следовать один за другим или между ними будут все-таки какие-нибудь промежутки? А то, чего доброго, собрав два из них, мы к третьему можем оказаться и вовсе не способными?» [Булгаков 2002, Т. 7, 244]. Трикстеровская составляющая образа Санчо Пансы заострена в третьей редакции пьесы, когда оруженосец, например, комично комментирует злключения избитого Росинанте: «... дай Господи, чтобы дело ограничилось только тем, что оно (животное – Д. П.) вывихнуло правую ногу» [Булгаков 2002, Т. 7, 230-231]. В четвертой же редакции Санчо ограничивается кратким восклицанием: «Бедное животное лежит неподвижно!» [Булгаков 1990, Т. 4, 167].

Продолжает карнавальные поминки искалеченного Росинанте смеховой диалог рыцаря и оруженосца. Здесь комичная трикстеровская реплика Санчо раскрывает всю глубину трагического одиночества Дон Кихота как творческой личности, которая не находит отклика даже у верного спутника:

Д о н К и х о т. ...боевой горячий конь, если ты погибнешь, я построю в твою честь город, как это сделал Александр, когда Буцефал умер в Индии.

С а н ч о. Эх, сударь, на чем же вы доедите до Индии?..

Д о н К и х о т. Ты не понимаешь меня [Булгаков 2002, Т. 7, 231].

Этот диалог также был полностью изъят Булгаковым при создании четвертой сокращенной редакции пьесы.

Комичная личность оруженосца как трикстера «внеположна миропорядку», то есть моделью его присутствия в мире является карнавальный хронотоп. Так, например, после столкновения с мельницами уверенный в смерти Дон Кихота Санчо, деловито рассуждая о превратностях судьбы, неторопливо пьет вино возле неподвижного тела рыцаря (карнавальные поминки), а к концу второго приключения с монахами уже сам оказывается в положении Дон Кихота. Таким образом, ролевая граница внутреннего «я» Пансы – это «легко переменяемая маска», без которой карнавальный «шут» в художественном пространстве существовать не может [Тюпа 2002, 43-44]. Дополняет комичный образ Санчо карнавальная многословность, ярко выраженная в третьей редакции пьесы. Например, в ответ на приказ Дон Кихота «Принеси мне сук потяжелее, Санчо» оруженосец откликается: «Слушаю, сеньор. В этом здесь недостатка нет...» [Булгаков 2002, Т. 7, 231]. В четвертой редакции речь оруженосца короче: «Слушаю, сеньор» [Булгаков 1990, Т. 4, 167].

Отправляясь вместе с Дон Кихотом в путь, Санчо постоянно повторяет, будто уверяя в этом самого себя, что согласился на эту авантюру исключительно потому, что надеется в скором времени стать губернатором какого-нибудь острова, то есть получить материальную выгоду. Здесь мы наблюдаем проявление унаследованной драматургом из первоисточника противоречивости образа Санчо Пансы, которая не одно столетие подогревала интерес исследователей творчества Сервантеса: «Легко убедить дурачка, но Санчо ведь умен, хитер» [Эйдельман 1985, 36]. Действительно,

образ оруженосца парадоксален: носитель освобождающего, ломающего обыденный строй жизни карнавального начала мечтает обогатиться и занять высокое социальное положение. Нам думается, этот материально-эгоистический интерес в пьесе Булгакова является маской циника, наиболее частотной маской оруженосца. Мир воспринимается Санчо-циником только как средство самореализации и удовлетворения собственных потребностей: «Вы ученый человек, сеньор, и знаете множество интересного. Так что, если вы начнете рассказывать, вас можно слушать развесив уши целыми часами. Но самое интересное – это бальзам. Быть может, все-таки вы мне сообщите рецепт сейчас? А то потом, чего доброго, во время приключений и забудется...» [Булгаков 2002, Т. 7, 236].

Маска циника органично сочетается с карнавальной вольностью/фамильярностью оруженосца в отношении его господина. Дон Кихот для Санчо не кумир и вождь, а своего рода его половинка, тот, чьими руками циник сможет добиться желаемого – оказаться в центре мира: «...надеюсь, что вы сдержите свое обещание сделать меня губернатором острова, который вы собираетесь завоевать» [Там же, 223]. Неразрывная связь двойников-половинок дополнительно подчеркнута компенсирующими цинизм сентиментальными замечаниями оруженосца. Последний страдает не только потому, что плохо Дон Кихоту, но и потому, что от этого плохо самому Санчо: «Я уже собирался взвалить вас на своего серого, чтобы везти вас в деревню и там похоронить с почестями, которых вы заслуживаете. И при мысли о том, что мне скажет ключница, я отчаянно страдал, сеньор!» [Там же, 230]. Но способен Санчо-«шут» и на более теплое (и вместе с тем комичное) сочувствие, раскрывающее его карнавальную неотделимость от Дон Кихота: «Ох, и меня... то есть... я не падал, а как увидел, что он упал, сейчас же почувствовал, что сам весь разбит» [Там же, 243].

В то же время, даже примеряя маску циника, Санчо воспринимает окружающую действительность почти эпически. Думается, что для Санчо в

первую очередь важна сама мечта, простодушная мечта о необыкновенных странствиях и чудесных землях. Губернаторство для него становится формой «возврата на землю сатурнова золотого века» [Бахтин 1990, 12], воплощением народной мечты о справедливости, универсально-утопическим, в сущности, эпическим образом благополучия. Ведь настоящий циник предпочел бы более простой и надежный способ обогащения, нежели сомнительное путешествие в компании «сумасшедшего» соседа. Важно, что в ходе пьесы губернаторство уступит место мечтам о секрете всеисцеляющего бальзама и ослятах. Кроме того, оруженосец как носитель гротескного сознания напрямую связан с сюжетной функцией карнавального испытания правды. Следовательно, странствия Дон Кихота и Санчо Пансы могут быть интерпретированы и как путешествие их мечтаний, испытание идеи Золотого века, синтезирующей литературную и фольклорную традиции.

Ключевую роль в этом испытании (погоне за мечтой) играет смеховая смерть как форма выявления карнавальной правды «наизнанку» [Бахтин 1990, 16-17]. Санчо Панса четырежды переживает традиционную карнавальную смерть, ориентированную на эстетику гротескного реализма. Отметим, что его «смерти» являются зеркальным пародированием «смертей» Дон Кихота. Дублируя своего господина, оруженосец «донкихотствует» по-своему, представляя комичным двойником Дон Кихота. После каждого воскрешения оруженосца перерождается/обновляется и его мечта (губернаторство – бальзам – ослята), все больше приближаясь к грубо-материальному «низу», «поглощающему и одновременно рождающему началу» [Бахтин 1990, 28], и при этом все глубже погружаясь в гармоничное эпическое начало (главный признак – крестьянская мечта об ослятах и крепком хозяйстве).

Благодаря заботе верного оруженосца четырежды воскресает и Дон Кихот, образ которого в большей степени связан с романтическим гротеском, характеризующимся редуцированным воскрешающим началом. С очередным

возрождением мечтателей продолжает жить и сама «умирающая» и «воскресающая» мечта. Высмеивание одновременно развенчивает и утверждает обновляющийся мир, смех «снижает» старое, материализуя новое [Бахтин 1990, 27]. Так, избитый Санчо исцеляется при одном только упоминании выдуманного «чудодейственного лекарства» и замечает, что боль «как будто стала уменьшаться» [Булгаков 2002, Т. 7, 235]. Остраняя возвышенные книжные слова Дон Кихота, оруженосец утверждает созидательную силу творческого воображения: «Раз я говорю, что упал со скалы, значит, есть где-то скала» [Там же, 243]. Здесь слышатся отзвуки речи Дон Кихота о Дульсине: «Я люблю ее, и это значит, что в моих глазах она бела, как снегопад...» [Там же, 225].

Выпадает, как кажется на первый взгляд, из амбивалентного (смерть – воскрешение) контекста сцена подготовки представления для Дон Кихота, построенного на частичном разрушении карнавала гротескного реализма. Санчо, соблазнившись вознаграждением, выдает местонахождение рыцаря, то есть предает доверявшего ему Дон Кихота. По предположению О. Есиповой, подобное поведение Санчо может быть рассмотрено как «рассчитанная провокация», «никакого потерянного письма не было» [Есипова «О пьесе...» 1987, 101]. Если же вновь обратиться к народным источникам, сказочным архетипическим мотивам, то образ Санчо Пансы можно трактовать и как образ «жертвы», обманутой «вредителями», принимающими «чужой облик» (переодевание Антонии, священника и цирюльника). Кроме того, «вредители» используют главную слабость оруженосца, его «ахиллесову пяту», когда «он не равен сам себе» [Там же, 100], Санчо обещают подарить ослят. В этом случае выдача Дон Кихота принимает форму «неосторожного поступка» со стороны Санчо, особенно если учесть, что «вредители», воспользовавшись его слабостью, действуют «путем уговоров» [Пропп 1998, 26], усиливая давление и трижды повторяя вопрос. Необходимо учитывать и то, что двойственная фигура трикстера в

культурной традиции характеризуется не только способностью обманывать, но и «становиться жертвой обмана» [Поэтика 2008, 271].

С другой стороны, сцена предательства представляется вполне логичной с учетом того, что в ней мы вновь видим Санчо-циника, расценивающего желанных ослят как неотъемлемую часть своего «я», так как в широком смысле циничное «я» включает в себя все, что дорого цинику. К тому же, как помним, в оруженосце сильна тяга к эпическому мироощущению, из которого он был вырван предложением Дон Кихота, а обещанные ослыта в данный момент становятся для него своеобразным символом его Золотого века, обязательным элементом, без которого гармоничный универсум не будет завершен.

Важен анализ сцены предательства и с точки зрения двойничества Санчо Пансы и Дон Кихота. В контексте романтической трактовки образа рыцаря-поэта, служащего идеалу и воспевающего то, что «создала его неутомимая фантазия» [Булгаков 2002, Т. 7, 225], оруженосец-трикстер предстает в сцене выдачи своего рода демоническим alter ego творческой личности. А художник Булгакова вынужден сохранять верность своему призванию в атмосфере непонимания, осознавая этическую ответственность за свои поступки, по большому счету, поступком становится вся жизнь творца.

Санчо как эмоциональный двойник Дон Кихота персонифицирует и концентрирует гипотетические сомнения, слабость, возможно, даже трусость и иррациональные страхи творческой личности, обреченной не только на внешнее противостояние всему миру, но и напряженную внутреннюю борьбу. Двойник Санчо выявляет альтернативный путь – путь предательства своего дела, противостоящий «крутой дороге рыцарства» героического романтика Дон Кихота. Подобный путь в пьесе «Багровый остров» избирает Дымогацкий, который не сопротивляется порядкам революционного искусства, а напротив, стремится любой ценой занять свое место в новом

мире. Неслучайно, ему достается роль главного проходимца Кири-Куки, благодаря чему творец и предатель буквально сливаются в единое целое. Поистине трагична судьба булгаковского Мольера, вынужденного пойти на компромисс ради своего гениального «Тартюфа». Конформизм никогда не спасает истинных героев-художников Булгакова.

Интересно, что стремление Санчо к достатку и жизненному покою (ослята, пастушество в последней сцене) коррелирует со словами Духовника, идеологического противника Дон Кихота: «Бросьте ваши безумства, вернитесь в свой дом, учите ваших детей, если они у вас есть, заботьтесь о хозяйстве!» [Там же, 279]. Выдавая героя, Санчо идет по легкому пути быстрой выгоды, в буквальном смысле закрывая глаза на правду: «У меня от радости помутилось в глазах и показалось, что вдруг Пандофирандо вам оторвал бороду и вместо вас появился лицензиат! Но теперь я вижу, что мне это померещилось... О радость!» [Там же, 262].

Заметим, что некоторые комичные комментарии натерпевшегося Санчо Пансы окрашены в тона романтической иронии, которая оттеняет уже «ненадежность» самого Дон Кихота. Так, угрожая Паломеку, Дон Кихот «уезжает в ворота», бросая Санчо одного на постоялом дворе, а на просьбы оруженосца помочь рыцарь отвечает предложением выпить остатки бальзама [Там же, 252]. Оруженосец заявляет в ответ: «Поберегите, сеньор, ваш бальзам для Рейнальдоса Монтальбана, для золотого идола Магомета и для всех чертей! А меня оставьте в покое!» [Там же, 253]. В контексте романтического двойничества понятно и неожиданно грубое отношение булгаковского Дон Кихота к своему спутнику в хронотопе герцогского замка, подавляющего всякое проявление свободы: «Если ты, вечный олух и шут гороховый, осрамишь еще раз меня, я отрублю тебе голову!» [Там же, 277]. В этой мимолетной вспышке гнева угадывается отзвук несправедливого негодования другого булгаковского художника. Так, Мольер, теряя величие творца, становится послушным рабом короля в собственном театре, когда

Людовик, заплатив символические 30 су, аплодирует ему в первом ряду. Мольер, боясь не угодить королю, в гневе рвет кафтан своего любимого слуги. Он ругает Бутона за то, что во время представления на сцене упала свеча, хотя он сам же ее и задел. В обоих случаях гнет подавляющей творца власти очень силен, от него в полной мере не может освободиться даже такой отважный и сильный духом герой, как Дон Кихот.

Таким образом, в эпизоде предательства показателен мотив наживы (отрицание), в нем господствует материально-эгоистический карнавальный «низ». В то же время с помощью маски циника Санчо-трикстер «отстаивает абсолютное значение человеческой личности» [Касаткина 1996, 28], ценность каждой человеческой жизни, о которой забывают героики, так как они, стремясь к высокой цели, зачастую не жалеют ни себя, ни других.

«Возрождением» становится сцена губернаторства, в которой Санчо Панса и общая мечта рыцаря и оруженосца достигают кульминации испытания. В названном эпизоде образ оруженосца соприкасается с элементами романтического гротеска, сплавленного Булгаковым с гротескным реализмом в единое целое. Санчо невольно участвует в разрушении традиционного народно-смехового начала и превращении его в анти-карнавал. Карнавального «шута» обманом и силой пытаются превратить в комического артиста, так как появляются зрители – Герцог и Герцогиня. С другой стороны, закованный в щиты, окутанный темнотой и оставшийся в одиночестве Санчо сам становится зрителем разыгрываемого сражения. Специально приготовленное для него представление аналогично спектаклю для Дон Кихота. В итоге последняя в пьесе четвертая смеховая смерть Санчо оборачивается закономерным «воскрешением», окончательным избавлением от материально-эгоистической составляющей его мечты (в форме мечты о власти и богатстве), с этого момента маска циника в чистом виде больше не появляется. Отметим, что на неожиданное предложение Герцога оруженосец соглашается не из корыстных побуждений (обнаруженных в первой картине),

а скорее по инерции, которую можно назвать энтузиазмом, стремлением к бесконечному, которое связано с мечтой Санчо об утраченной гармонии Золотого века [см.: Касаткина 1996, 31-32].

Панса, избранный «королем “для смеха”» [Бахтин 1990, 10], с первых же минут своего правления демонстрирует преданность идеям Дон Кихота. Как верно заметила Е. Шустова, функционально замещая Рыцаря Печального Образа, Санчо – комический по своей природе персонаж – в эпизоде губернаторства предстает в трагическом положении, он на деле «материализует» наставления рыцаря, ставя превыше всего честь и долг [Шустова 1999, 56]. Дублируя/пародируя зажатого в кресле во время розыгрыша Дон Кихота (четвертая карнавальная смерть рыцаря), оруженосец реализует функцию «возрождающей амбивалентности» [Бахтин 1990, 28]. Подвижный, изменчивый, способный подняться над традиционными условностями образ Санчо объединяет книжную и народную мудрость, идеальное и реальное.

За время своего губернаторства оруженосец успевает сменить несколько карнавальных масок. Следуя книжному наставлению Дон Кихота гордиться тем, что он простой крестьянин, накладываясь на память об эпической жизни, Санчо запрещает называть себя «господином». Он отказывается подняться над миром, отделиться, отгородиться от него собственной властью. Панса отстаивает свою включенность в целостность универсума, ощущая себя его частью, звеном единой цепи в идиллическом хронотопе «родного дома» и «родного дола» [Тюпа 2002, 47]: «Нет, вы ничего не поняли. Наш род был длинным, как обоз с шерстью, но ни один человек в нем не был господином, и я не господин» [Булгаков 2002, Т. 7, 284]. Подчеркнем, что этот значимый карнавальный эпизод, раскрывающий образ оруженосца с эпической стороны, остается только в третьей редакции пьесы. Вымарывая в основном комические сцены, в четвертой редакции

Булгаков открывает картину губернаторства деловым разговором Санчо и принимающего его Мажордома:

С а н ч о. Давайте же сюда ваши дела!

М а ж о р д о м. Слушаю, ваша светлость! [Булгаков 1990, Т. 4, 209].

В облике мудрого и справедливого судьи Санчо-губернатор, тем не менее, позволяет себе довольно ироничные (и, естественно, самоироничные по определению) замечания знатока несовершенной человеческой природы. В то же время новоиспеченный губернатор и судья, оставаясь многоликим «шутком», исправно исполняет роль карнавального короля, переворачивая услышанное, как это происходило в смеховых диалогах с Дон Кихотом. Например, на замечания о том, что «население в восторге» от него, «дела закончены и ужин готов» [Булгаков 2002, Т. 7, 287] Санчо отвечает: «Тогда и я в восторге, давайте его сюда!» [Там же]. Заочно продолжая смеховой диалог с Дон Кихотом из первой картины («Нет, сударь, нигде не читал, потому что я не умею ни читать, ни писать» [Там же, 223]), но и реагируя на предостерегающее послание от Герцога, Панса говорит: «Очень вам благодарен за прочитанное. Искренне сожалею, что вас выучили читать» [Там же, 288].

Опустившаяся на остров темнота становится не только сигналом к началу ночного сражения, но и оповещает о вступлении в свои права «ночного» романтического гротеска. Лишенному традиционных атрибутов (вволю поесть, попить, выспаться) «шуту» силой навязывают роль трагического героя. Наделенный даже иллюзорной властью, обернувшейся потерей свободы («беспомощный С а н ч о остается лежать неподвижно, втянув голову в щиты» [Там же, 289]), он выламывается из универсума, теряя единственную ценностную опору: «Душа моя избита и изломана так же, как и мое тело» [Там же, 291]. Совершив круг, Санчо возвращается к эпическому мироощущению, делая окончательный выбор (преодоление трагических сомнений) в пользу своего Золотого века (родной дом, семья, хозяйство),

оставленного им в начале пьесы ради попытки найти лучшее: «Верните мне мою прежнюю жизнь!.. Я умею подрезать виноградные лозы, а управлять островами не умею. Я привык держать в руках серп, и мне он нравится больше, чем губернаторский жезл. Я спокойнее сплю на траве, чем на тончайшей губернаторской простыне, и в моей куртке мне теплее, чем в губернаторской мантии» [Там же, 290-291].

Покидая лже-остров и отказываясь от власти (отрицание), он становится «самым честным и самым лучшим из всех губернаторов» [Там же, 291], утверждая высшую (карнавальную) правду, «”истинное рыцарство” благородных и самоотверженных дел» [Пинский 2002, 190]. Необходимо отметить, что общая эмоциональная сдержанность четвертой редакции влияет и на сцену ухода Санчо-губернатора. Если в третьей редакции оруженосец сетует на «тысячу беспокойств, две тысячи тревог, четыре тысячи печалей» [Булгаков 2002, Т. 7, 290], которые терзали его душу и тело, то в последней редакции он упоминает только «тысячу беспокойств» и «две тысячи печалей» [Булгаков 1990, Т. 4, 214].

Дублируя Дон Кихота и даже временно занимая его место героика, на протяжении всей пьесы Санчо остается верным оруженосцем, реализуя значение данного слова в буквальном смысле. Сопровождая повсюду своего господина, Панса-«шут» хранит и активно использует главное оружие, в сущности, самое действенное орудие в художественном мире Булгакова – смех. Смех мгновенно откликается на любую отрицательную ценность, существующее в мире зло, ничего не разрушает, но стойко противостоит любым формам и видам разрушения [см.: Карасев 1989, 55]. Осмеивая противостоящие ценности (книга и жизнь, мечта и реальность), Санчо в конечном итоге снимает их противостояние, через юмор гармонизируя действительность и восстанавливая целостность разорванного мира. Осмеяние, возрождающее сакральный смысл рыцарского поведения, происходит в духе высокого, личностного и ответственного смеха

(замеченного исследователями уже у Сервантеса) над несбыточным романтическим идеалом Дон Кихота и мечтаниями Санчо о дальних странах.

В художественном мире Булгакова, где важна не внешняя оболочка, а бытийный аспект поступка, параллельная линия Санчо, подчеркивая несуразность отживших идеалов, утверждает идею Золотого века, воспринимаемую Дон Кихотом в качестве модели должного мироустройства и программы по его реализации. Именно смех, помогающий выстоять, преодолеть и пережить, а также постоянная смена масок, выявляющая внутреннюю свободу личности, дают Санчо возможность вернуться к эпической мироориентации: «О нет! Никакими пластырями вам не вытянуть из меня моего упрямства! Я же сказал вам, что я из рода Санчо, и если я сказал что-нибудь, значит, сказал твердо!» [Булгаков 2002, Т. 7, 291]. Немаловажно, что поражение столкнувшийся с безжалостной действительностью Дон Кихот терпит именно в отсутствие несущего спасительный смех оруженосца.

В двух заключительных картинах пьесы определяющим становится романтический гротеск, усиливающий мотивы одиночества, предначертанной судьбы Дон Кихота, раздвоенности души и сознания заглавного персонажа. Оставленный Санчо Пансой ради губернаторства рыцарь побежден своим вторым двойником – «жестоким рыцарем» «железного века» Сансоном Карраско [Там же, 301]. Роковыми предстают два опоздания Санчо, находящего своего господина сначала раненым, а затем и умирающим. Вторым невольным предательством становится непонимание оруженосцем поверженного и опустошенного Дон Кихота, осознавшего противоречие между недостижимым идеалом и неприемлемой реальностью. Если, выдавая местонахождение рыцаря, Санчо закрывал глаза на обман, то теперь он глух к откровениям Дон Кихота. Вероятно, внутренний разлад главного героя проявляется и в том, что Санчо – воплощение эмоционально-чувственного начала – уговаривает Дон Кихота забыть о поражении,

продолжить странствия или стать пастухом. То есть предложение нового альтернативного пути и глухоту Санчо-двойника можно трактовать как проявление бессознательного нежелания Дон Кихота признать свое поражение и невозможность искоренить все зло мира.

С другой стороны, домой возвращается возрожденный Санчо-эпик: «О желанная родина! Взгляни на своего сына Санчо Панса, открой ему свои объятия! Он возвращается к тебе не знатным, но чрезвычайно обогащенным опытом, полученным благодаря бедствиям, волнениям и несчастиям всякого рода» [Там же, 297]. Оруженосец появляется под маской эпика, которая вместе с тем намекает на обнаружение «некой внутренней тайны, несводимой ни к каким шутовским маскам» [Тюпа 2002, 44]. Включаясь в круг универсума (сферу), эпически настроенный Санчо интуитивно чувствует беду, но не может понять Дон Кихота, оказавшегося после поражения в распавшемся на сегменты мире: «Какую пустоту, сеньор? Я ничего не понимаю в этих печальных и мудреных мыслях, несмотря на то, что я необыкновенно отточил свой ум в то время, когда был губернатором» [Булгаков 2002, Т. 7, 299].

Сервантесовский Санчо Панса по-хозяйски не забывал о материальной выгоде, но по-своему был привязан к Дон Кихоту. Он говорил во второй части романа: «Но такая уж, видно, моя судьба и все тут: мы с ним из одного села, он меня кормил, я его люблю, он это ценит, даже ослят мне подарил, а главное, я человек верный, так что, кроме могилы, никто нас с ним разлучить не может» [Сервантес 2007, Т. 2, 276]. Сходным образом сентиментально сочувствующий рыцарю булгаковский Санчо готов на все, чтобы облегчить страдания своего господина: «Ах, сударь, чем больше вы говорите, тем меньше я что-либо понимаю! Я вижу только одно, что вы тоскуете, и не знаю, чем вам помочь! Чем мне развеселить вас?» [Булгаков 2002, Т. 7, 299]. Он утешает Дон Кихота как может, напоминая о пастушеской жизни, которую сам рыцарь в начале странствований называл лучшим уделом

человека: «...вы же хотели, на крайний случай, стать пастухом. И я охотно пойду с вами, сударь, если вы подарите мне еще парочку ослят, потому что я к вам очень привык... Да не молчите же, сударь!» [Там же].

Зеркально переворачивая первую картину, теперь уже оруженосец безуспешно восхваляет красоту Дульсиinei: «Сударь, встаньте, идет ваше мечтание, к вам приближается Дульсиinea Тобосская!» [Там же, 300]. Так и не поняв героического романтика, Санчо приходит к эпическому выводу, подсказанному народной мудростью – «когда начинает ныть тело, ноет и душа» [Там же, 298]. Искренне стремясь помочь Дон Кихоту, Панса оставляет его одного: «Ох, вот теперь я вижу, что вы больны, сударь! Ложитесь немедленно, а я сейчас слетаю за сеньором лиценциатом и цирюльником, они помогут вам. Я сейчас же вернусь, сударь!» [Там же, 301].

В душе Санчо равновесие воцаряется благодаря переходу в систему эпической мироориентации, которая характеризуется снятием всех мешающих гармонии противоречий, идиллической полнотой и избыточностью «я» [Тюпа 2002, 46-47] (четвертая и последняя карнавальная «смерть» оруженосца во время губернаторства). Целостность избыточного «я» Дон Кихота, неутолимо жаждущего оставаться собой, восстанавливается путем отказа от мира, то есть реальной, а не смеховой смертью. Санчо, не в первый и, вероятно, не в последний раз изменивший свое отношение к действительности, находит отблеск мечты в идиллическом покое, а не изменивший саму действительность, но и не уступивший ей Дон Кихот умирает, оставаясь верным своей мечте о Золотом веке. Слишком поздно вернувшийся Санчо (второе опоздание), с которым Дон Кихот не успевает даже проститься перед смертью, уже ничем не может помочь своему господину: «Сеньор Кихано! Не умирайте! Сеньор Дон Кихот! Вы слышите мой голос? Взгляните на меня! Это я, Санчо! Мы станем пастухами, я согласен идти с вами! Почему вы не отвечаете мне? ...Он не отвечает мне!» [Булгаков 2002, Т. 7, 304].

Итак, Санчо Панса, карнавально воспринимающий Дон Кихота как свою половинку, часть своего «я», предстает в пьесе эмоциональным двойником рыцаря, совместное гипотетическое «со-бытие»-диалог с которым оборачивается не менее важным со-чувствием и со-переживанием. Возвращаясь к проблеме верности Санчо, заметим, что Пансу, искренне привязанного к Дон Кихоту, как нам кажется, все же можно назвать надежным спутником. Оруженосец способен на душевную близость, позволяющую ему эмоционально приблизиться к интуитивному пониманию/ощущению внутреннего мира и переживаний творческой личности, хотя сознательным идейным сподвижником булгаковского художника он стать не может.

Как карнавальный «шут», сменяющий в пьесе циничную, сентиментальную и эпическую маски, Санчо способствует испытанию и утверждению идеи рыцарского служения поэта, неотъемлемыми составляющими которого являются духовная свобода и ответственность творца за свои поступки. Являясь носителем гротескного начала и проводником преодолевающего зло смеха, Санчо, пародирует рыцарский идеал. Он осуществляет гармонизацию действительности, комически снимая противоречие противостоящих ценностей мечты и реальности, искусства и жизни в карнавальной правде, возрождающей и обновляющей вечные истины.

1. 3. Сансон Карраско как рациональный двойник Дон Кихота в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»

В процессе написания «Дон Кихота» Булгаков, как известно, максимально бережно относился к тексту оригинала, что не мешало ему расставлять собственные акценты. Постепенное формирование лично прочувствованного образа Дон Кихота сказалось на трансформации других образов пьесы, в том числе и образа Сансона Карраско (написание Булгакова – Д. П.). При этом, по-видимому, драматург в определенном смысле следовал за Г. Чулковым, который в трагикомедии «Дон Кихот» (1934 г.), как подчеркивает Ю. Айхенвальд, впервые ввел в качестве антипода главного героя именно Самсона Карраско [Айхенвальд 1996, Ч. 2, 193].

Существенные изменения в образе бакалавра позволили С. Пискуновой предположить, что «Самсон Карраско был выдвинут Булгаковым на первый план и возвеличен как герой именно потому, что воплощал в романе Сервантеса то миростроительное начало, которое во многом импонировало самому Булгакову». По ее мнению, Карраско – «не герой Сервантеса», но «герой Булгакова» [Пискунова 1996, 64-65].

Ю. Айхенвальд характеризует бакалавра как «земного человека», который «противопоставляет Дон Кихоту Булгакова свою единospасающую силу», то есть силовые действия, а не разум [Айхенвальд 1996, Ч. 2, 231]. Вас. Новиков акцентирует внимание на «маскарадной», а не истинной рыцарской воодушевленности Карраско [Новиков 1987, 46]. Более категоричное отношение к булгаковскому Сансону свойственно Б. Соколову, который называет его «невольным палачом» Дон Кихота [Соколов 2003, 200]. О. Есипова, стремясь раскрыть многогранность данного образа, утверждает, что только Сансон способен оценить и понять рыцаря и «именно потенциальный единомышленник наносит герою завершающий удар» [Есипова «О пьесе...» 1987, 102]. Как замечает исследовательница, образ

бакалавра в первой редакции пьесы во многом соответствовал сервантесовскому.

Сервантес изображает бакалавра холодным, расчетливым и злопамятным (нет любви к Антонии и уважения к Дон Кихоту, но есть сговор с цирюльником и священником). После победы Дон Кихота над Самсоном/Рыцарем Зеркал/Рыцарем Леса действия Карраско приобретают низменный характер: «...я, пока не отлуплю Дон Кихота, ни под каким видом домой не вернусь, и теперь я стану его преследовать не с целью привести в разум, но единственно в целях мести, ибо сильная боль в ребрах принуждает меня отказаться от более человеколюбивых намерений» [Сервантес 2007, Т. 2, 122]. Главная его характеристика, оставшаяся в пометках Булгакова после прочтения романа в переводе М. Ватсон и ее комментария к произведению Сервантеса, оказавшего сильное влияние на восприятие драматурга: «Здравомыслящий человек, не верящий в идеи, которые он называет безумием. Имя его посредственность» [Цит. по: Есипова «О пьесе...» 1987, 101]. Первоначально драматург также отмечал лицемерие героя: «Сансон обнял рыцаря, просил сообщать о своих удачах или неудачах, чтобы он мог горевать о тех и радоваться этим, как того требуют законы дружбы» [Там же].

Образ Карраско нам интересен прежде всего как образ двойника Дон Кихота. Сансон из пьесы Булгакова способен вступить с творческой личностью в равноправный диалог, проявить диалогическую активность в отношении «чужого живого и полноправного сознания» художника [Бахтин 1994, 184, 185]. Именно в исследуемой нами третьей редакции пьесы в образе бакалавра впервые появились положительные качества – нравственное начало, образованность героя, независимость мысли. «Я не стал важным, нет!»; «Гордыня – великий грех...»; «Я никогда не слыл лгуном в нашей деревне», – говорит Сансон [Булгаков 2002, Т. 7, 269, 271]. Примечательно,

что из четвертой редакции слова Карраско о гордыне были изъяты Булгаковым, рассуждения персонажа стали суше.

Цели Сансона в пьесе по-своему благородны: он давно влюблен в племянницу Дон Кихота, горе которой тронуло его, и отправляется за рыцарем из-за любви к ней (именно Антония просит бакалавра о помощи) и желания «спасти» ее дядю. Но, будучи здравомыслящим и практичным, Сансон имеет общепринятые представления о спасении рыцаря, ведь он «чужд поэзии» [Булгаков 2002, Т. 7, 270]. Как верно заметила Т. Артамонова, «кризис духовности писатель связывал с победой рационализма, отвергнувшего романтику – поэзию сердца. Олицетворением рассудочности в драме становится Сансон Карраско» [Артамонова 2006, 11]. Карнавальная вольность вымысла и свобода фантазии Дон Кихота кажутся ему, как и всем окружающим, безумием.

В романе Сервантеса бакалавр является второстепенным персонажем (более пристального внимания автора зачастую удостоиваются герои вставных новелл), его нельзя назвать серьезным соперником Дон Кихота. Как ёмко определил А. Нинов, Самсон Сервантеса скорее «орудие Провидения», божественного провидения [Нинев 2006, 173]. В ходе романного повествования он появляется всего лишь несколько раз, Самсон психологически однозначен, главная функция Карраско – обеспечить возвращение Дон Кихота домой. Во время обоих сражений с Дон Кихотом он скрывается под вымышленными рыцарскими именами, и читатель не идентифицирует его как уже знакомого персонажа (каждый раз новое имя). В романе не так важно, по каким причинам и кто вернет Дон Кихота домой – Самсон Карраско, Рыцарь Зеркал, Рыцарь Леса или Рыцарь Белой Луны.

В пьесе Булгакова образ Сансона несет большую смысловую нагрузку. Бакалавр в пьесе предстает рациональным двойником Дон Кихота, при этом он единственный, кто смог победить героя (рыцарь признает свое поражение). Сразу же подчеркивается его причастность к официальной

правде, общепризнанным нормам и рациональному началу. В конечном итоге это приводит к «схематизации поведения» в рамках заданной социальной системы [Гусейнов 2001, 19]: «Перед вами – бакалавр Саламанкского университета, у меня за пазухой четыре ученых степени, и я украшен лавровой ветвью!» [Булгаков 2002, Т. 7, 269]. Самохарактеристика персонажа выражает его принадлежность к миру ученых, система ценностей и мышление которых опирается на закрепленную веками и авторитетами традицию, жесткую иерархию понятий.

Далекий от творчества Сансон, тем не менее, наделен живым воображением, он за несколько минут самостоятельно придумывает план окончательного возвращения Дон Кихота домой, сходу талантливо подыгрывает главному герою, сообщая о своем втором выезде. Говоря о своей удаленности от поэтического творчества, в третьей редакции Сансон в то же время воспеваает красоту своей возлюбленной Антонии: «И под его лучами вы, Антония, расцвели... ах, я чужд поэзии... как ламанчская роза» [Булгаков 2002, Т. 7, 270]. В четвертой редакции драматург, упрощая образ бакалавра, делая его менее поэтичным и более приземленным, оставляет только ностальгические слова Карраско о родном селении: «Нет, душа моя в волнении, оттого, что я опять в родном селе...» [Булгаков 1990, Т. 4, 198].

Интересно, что диалог Санчо и уже решившего переодеться рыцарем Сансона пародирует смеховой диалог (посвящение в рыцари) оруженосца и Дон Кихота из первой картины, теперь Санчо объясняет своему собеседнику рыцарские премудрости. Уходящий вслед за Дон Кихотом бакалавр, как и рыцарь, не понят Антонией и Ключницей, осуждается ими: «Видно, ученость съела у вас последнюю совесть, и вы не только не посочувствовали бедным людям, попавшим в беду, но вы еще насмеялись над ними!»; «Я не верю вам больше!» [Булгаков 2002, Т. 7, 275, 276]. Расстроенный непониманием и недоверием Сансон восклицает: «Не впадайте в безумие, Антония, и не оскорбляйте меня!» [Там же, 276]. Сходным образом, собираясь в дорогу,

Дон Кихот разоблачал непонимание и ограниченность «маловеера» Санчо: «Колдовство запорошило твои глаза!» [Там же, 224]. Как видим, образ Карраско, как и образ Дон Кихота, ориентирован на эстетику романтического гротеска с его камерностью, субъективностью индивидуального мироощущения и трагической «отъединенностью» героя [Бахтин 1990, 45].

Двойником «безумного» Дон Кихота воспринимает Сансона жаждущий новых развлечений Герцог: «Ну что же, тем интереснее, значит, в замке теперь двое сумасшедших» [Булгаков 2002, Т. 7, 292]. Существенное отличие в том, что второй «шут», рыцарь Белой Луны, усилив свое противостояние Рыцарю Печального Образа, избрал своим гербом изображение ночного светила. Луна традиционно ассоциируется с потусторонними темными силами, а для Дон Кихота – это еще и знак присутствия злого волшебника. Позже Антония, подчеркивая эту связь, говорит: «Сансон, вы настоящий колдун!» [Там же, 302].

Ключевым эпизодом становится бой и диалог Карраско и Дон Кихота о Дульсине, верно названный О. Есиповой «спором о вере» [Есипова 1988, 173] (силовой и словесный поединки персонажей-двойников). Дама Дон Кихота – Дульсинея, она – идеал, романтическая мечта. При этом рыцарь, выстраивая свое отношение к миру в соответствии с героической системой ценностей, отстаивает универсальность прекрасного идеала, приравнивая его, по сути, к единственно возможной истине, он призывает свою покровительницу помочь в бою правому: «Моя дама, помоги тому из нас, кто прав!» [Булгаков 2002, Т. 7, 294]. Другими словами, Дон Кихот стремится свои субъективные представления о должном, то есть личностную, активную и ответственную правду творца героически возвести к рационализированной общей для всех истине. Именно она претендует на «указание единственно верного, безальтернативного пути» [Сомкин 2009, 164]. Сансон же, действуя аналогично, хочет заставить Дон Кихота признать красоту своей «дамы»/«видимого мира» [Есипова 1988, 173], отказаться от возвышенного

романтического идеала. Таким образом, именно Карраско защищает то, что М. Бахтин назвал «теоретизированной», рационально-безразличной к индивидуальности, а значит безответственной истиной, противостоящей единственности живой правды и единства «бытия-события» [Бахтин 1994, 39].

Карраско как герой без романтической составляющей – не рыцарь, идущий на подвиг по велению сердца, а своего рода законопослушный выполняющий приказ «солдат» существующей реальности, довольствующийся тем, что есть. Основание его системы ценностей – господствующие представления о норме: «...моя дама живет на свете, и уже поэтому она прекраснее вашей!» [Булгаков 2002, Т. 7, 295-296]. Кардинально расходясь во взглядах на окружающую действительность, Дон Кихот и Сансон Карраско сближаются в героическом стремлении упорядочить реальность путем усечения целостности универсума, в какой-то мере ставя себя на место провидения и устраивая мир своими силами и по своему представлению о лучшем. Ключевое отличие в ином: различна степень ответственности героев. Для Сансона важен закон, теоретическая искусственно созданная норма. Она диктует индивиду рационально объективированную упрощенную логику соответствующей социальной системы, которая выносит понятие нравственной ответственности перед «другим» за скобки [см.: Гусейнов 2001, 19-22]. Кратко это можно сформулировать так: что прописано в законе, то истинно. Освобожденный от личной ответственности долгом перед социумом бакалавр именно в законе находит оправдание равнодушной безответственности, парадоксально прикрытой маской участия. Достаточно вспомнить возмущение Духовника, прикрывавшее инвективное отрицание/уничтожение враждебной точки зрения.

Намереваясь «спасти» Дон Кихота, Сансон стремится завоевать любовь Антонию, продемонстрировать всем и доказать самому себе собственную

решительность и самостоятельность (циничное самоутверждение «я»), а на деле продолжает спектакль Перо Переса и Николаса, и лишь в самую последнюю очередь думает о судьбе «бедного рыцаря». А в системе ценностей Дон Кихота на первом месте стоит поступок, которым становится вся его жизнь как ответственное перед «другим» «не-алиби в бытии», «единое и единственное бытие-событие». Развивая эту мысль, логично предположить, что вся рыцарская жизнь булгаковского Дон Кихота может быть рассмотрена как единый поступок художника, который преодолевает в своем творческом подвиге «дурную неслиянность и невзаимопроницательность культуры и жизни» [Бахтин «К философии поступка» 1994, 12]. Чувствующий ответственность за царящую в мире несправедливость и «участно» взявший на себя миссию по преобразению действительности Дон Кихот пытается понять и осмысленно осуществить свою «долю» в божественном Промысле, реализовать «долженствование участного сознания» [Кривошеев «Нравственный субъект...» 2009, 82].

В ходе боя/спора фигуры героев поднимаются на уровень «бытия-события» (культура), существующего на равных правах с бытовым миром (жизнь) в произведениях Булгакова. Дон Кихот, видя перед собой «другого», признает свое равенство с противником: «Разделите между нами солнце!» [Булгаков 2002, Т. 7, 294]. Бакалавр же, откликаясь на замечание противника, в пылу рокового боя отвечает Герцогу, пытающемуся его остановить: «Нет, отойдите все! У нас с ним свои счеты» [Там же, 295]. Хотя булгаковскому Сансону в отличие от Самсона Сервантеса не за что мстить Дон Кихоту. Вероятно, эта фраза свидетельствует о том, что с этого момента бьются не бакалавр и обедневший идальго, а Рыцарь Реальности (Карраско) и Рыцарь Мечты (Дон Кихот), которых, углубляя представление о противостоянии персонажей-двойников, можно назвать соответственно Солдатом Истины и Закона и Рыцарем Правды и Поступка. Аналогичное противостояние истины и правды раскрывается, например, в диалоге Понтия Пилата и Иешуа Га-

Ноцри, еще одного осознанно избравшего свой путь булгаковского героя-творца. Прокуратор, спрашивая «Что такое истина?», подразумевает под ней обобщенное теоретико-рациональное положение, в то время как ответ Иешуа о головной боли отражает правду как «сущность конкретного, единственного и неповторимого» события бытия Пилата [Кривошеев «Долженствование...» 2009, 80].

Жестоко расправившийся с рыцарем Карраско, подняв забрало, предстает в роли защитника героя. Душевное движение навстречу «бедному идальго» оборачивается глубинным расхождением, роковым для Сансона. Он превращается из средства разумной защиты в орудие безличного равнодушного закона, «страшную, губящую и разрушающую силу» [Кривошеев 2007, 36]. Карраско начинает понимать истинную сущность изживающей себя традиционной культуры, уже не способной разрешить проблемы человеческой жизни. В разговоре с Герцогом бакалавр с сомнением произносит: «...нужно ли для развлечения рядить в шуты, увеличивая число шутов природных, человека, который этого совершенно не заслуживает» [Булгаков 2002, Т. 7, 297]. Так он подтверждает отъединенность от окружающих не только Дон Кихота, но отчасти и свою собственную.

В картинах, посвященных розыгрышу в замке, карнавальный гротеск приобретает специфические черты созвучного ему амбивалентного карнавального феномена юродства, во многом определяющего поступки Дон Кихота. Последний сознательно избирает позицию свободного взгляда на мир «в обход предрассудков, ложной правды, традиций, людских приговоров и мнений» [Манн «Карнавал...» 1995, 162, 165]. Если «юродствующий» Дон Кихот нарочито подражает идеальным рыцарям из книг, то Сансон Карраско, открывший для себя благодаря диалогу с Рыцарем Печального Образа ответственное «бытие-событие», «юродствует», имитируя (окарикатуривая) самого Дон Кихота и сознательно выставляя себя на посмешище: «О, я

догадался об этом и поэтому проник в замок в виде развлечения, желая этим угодить вашей светлости» [Булгаков 2002, Т. 7, 297].

Таким образом, сражение героев оборачивается диалогом вне времени и пространства (со-бытие как совместное бытие и одновременно поступок), в котором рыцарь-двойник (Сансон) выполняет функцию «другого». В роли «другого» Карраско способствует самораскрытию, своеобразной «исповеди» Дон Кихота как «встречи глубинного «я» с другим». Сражение с бакалавром становится для Дон Кихота «видением себя глазами другого», «без маски», узнаванием себя в «другом» и с помощью «другого» [Бахтин «Проблемы творчества Достоевского» 1994, 193-194]. В диалоге с двойником Дон Кихот-художник, окончательно избавляясь от «маски»/образа книжного средневекового рыцаря, видит в Сансоне другого себя – безжалостного рационалиста-теоретика, фанатично пытающегося возвышенные гуманистические идеалы навязать силой, а не утвердить словом. Он осознает отчужденность своего «я» от мира «других», без диалога с которым не может существовать ответственная личность. Именно для того, чтобы выявить значимость ответственного слова, а не только трагически «ужесточить» мир, в котором живет Рыцарь Печального Образа» [Есипова «О пьесе...» 1987, 102], уже во второй редакции пьесы Булгаков отказывается от эпизода победы рыцаря над «бешеным бискайцем». А в третьей редакции особое место драматург отводит словесному поединку Дон Кихота и Духовника. В этой связи мы склонны согласиться с И. Григорай в том, что душевные силы Дон Кихота не помогают в битвах, так как не имеют никакого отношения к физической борьбе и военным победам [Григорай 1991, 135]. Истинный, обогащающий и преобразующий бытие, диалог с миром «других» и реализация «участного» сознания Дон Кихота как ответственной творческой личности возможны только тогда, когда есть «должное» высказанное слово, которое может стать правдой, ответственной позицией художника в мире. Более того, такая позиция необходима настоящему творцу для собственного

самоосуществления: «...если мы не говорим сами, то за нас заговорят другие. Если мы не говорим на своем языке, то через нас заговорит чуждый нам язык» [Кривошеев «Долженствование...» 2009, 76].

Дон Кихот в свою очередь становится «другим» для бакалавра. Дуэль-диалог можно назвать испытанием героических идей обоих сражающихся. В итоге смерть не свернувшего с пути Дон Кихота читается как его последний бой под знаменем идеала. Аналогичному испытанию подвергается и «рыцарь» XX века Голубков из «Бега», единственный, кто отважился вступить за Серафиму. В сцене допроса в контрразведке, где острое меча заменяет электрическая игла, защитник, не выдерживая безумной жестокости нового века, превращается в доносителя, подписывая «чистосердечное признание». При схожих обстоятельствах терпят поражение практически все герои Булгакова: уступают давлению власти Мольер и Дымогацкий, совершает самоубийство Максудов, трагически гибнет Пушкин, добровольно уходит в небытие Мастер.

Булгаковский Рыцарь Печального Образа, преодолевая трагические сомнения, остается романтиком героической мироориентации до конца: осознанно сделав однажды свой выбор, теперь он обязан осуществить свою волю, довести свое дело до конца. Ценность идеи-мечты утверждается самоотверженностью ее обреченного на служение носителя, живущего и умирающего во имя романтической мечты о должном даже в условиях невозможности ее воплощения. Смешное и страшное гротескного подражания Дон Кихота, мечтающего исправить человечество любой ценой, снимается в героическом самопожертвовании подвижника, по-своему повторяющего путь Христа. Самопожертвование героя сменяет дохристианское жертвование «другим».

Решиительная воинственность героика, который «знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность» к жизни (воин), и **ответственность романтического поэта**, который «помнит, что в пошлой

прозе жизни виновата его поэзия» (творец) [Бахтин 1986, 3], выдерживают испытание, гармонично сливаясь в верности художника своему идеалу – мысли-поступку (курсив наш – Д. П.). Поступок творческой личности соотносится с ответственным, ставшим правдой словом. Дон Кихот остается верен себе и своему решению, то есть единственности своего бытия, а значит – и ответственности за окружающий мир. В результате боя-диалога двойников окончательно разрешается и вопрос о «сумасшествии» Дон Кихота, противостоящем рационально-логической норме общества. В контексте «не-алиби в бытии» оппозиция рационально – иррационально снимается вообще. Это только кажимость случайного «неучастного» сознания, ведь «поступок в его целостности более чем рационален – он ответствен» [Бахтин «К философии поступка» 1994, 33].

Разочаровавшийся в полезности собственных благих героических намерений, против своей воли все же пожертвовавший «другим», но потерпевший крах Сансон бессилён что-либо изменить. Карраско, становясь невольным виновником смерти Дон Кихота, играет роль злого волшебника, победившего Рыцаря Печального Образа. Он возникает из суровой действительности, в которой нет места мечтателю, подлинной творческой личности. Если Санчо интуитивно чувствует катастрофу после поражения Дон Кихота (родственники и друзья ничего не понимают, радуясь возвращению героя), то Сансон испытывает смущение, видя поверженного им рыцаря. Зло, которое Карраско приносит, приводит в замешательство его самого, поскольку он понимает, что совершил нечто непоправимое. Он растерян, изможден и явно тяготится своей ролью: «Помогите мне освободиться от этой груды ржавого железа, изнузившего меня» [Булгаков 2002, Т. 7, 301-302]. Особенно ярко разочарование и духовное поражение бакалавра раскрываются в третьей редакции пьесы на фоне самозабвенной актерской игры в рыцаря. Сансон, перевоплотившись в противника Дон Кихота, бросает в лицо сопернику дерзкие слова: «А вы не будьте

многословны, иначе я подумаю, что многословием вы хотите прикрыть свою трусость» [Там же, 294]. В четвертой редакции оклик Карраско сдержан и конкретен, в нем нет творческой изобретательности и эмоциональной свободы потенциального единомышленника, который смог понять Дон Кихота-художника: «Отвечайте мне, принимаете вы мой вызов или нет?» [Булгаков 1990, Т. 4, 216].

Нам думается, победивший Дон Кихота бакалавр терпит сокрушительное поражение, разочаровываясь в господствующей системе ценностей, изначально принимавшейся им как единственно верная. Растерянность бакалавра объясняется трагическим наложением двух взаимоисключающих друг друга систем ценностей. Мечущийся Сансон не может ни остаться в рамках рациональных ценностей общепринятой социальной нормы, уничтожающей ради собственного утверждения отдельную человеческую личность, ни безоговорочно принять героико-романтическую систему ценностей Дон Кихота, умирающего во имя нереализуемой мечты. Подчеркнем, что противоречивость в образе бакалавра заложена *arguōi*. Раздваивается сам идеал Сансона, с холодным ученым представлением о норме соседствует романтико-идиллические воспоминания о юности и живые сентиментальные чувства сострадания и любви. Антония является истинной покровительницей Карраско, ради которой он совершает свои подвиги: «Вы увидите, Антония, каков я трус, и горько раскаетесь в этих своих словах!» [Там же, 276]. Но и романтические устремления Сансона окрашены в тона рациональности, его чувства логичны, «земная» Антония молода и, вероятно, хороша собой. Дон Кихот же любит «небесную» Дульсинею не за красоту, превосходство которой он готов отстаивать ценой собственной жизни, а за то, что эта красота создана его воображением, это творимая красота мира, героически пересоздаваемого безграничной фантазией поэта.

Двойственность Сансона выражается и в словах Дон Кихота: «Да, он не рыцарь, и тем не менее, он – наилучший рыцарь... Но он жестокий рыцарь» [Там же, 301, 303]. У Карраско «рыцарская душа», он благороден, для него превыше всего долг и честь («Он дома. Я сдержал свое слово...» [Там же, 302]), но он рыцарь холодного рассудка. Таким образом, невольно творящий зло Карраско становится игрушкой в руках судьбы, превратившей его в марионетку. В пьесе, на наш взгляд, выстраивается противостояние, осмысленное Булгаковым в романтической традиции Э.Т.А. Гофмана. «Поэту» и «музыканту» Дон Кихоту («Где музыка, там нет злого» [Булгаков, Т. 7, 2002, 298]) противостоит Сансон Карраско как его рациональное alter ego, «заводная марионетка» общепринятых норм (закона), которая уже не может остановиться по своей воле. Лишенная свободы «кукла», «человек, превратившийся в живой механизм» [Миримский 1967, 23] безответственного теоретизированного мира, лишает свободы и губит творца. Персонифицирующий иронико-аналитическое начало Сансон высвечивает образ булгаковского Дон Кихота как образ романтического «музыканта», раскрывая «ночную» рациональную сторону души заглавного персонажа [см.: Миримский 1967, 20].

Трагическое прозрение Сансона напрямую связано со стыдом как феноменологической эмоциональной антитезой комическому одухотворенно-оценочному смеху, носителем которого в пьесе является Санчо Панса, второй двойник Дон Кихота. К стыду приводит смех над «другим». Вернувшийся в дом поверженного «врага» Карраско немногословен, ведь «стыд молчалив, чужд общения» [Карасев 1989, 61]. Он уходит от расспросов, не желает рассказывать о подробностях своего «подвига», хотя он, безусловно, рассчитывал на это изначально: «Я поеду за ним и верну его домой, но навсегда!» [Булгаков 2002, Т. 7, 276]. О внешних и внутренних изменениях в бакалавре, осознающем, что совершенный им

поступок ошибочен и чреват злом, свидетельствуют слова взволнованной Антонины: «Вы ранены, Сансон? Что с вами?» [Там же, 302].

Так смех и стыд в лице вольно и невольно помогающих Дон Кихоту Санчо и Сансона, уравновешивая друг друга, обнаруживают бессилие зла. Смех преодолевает зло в другом, но не побуждает человека к физическому наказанию зла, а стыд позволяет осознать зло в себе. Разоблачает зло в самом себе и Сансон Карраско: «Простите меня, сеньор Кихано, что я напал на вас!» [Там же, 303]. В финале пьесы трагические сомнения взглянувшего на себя со стороны Карраско и его отрицание зла в себе переходят в чистое ироническое отрицание, вплоть до буквального отторжения частей собственного «я». Разрушения «я» разочаровавшегося героя, который, возвращаясь домой, снимает шлем и доспехи.

Полное ироническое отрицание/разрушение подразумевает осознание собственной недостаточности и вновь возвращает к поискам основополагающих ценностей, некоего абсолюта, то есть в конечном итоге персонаж устремляется к нулевой точке гармонии, невыделенности из мира. Настоящее, текущий, реальный и осязаемый миг, которым жил теоретизирующий аналитик Сансон, обреченный подвергнуть «разлагающему анализу» и свое мировоззрение, и идеи Дон Кихота, сужается для Карраско-ироника в точку, грозящую превратиться в нуль [Касаткина 1996, 166, 170-171], конец сливается с началом. У Сансона появляется гипотетическая возможность обретения своего Золотого века, своей ответственной правды, аналогичной эпической гармонии Санчо Пансы. Кстати заметим, что в этот момент избавившийся от героического прозвища рыцаря Белой Луны бакалавр Сансон Карраско напоминает другого прозревшего и обретшего родовое имя булгаковского героя – профессора Ивана Николаевича Понырева (Ивана Бездомного). Но в пьесе возрождение только предполагается. Стыдящийся «ученик» Сансон, сообщая о смерти «мастера» Дон Кихота, сам временно умирает, цепенеет, оказываясь перед

выбором. С этой точки он может двинуться как назад, так и вперед, к будущему «воскресению»: «Я сделать больше ничего не могу. Он мертв» [Булгаков 2002, Т. 7, 304].

Подводя итог, подчеркнем, что в пьесе свободному творческому началу Булгаков противопоставляет догматический рационализм, старающийся во всем руководствоваться нормативным началом и не позволяющий усомниться в верности существующего порядка. Его представителем в данном случае является Сансон Карраско, который, руководствуясь даже благими намерениями, становится невольным губителем духовности и возвышенного идеала.

Сансон как рациональный двойник Дон Кихота выполняет в пьесе функцию «другого», способствуя испытанию идеала рыцаря и самого героя как носителя идеи Золотого века и творческой личности, осознающей отчужденность своего «я» от мира «других», без диалога с которым не может существовать ответственный художник.

Глава 2. Художественное своеобразие пьесы М. Булгакова «Дон Кихот»

2. 1. Особенности хронотопа в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»

Специфика пространственно-временной организации «Дон Кихота» не была предметом пристального исследования ученых. Исключением можно назвать статью Е. Шустовой, посвященную анализу «семантического сдвига» в образе дома Дон Кихота [Шустова 2000, 45]. Ряд ценных замечаний был высказан О. Есиповой, впервые обратившей внимание на то, что пьеса «тяготеет к траурной тональности», а начало и финал пьесы проходят под знаком Луны, «вестника или свидетеля смерти» и «Светильника Вселенной» [Есипова 1988, 169, 171]. Схожая мысль прозвучала и у А. Нинова, подчеркнувшего, что «личная драма Дон Кихота... не разрешима, предсмертная тоска на закате солнца не покидает его до конца, и это сумеречное состояние духа центрального героя, усиленное по сравнению с романом, отражало в какой-то мере внутреннее трагическое самочувствие самого писателя» [Нинов 2006, 175]. С. Пискунова в свою очередь заметила, что пьеса наполнена лунным светом, в то время как «художественный мир Сервантеса – это мир жгучего ослепительного солнца» [Пискунова 1996, 63].

В ходе анализа под термином «хронотоп» будем понимать не только «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 1975, 234], но и, опираясь на представление М. Бахтина о диалогизме, перейдем на новый немиметический, не-подражательный пространственный уровень. Отталкиваясь от подражательных пространственно-временных характеристик, попытаемся раскрыть специфику трех ключевых пространств пьесы, отличающихся «смысловыми моментами, которые как таковые не поддаются временным и пространственным определениям». При этом помня, что «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [Бахтин 1975, 406]. Иными словами, анализируя пространственно-временное своеобразие пьесы, мы попытаемся раскрыть

особенности пересечения и взаимодействия *смысловых сфер* (курсив наш – Д. П.) искусства и жизни.

Согласно утверждению Е. Яблокова, важной чертой поэтики Булгакова является «многослойность сюжета, пародийная «диффузия» нескольких хронотопов в пределах одной сюжетной ситуации» [Яблоков 2001, 12]. Эта булгаковская особенность, как нам думается, сказалась и в «Дон Кихоте». В пьесе Рыцарь Печального Образа, как и все герои-творцы Булгакова, оказывается между двумя большими «времяпространствами», которые условно можно назвать хронотопом быта (жизнь, действительность) и хронотопом бытия (культура, искусство). Последний лишен основных характеристик хронотопа в его подражательном понимании и обычно определяется как вечность вне времени и пространства. Это «большое время» вечного со-бытия явлений культуры, пространство традиции, куда так или иначе устремлен каждый герой-художник писателя (Мастер, Мольер, Пушкин, Максудов, Дымогацкий).

Пространство культуры, характеризующееся диалогическим мерцанием смыслов, заявляет о себе только благодаря эмоционально-волевому, ценностному и ответственному отношению к нему «участного» мышления Дон Кихота как творческой личности. Именно в диалоге с вечностью герой реализует свою единственную причастность бытию, то есть осуществляет свое «я», так как именно «с этого единственного места могут быть признаны все ценности» [Бахтин 1994, 47]. Так, представление о гуманистических идеалах, накладываясь на миф об утраченном Золотом веке, в воображении булгаковского Дон Кихота синтезируется в образе средневекового рыцаря. Последний же весьма далек от реальных исторических рыцарей и скорее напоминает одновременно легендарных подвижников короля Артура и романтических поэтов-мечтателей XIX века.

Рассмотрим подробнее бытовой хронотоп пьесы. Пространственная локализация действия в бытовом хронотопе, заимствованная из романа

Сервантеса и переосмысленная драматургом, распределена по пяти точкам: дом Дон Кихота, перекресток дорог, постоянный двор Паломека Левши, дворец Герцога и его же загородное поместье. Четыре картины из девяти происходят в доме Дон Кихота, в то время как основное действие романа Сервантеса было привязано к дороге и постоянным дворам. В доме начинается и заканчивается пьеса, сюда дважды хитростью возвращают Дон Кихота, здесь его обманывают, выдавая тайну местонахождения и разыгрывая перед ним представление, именно отсюда герой так стремится уйти в первой картине, в доме Дон Кихот умирает. Таким образом, хронотоп дома в пьесе является центральным в большом бытовом хронотопе и существенно отличается от образа дома-оплота, надежного тыла, занимающего важное место в художественном мире Булгакова. В то же время дом остается в пьесе «важнейшим нравственным и смысловым ориентиром» [Кораблев 1991, 246], точкой пересечения всех сфер человеческого бытия. Если для Турбиных родной дом был последним местом спасения в разрушающемся вокруг мире, а Мастеру взамен его любимого подвальчика был дарован последний приют, то в доме Дон Кихота практически все время царит темнота, наполненная многочисленными предзнаменованиями приближающейся трагической смерти заглавного персонажа.

Изначально дом Дон Кихота предстает в амбивалентном свете. С одной стороны, он наполнен книгами, символизирующими духовность, интеллектуальный уют, богатство внутренней культуры героя, творческое начало и безопасность (дом поэта, мечтателя). Кроме того, книги в доме поэта играют роль пространственно-временного выражения смысловой сферы культуры, то есть слышимой и видимой «знаковой формы» [Бахтин 1975, 406] бытийного начала в бытовом «времяпространстве». «Знаковыми формами» пространства традиции в пьесе также являются рыцарские и пастушеские песни, цитирование и пересказ рыцарских романов, дорожные

истории Дон Кихота, миф о Золотом веке, карнавальные и театральные атрибуты (маски, костюмы, игра на гитаре).

С другой стороны, наряду с книгами центральное положение в доме занимают рыцарские доспехи, они свидетельствуют о воинственной настроенности их хозяина, который чувствует свою ответственность за несовершенство мира, считает своим долгом борьбу против злой действительности (дом рыцаря, борца). Так, на бытовой хронотоп дома (жизнь) накладывается своеобразно преломленный и перевернутый хронотоп рыцарского романа (культура), в котором мир вокруг героя «не национальная родина, он повсюду равно чужой» [Бахтин 1975, 304]. Для булгаковского рыцаря чужим становится весь мир быта, в том числе и собственный дом, что усиливает трагичную обреченность образа Дон Кихота в целом.

Дом перестает быть личным защищенным от посторонних пространством. Пересекая двор, уже не выполняющий охранительную функцию, в дом Дон Кихота беспрепятственно проникает цирюльник Николас. Он бесцеремонно осматривает и трогает вещи рыцаря (доспехи и книги), не стесняясь в комментариях: «А, знаю, эти латы он с чердака снял. Чудак!» [Булгаков 2002, Т. 7, 218]. Сходным образом в дом Дон Кихота входят Альдонса Лоренсо, Перо Перес и Сансон Карраско. В сущности, по приглашению или поручению самого Дон Кихота в доме появляется только Санчо Панса. Многочисленные же замечания оруженосца и история с подаренными ослятами доказывает, что истинной хозяйкой, которая все решает и всем распоряжается, в доме идадьго является Ключница.

С появлением незваных гостей в пьесе выявляется и пародийно обыгранное драматургом рыцарское «испытание героев на тождество», свойственное хронотопу рыцарского романа. Доказывая верность любви и рыцарскому кодексу [см.: Бахтин 1975, 301], рыцарь и поэт Дон Кихот воспевает свою Дульсинею. Предвосхищая сцену представления, задуманного и разыгранного здесь же, и акцентируя внимание на мотиве

маски, проверка тождества способствует более глубокому раскрытию образов Николаса и Санчо. Николас, принятый Дон Кихотом за волшебника Фристана, впоследствии не только сыграет в домашнем представлении роль дуэньи Долориды, но и станет «волшебником», обеспечив за сценой «гром разбитой посуды». А Санчо, названный «неугомонным чародеем», выдаст тайну местонахождения Дон Кихота.

В авантюрно-бытовом хронотопе рыцарского романа важную роль играет вмешательство рока, случайности, судьбы. Переосмысленный драматургом в романтическом ключе мотив судьбы как чужой губительной силы, довлеющей над Дон Кихотом, пронизывает весь текст пьесы, выводит на первый план лейтмотив рокового начала, лишаящего свободы: «Д о н К и х о т. Безжалостная судьба! Не обманывай меня на этот раз!»; «С а н ч о. Пусть каждого, почтенная донья, убивает его судьба...»; «С а н с о н. Скажите мне, сеньор, что, если судьба будет неблагоприятна к вам...» [Булгаков 2002, Т. 7, 220, 258, 274]. Бесконечный круговорот враждебного Дон Кихоту реального мира неразрывно связан именно с хронопотом дома, куда дважды не по своей воле возвращается заглавный персонаж, описывая в своем движении два круга, что отразилось в кольцевой композиции пьесы. Именно дом становится для Дон Кихота местом несвободы/заклечения. Двор очерчивает отведенное для него пространство, чаще всего погруженное в темноту или сумрак, который разбавляет только лунный свет в то время, когда там появляется Дон Кихот. Подтверждается это и тем, что в первой картине рыцарь так торопится с отъездом, совершая его в отличие от сервантесовского идальго тайно: «Поспешим, Санчо, пока не вернулись домашние» [Там же, 226]. По сути, выход за пределы двора, который не защищает, а ограничивает, отделяет от дороги, для булгаковского рыцаря становится знаковым поступком. Странствование заглавного героя пьесы – это не только рыцарский поход, но и «преодоление художником

эстетического «замкнутого пространства» (из Дома – во Вселенную)» [Немцев 1999, 7], самоотверженный подвиг творящего.

Представление родственников и друзей Дон Кихота совмещает хронотоп дома с театральным хронотопом. Условное пространство свободы (не только физической, но и духовной) становится еще меньше, сужаясь до кресла. В него героя усаживает Антония, предварительно сняв с рыцаря доспехи. Дон Кихот оказывается зажатым в тиски, беззащитным перед кружением карнавала, мельканьем масок и лиц, сменяющих друг друга, лишенным последней, хотя и не надежной защиты – своих самодельных лат. Буквально каждое его движение в этом ограниченном пространстве пресекается появлением участников представления, вплоть до того, что спектакль разворачивается и за его спиной. Внутреннее пространство дома окончательно становится чуждым хозяину, превращаясь в некое подобие театра. Дом разделяется на зрительный зал – кресло Дон Кихота, хотя герой в этот момент продолжает переживать вторую карнавальную жизнь рыцаря, сцену – остальное пространство комнаты, кулисы – место за пологом, там прячется Антония, и подсобные помещения – внутренние комнаты, куда ускользает для смены костюма Николас. Дон Кихот Булгакова, как и рыцарь Сервантеса, – это герой открытого вольного простора, «замкнутые мирки, пространство, расчлененное, перегородженное, разгороженное, для него губельно» [Пискунова 1996, 62], а в пьесе это связано и с лишением Дон Кихота творческой свободы, ограничением полета воображения. Не случайно, у Дон Кихота сначала рябит, а затем темнеет в глазах.

Финальным аккордом становится появление «волшебника», которое в конечном итоге сводится к театральному затемнению пространства, очаровывающему и поражающему Дон Кихота бессилием. Темнота, как уже отмечалось, в пьесе связана с враждебным герою злым колдовским началом, а искусственная темнота выглядит вдвойне пугающе. Примечательно, что с наступлением темноты входит в свою кульминационную фазу и

представление для Санчо Пансы, когда новоиспеченный губернатор становится свидетелем нападения вражеской армии на остров Баратория. Загородный замок становится «малой сценой» театра Герцога, на которой разыгрывается своеобразная интермедия в перерыве основного представления на «большой сцене» (дворец) с участием осмеянного Дон Кихота.

Наступление темноты – рокового, исчезающего времени – зачастую является в пьесе основной (и единственной) характеристикой времени действия в наиболее важные его моменты. Так, бой Дон Кихота с Сансоном Карраско происходит при свете факелов в замке Герцога. Хронотоп замка в качестве чуждого бытового пространства высмеивания Дон Кихота способствует раскрытию образа главного героя, предстает местом пересечения всех дорог. Хронотоп замка, окончательно сложившийся к концу XVIII века в английском «готическом» или «черном» романе, в пьесе представлен оплотом враждебной булгаковскому рыцарю действительности, символом общепринятых представлений, норм и оценок. Это место жизни властелинов, хранящее на протяжении поколений традиции «династического преемства, передачи наследственных прав» [Бахтин 1975, 394].

По воле Герцога это «черное» пространство, разрушая народно-карнавальную амбивалентность, утверждает придворно-праздничную маскарадную культуру, в которой карнавальная жизнь приходит в упадок, утрачивая всенародность и универсальность, а формы народной смеховой культуры обедняются, мельчают и упрощаются. Жаждающие увеселений обитатели замка воспринимают Дон Кихота практически как придворного шута, то есть в пьесе происходит пародирование/переворачивание хронотопа площадных подмостков. Герцог и его окружение обманом навязывают Дон Кихоту роль комического артиста. По идее он должен сознательно изображать шута, вступая в фамильярный контакт со своим господином, развлекая его. При этом шут (особенно придворный, маскарадный) всегда

существует в заданной системе, искажает реальность, создавая перевернутый условный антимир-пародию, который и высмеивается им, а реальный мир остается в безопасности [см.: Юрков 2003, 69]. Естественно, это кардинально расходится с целями «юродствующего» Дон Кихота, ведь юродивый – фигура трагичная, а не комичная. Заглавный персонаж булгаковской пьесы в отличие от шута относится к действительности серьезно, профанируя земную иерархию и существующий миропорядок, признавая его ненормальным и воспринимая именно реальность как антимир.

Оказавшись, по мнению всех окружающих, в позорной роли шута Дон Кихот по-своему играет. «Юродствуя», он становится не только актером, но и режиссером происходящего вокруг. Как помним, и в первой картине он предстал не просто читателем развлекательных романов, но автором своей собственной рыцарской истории. Сложная диффузия навязанного шутовства (шут притворяется дураком) и юродства (мнимое внешнее безумие) в карнавальном аспекте осмеяния реализуется в функции Дон Кихота как «мудрого глупца». Он одерживает моральную победу, разоблачая «глупую мудрость» филистерского мира [Панченко 1999, 397]. Герой, отстаивая высшую справедливость, отчуждается от окружающего быта и осуждает лицемерную двойственность человеческих отношений, прикрытых рассуждениями о порядке, то есть отрицает ложность и условность существующих человеческих отношений. Дон Кихот превращает игру в реальность, демонстрируя иллюзорный, показной характер господствующего миропорядка.

Необходимо заметить, что охваченный маскарадом замок-театр оправдывает себя в пьесе и как традиционный хронотоп встреч и диалогов, в которых «раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев» [Бахтин 1975, 395]. Именно здесь Дон Кихот спорит с Духовником, произнося свой монолог о рыцарском служении: «Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь! Моя цель светла – всем делать добро и

никому не причинить зла» [Булгаков 2002, Т. 7, 280]. Этот спор, безусловно, является частью карнавального испытания идеи Дон Кихота и самого героя как ее носителя (идеолога, мудреца), стремящегося реализовать свое творческое «я» в мире «других».

Речь Дон Кихота в замке, продолжая дорожный рассказ героя о Золотом веке, как нам кажется, указывает на присутствие в пьесе некоего единства, своеобразного пространства, созданного воображением Дон Кихота-творца в зазоре между бытом и бытием. Эту сферу смыслов можно определить как третий большой хронотоп пьесы – хронотоп Золотого века, пространство творения, образ творчески воплощенного, представленного в быте бытийного идеала. Дон Кихот ориентируется на смысловое пространство культуры (бытие), концентрирующее в себе категории цели, справедливости, совершенства, гармоничного состояния человека и общества. Он творчески переплавляет в единое целое рыцарский миф и миф о Золотом веке, героическом веке и «древней правде», воспринимая его в качестве предполагаемого идеального/должного мироустройства будущего. Творческое «участно»-ответственное мышление Дон Кихота с помощью героико-романтического варианта «исторической инверсии» (наложения прошлого и будущего) стирает границу между жизнью и искусством, преобразует враждебную действительность быта и обогащает настоящее переосмыслением культурной традиции.

Золотой век согласно сложившейся традиции воспринимается рыцарем как «уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого» [Бахтин 1975, 297]. Таким образом, оглядываясь назад, Дон Кихот устремляется в будущее. Через творимый, преобразующий бытовое пространство и время, хронотоп Золотого века он движется к вечным истинам. Именно в хронотопе Золотого века как гармоническом синтезе искусства и жизни, своеобразной зоне

пересечения быта и бытия, Дон Кихот-художник по-настоящему свободен. Провоцируя окружающих эксцентричностью поведения и вовлекая их в придуманную им жизнь-игру, по-своему «юродствующий» герой организует собственное микропространство, тождественную жизни творимую реальность. Только столкнувшись с позицией «другого», в широком смысле миром «других» как носителей господствующей нормы, он оказывается в ситуации жесткого выбора, предстающего в образе судьбы.

Отметим, что хронотоп воображения/преобразования в большей степени привязан к сервантесовским хронотопам дороги и постоянного двора, которые представляются Дон Кихоту Булгакова соответственно путем подвига и рыцарским замком. Обозначенные карнавальные хронотопы благодаря воображению героя наполняются фантастическими персонажами и событиями, которые вслед за С. Бочаровым, анализирующим композицию испанского романа и образ сервантесовского идальго, мы можем назвать «эманацией сознания» и булгаковского Дон Кихота-художника, своей творческой активностью утверждающего «реальность его великой иллюзии» [Бочаров 1985, 16]. Игровое начало активно проявляется в преобразенных «времяпространствах», приближающихся к карнавальным, характерным для мениппеи, хронотопам порога и площади. Эти хронотопы уравнивают всех окружающих, как это было (читай – будет и должно быть) в Золотом веке. Пример тому, уход Дон Кихота из дома, драка с янгуэсами, приготовление бальзама¹.

Как подчеркивали исследователи, путь булгаковского героя в отличие от Дон Кихота Сервантеса – «короткая финишная прямая, последние дни» [Есипова «О пьесе...» 1987, 103], а дорога рыцарского подвига ведет к неизбежной гибели, предначертанной Дон Кихоту с самого начала. В связи с этим время в пьесе сжимается, будто ускоряясь, устремляется к финалу,

¹ Подробнее данные картины будут рассмотрены в параграфе, посвященном анализу карнавализации в пьесе.

изменяется и композиция. Значима композиционная вставка боя с винными бурдюками, которая в романе Сервантеса относится ко второму посещению постоянного двора Паломека (XXXV глава I тома). Судьба же булгаковского Дон Кихота предрешена, ему не суждено сюда вернуться: в «черном» хронотопе замка он принужден, совершив второй круг, вернуться туда, откуда он уже два раза с таким трудом вырывался, в ограниченное пространство своего дома, где и завершается его земной путь. Кроме того, стремительность действия объясняется специфическим карнавальным испытанием идеала Дон Кихота и самого героя-идеолога. Оно строится на временном «перескакивании», сосредоточении действия «в точках кризисов, переломов и катастроф», когда миг приравнивается к вечности [Бахтин 1994, 362]. По сути, это и происходит в хронотопе Золотого века, в котором испытываются и утверждаются вечные «рыцарские» ценности.

Рассматривая историю создания пьесы, О. Есипова отмечала, что в первых редакциях драматург акцентировал «иллюстративную двухэтажность», Дон Кихот жил на верхнем этаже дома, как и семья Турбиных в романе «Белая гвардия». Затем идея «разноплоскостного существования» персонажей вылилась в другие формы: в финальной сцене все действующие лица находятся в одной горизонтальной плоскости, только полог отделяет героя от его окружения, но каждый персонаж пьесы «проживает и отсчитывает здесь свое время... размежевание дано во временных категориях» [Есипова «О пьесе...» 1987, 99]. Свою жизнь герой воспринимает как события одного дня, миг, приравненный к вечности, короткий прямой путь борьбы: «И вот я думал, Санчо, о том, что, когда та колесница, на которой ехал я, начнет уходить под землю, она уже более не поднимется. Когда кончится мой день – второго дня, Санчо, не будет...» [Булгаков 2002, Т. 7, 298]. Как видим, образ уходящего под землю солнца отчасти возвращает к первоначальной идее драматурга, задавая вертикаль в движении умирающего «солнечного» героя, сверху вниз. В окончательной

редакции пьесы, как пишет исследовательница, исчезла и тема тоски Дон Кихота по дому, ставшего чужим пространством, а герой был «развернут и устремлен драматургом “куда-то вдаль”» [Есипова 1987, 99], к бесконечной вселенной. Солнце, небо, мрак и свет стали сферой притяжения героя, обозначив масштабность и потенциал Дон Кихота как творческой личности. В конце тяжелого пути опустошенный бытом герой возвращается к тому, от чего отталкивался – бытийному пространству культуры/искусства. Традиция как образ и пространство мечты – это единственная вечная ценность, которая остается у героического романтика.

Смертью Дон Кихота заканчивается его освещенный лунным светом путь к бытию, герой полностью выходит из бытового хронотопа, войдя во двор он «стоит неподвижно над двором и смотрит вдаль», на солнце [Булгаков 2002, Т. 7, 298]. Реальным топографическим расположением это никак не оправдывается, рыцарь смотрит на закат солнца как закат своей земной жизни с высоты вечности. Вся девятая картина построена на приеме психологического параллелизма. Умирает герой – умирает природа и весь мир вокруг, «листва пожелтела», «солнце срезано наполовину», «земля поднимается все выше и пожирает его», ранен тоскующий, предчувствующий свой конец, Дон Кихот – «день клонится к ночи» [Там же, 298-299]. В бытовом пространстве лишенному свободы Дон Кихоту остается только плен, а «хуже плена нету зла»: «Мне теперь, пойми, нельзя выйти из этого круга, и никакая мечта никуда не ведет. Он сковал меня, Санчо!» [Там же, 299]. Единственный выход из этого круга (даже двух кругов), противостоящий земной ограниченности «железного века», – смерть, равная освобождению, прорыв в вечность, к бытию, куда и вел Дон Кихота его прямой вне-бытовой творческий путь. Исследуя общие закономерности художественного мира Булгакова, Е. Яблоков заметил, что в творчестве писателя обнаруживаются два основных вида образа жизни главных героев: первый – тяготение «вверх», в вечность, второй – стремление к

«приземленному» уюту [Яблоков 2001, 261]. Используя эту классификацию, можно сказать, что Дон Кихот принадлежит к первой категории.

В финальной сцене продолжают метаморфозы хронотопа дома, вбирающего в себя черты хронотопов тюрьмы (лишение свободы) и гроба (смерть героя). Таким образом, дом претерпевает следующий ряд трансформаций: крепость/оплот – чужой враждебный мир, предполагающий рыцарский подвиг и путь борьбы – место обмана и предательства – театр (дьявольский анти-карнавал) – тюрьма – гроб. Навязанный героическому романтику покой карнавалом оборачивается вечным покоем – смертью (вспомним вечный приют Мастера). Эти трансформации способствуют прояснению булгаковской интерпретации донкихотства, которое представляется трагически обреченным сражением художника-рыцаря за безвозвратно потерянный миром идеал высшей справедливости.

Стягиваясь в тугой узел «вечного» мига (закат солнца), концентрируются и звучат с новой силой мотивы сумрака, замкнутого пространства и пустоты. Дон Кихот отделен от присутствующих пологом, замкнутое пространство его разбитых доспехов заполняет пугающая пустота: «верхом на лошади едет пустой внутри рыцарь со сломанным копьём» [Булгаков 2002, Т. 7, 297]. Наступающая темнота напрямую связывается со смертью, когда Сансон, пытаясь отсрочить уход рыцаря и облегчить его страдания, просит света: «Санчо! Огня!» [Там же, 304]. Значит, мотивы ограниченного пространства, сумрака и лунного света, преследующего «солнечного» героя, выполняют амбивалентную функцию. Отделенность (дом, двор, кресло, полог) Дон Кихота подчеркивает его неповторимость. Сумрак поддерживает тему творческого начала, а луна может быть названа вторым «факелом вселенной», освещающим путь Дон Кихота к вечности.

Итак, в пьесе Булгакова пересекаются бытовой и бытийный хронотопы, то есть враждебное Дон Кихоту-творцу смысловое пространство несвободы, диктата общепринятых норм и открытое «большое время» культурной

традиции, зовущее художника к свободному творческому диалогу. Проявляется это в наложении циклического путешествия Дон Кихота в бытовом пространстве-времени и прямого движения героя вне времени и пространства к высшей правде, освобождающей героического романтика от бытовой закольцованности. При этом заглавный персонаж пьесы находится на границе двух миров в смысловой сфере творения и благодаря силе воображения совмещает несоединимое. Он воспринимает идеал как должное мироустройство и программу действий, живет мечтой о возвращении Золотого века. Потерпевший поражение и не реализовавший мечту в действительности Дон Кихот-художник воплощает идеал, то есть свободно реализует творческое «я», одержав символическую победу романтика. Но это происходит только в пространстве деятельного и ответственного творчества, карнавально-игрового преобразования быта, в сфере творения, разрушаемой столкновением с миром «других» (бытом, не помнящим о бытии), неверием, презрением и обманом.

2. 2. Карнавализация в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»

Обязательным этапом в работе М. Булгакова, как известно, была тщательная проработка источников, выявление специфики изучаемого явления. Не стал исключением и «Дон Кихот». Характерной чертой романа Сервантеса, который Булгаков читал, в том числе, и на языке оригинала, является его «внутренне-полемиическая установка», «потенциальная внутренняя диалогичность» [Бахтин 1975, 196], амбивалентное восприятие мира и человеческой жизни. Примечательно, что эта же мысль звучит у В. Химич, точно уловившей важную черту Булгакова-художника: «Карнавализация характеризует существенные концептуальные и формообразующие основы булгаковского художественного мира. Может быть, именно поэтому так органично вошел в его контекст инсценированный Булгаковым карнавальнейший «Дон Кихот» [Химич 2003, 51].

Проблема влияния карнавальской культуры на творчество Булгакова неоднократно становилась предметом исследования. При этом природа карнавализации – перевода карнавального мироощущения на язык литературы – в одной из последних пьес драматурга специально не изучалась булгаковедами. В связи с этим нам представляется оправданным обращение к рассмотрению карнавального начала в пьесе, что в свою очередь поможет раскрыть жанровое своеобразие булгаковского «Дон Кихота».

Карнавализация пьесы, способствующая проверке на прочность идеала Дон Кихота, реализуется в наложении двух видов карнавальной образности: гротескного реализма, выразителем которого, как уже отмечалось нами, является Санчо Панса, и романтического гротеска, связанного с образом Дон Кихота. При этом «идеологическое событие» испытания идеи [Бахтин «Проблемы творчества Достоевского» 1994, 319] и самоосуществления героя-художника ориентировано драматургом на карнавальную серьезно-смеховую традицию.

Завязка действия строится Булгаковым на создании исключительной ситуации, которая в духе мениппеи провоцирует испытание философской идеи главного героя. Обедневший идальго Алонсо Кихано заявляет, что он – поэт и рыцарь Дон Кихот Ламанчский – рожден для того, чтобы вернуть миру утраченную справедливость, и собирается тайно покинуть родной дом ради странствий по свету. Встреча соседей оборачивается карнавальным «диалогом на пороге» между рыцарем и оруженосцем. При этом вопросы Санчо Пансы, играя роль карнавальной анакризиса, провоцируют Дон Кихота, заставляя его откровенно высказать свое мнение, а ответы как синкриза дают возможность сопоставить идеи рыцаря с обыденной, считающейся нормальной точкой зрения, которая наряду с книжной традицией составляет диалогизирующий фон пьесы [Бахтин 1994, 319-320]. Отметим, что готовность Дон Кихота к диалогическому испытанию идеи рыцарского служения творческой личности задается сразу. Первая картина открывается своеобразным диалогом героя с самим собой, перекликающимся с серьезно-смеховой традицией жанра солилоквиума. Диалогическое отношение Дон Кихота-художника к самому себе создает пародирующего двойника – «сумасшедшего», одержимого своей правдой рыцаря-поэта, который через разыгрываемый текст рыцарского романа беседует с идеальным культурным героем. Собирательность образа культурного героя подчеркивается быстрой сменой имен литературных персонажей (Бернардо дель Карпио, Дон Белианис).

Исключительность ситуации «на пороге» состоит в принятии Дон Кихотом переломного решения бросить прежнюю жизнь, стать «не как все», уклониться от общей нормы [Там же, 349]. Сопровождается это решение рядом эксцентричных карнавальных событий и поступков, окрашенных в тона гротескного реализма. Принятый Дон Кихотом за волшебника Фристана Николас, спасаясь от меча рыцаря, выскакивает в окно и выбегает через боковую калитку. Карнавальный «шут» Санчо Панса, присваивая звание

оруженосца и награждая Дон Кихота прозвищем-«титолом» Рыцаря Печального Образа, пародийно увенчивает и развенчивает самого себя, надевая, а затем снимая самодельный шлем Дон Кихота. Испытание надежности шлема «на пороге» предвосхищает путь-испытание его создателя, который сам разбивает свой шлем вдребезги, в определенном смысле разоблачая собственную незащитность перед «бедственным железным веком», но утверждая, что трусость намного хуже, чем поражение: «Твоя трусость смешит меня» [Булгаков 2002, Т. 7, 224, 226]. При этом Санчо, диалогически дополняя мысль, заявляет: «Сеньор, лучше отправиться в путь совсем без шлема, чем в таком шлеме» [Там же, 224]. Потеря самодельного вооружения тут же оборачивается обретением нового: забытый Николасом тазик становится шлемом сарацинского короля Мамбрино.

Покидая свой дом в старых доспехах и цирюльном тазике, Дон Кихот карнавально выворачивает мир наизнанку, амбивалентно возвращая все на свои места. Художник Дон Кихот осознает личную ответственность за существующее в мире зло и считает своим долгом борьбу с любыми проявлениями несправедливости. Заметим, что, переступая порог, рыцарь провоцирует традиционный для гротескного реализма «площадной» скандал, реализующийся в повторяемых на разные лады причитаниях Ключницы, Антонии и Альдонсы, комментариях Перо Переса и комичных воплях Николаса, лишившегося своего тазика. Особо следует отметить, что комичная сцена карнавальных проводов-причитаний, полностью изъятая Булгаковым из четвертой редакции пьесы, подчеркивает отъединенность Дон Кихота от мира «других» в духе романтического гротеска.

Далее действие разворачивается на перекрестке дорог, совмещающем в себе функции двух карнавальных хронотопов порога и площади. Перекресток как место встречи с судьбой открывает перед Дон Кихотом путь испытания: «...здесь щедрая судьба пошлет нам то, о чем мы так жадно мечтали» [Там же, 228]. Приключения Дон Кихота можно назвать

«площадными катастрофами», побуждающими героя двигаться вперед. При этом в ходе драматического действия героический романтик постоянно находится в исключительной ситуации «на пороге», ставящей Дон Кихота перед необходимостью сделать нравственный выбор, способствующий в конечном итоге самоосуществлению художника. Признанное практически всеми сумасшествие героя, в сущности, является пограничным положением творящей личности, который чувствует все явления мира гораздо глубже, чем окружающие.

Перекресток дорог становится местом встречи и первого контакта Рыцаря Печального Образа и мира «других», а эксцентричные дорожные приключения – первыми карнавальными испытаниями идеи рыцарского служения творческой личности. Приключение идеи и героя на небесах (на Олимпе) заменяется гротескным столкновением Дон Кихота с одной из ветряных мельниц, сначала потащившей и подбросившей рыцаря вверх, а затем обрушившей его на землю. Санчо комментирует гротескное путешествие Дон Кихота «на небо» так: «Царство ему небесное! Как быстро закончились наши приключения!» [Там же, 229]. В ходе испытания на земле, заканчивающегося карнавальной смертью Пансы, победа над «волшебниками» в буквальном смысле убегает от рыцаря вместе с одним из монахов: «Остановись, гнусное отродье, ты мой, ты побежден!» [Там же, 233]. Роль спуска в преисподнюю во второй картине пьесы играет драка с погонщиками лошадей, которая приводит к карнавальной смерти уже обоих путников.

Необходимо подчеркнуть, что эпизод с янгуэсами (как и сцену приготовления бальзама на постоялом дворе Паломека) Булгаков выписал подробнее, чем в романе, фактически в окончательном варианте полностью придумав ее. Сервантес повествует о встрече с погонщиками в нескольких предложениях от третьего лица, в то время как драматург, расписывая диалоги, создает образ гротескного карнавального тела, в которое,

сознательно ввязываясь в драку, вливаются Дон Кихот и Санчо Панса. Важную роль в «площадной катастрофе» на дороге играют ремарки Булгакова, выстраивающего эпизод в традициях народной смеховой культуры согласно «логике обратности» [Бахтин 1990, 16]. Янгвэсы, избивающие путешественников «смертным боем», кричат и жалуются, что на них самих напали. Они не только валят на землю Санчо, топографически меняя верх и низ, но и комически переворачивают его слова, повторяя их на свой лад:

С е д ь м о й п о г о н щ и к (*ударив Санчо*). Сюда, ребята! наших бьют! <...>

С а н ч о (*пытаясь защищаться*). На помощь, сеньор, нас бьют!

Ч е т в е р т ы й п о г о н щ и к. Защищайся, ребята, на нас напали!

[Булгаков 2002, Т. 7, 238].

Кроме того, все участники драки употребляют традиционные для «площадной» речи ругательства: «наглец», «негодяй», «каналья», «презренный сброд», «черти», «забияки». Венчают перепалку комичные вопли погонщиков, которые первыми задела Росинанте: «Ну их к дьяволу, этих забияк! Мы так испугались!..» [Там же, 238]. При этом смешное, как обычно у Булгакова, стремительно оборачивается трагическим отзвуком «ночного» романтического гротеска, в котором положительный возрождающий момент максимально ослаблен. В финале «на траве остаются неподвижные» путники, чуть было не умершие вполне реальной смертью, а возле них стоит «грустный ослик» [Там же].

Особо подчеркнута карнавалльно-площадная неудержимость и широта в третьей редакции пьесы, в которой, например, Дон Кихот обещает «жестоко» отомстить обидчикам своего оруженосца, а Санчо с комичной учтивостью, не сочетающейся с ситуацией избиения на большой дороге, отзывается: «Нет уж, прошу вас, не беспокойтесь» [Там же, 234]. В четвертой редакции этот смеховой диалог сокращен драматургом, путники концентрируются на

обсуждении свойств Фьерабрасова бальзама, при наличии которого им «не были бы страшны никакие раны» [Булгаков 1990, Т. 4, 170].

Таким образом, путешествие по ближайшим окрестностям превращается в странствие Дон Кихота по фантастическому неведомому миру «других», в котором судьба может быть не только щедрой и благосклонной, но и безжалостной. С появлением бенедиктинцев, «двух черных фигур в масках» [Булгаков 2002, Т. 7, 232], изменчивость удачи и игровое начало жизни подчеркиваются карнавальным мотивом маски, «связанной с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой» [Бахтин 1990, 48]. Как помним, уже в первой картине разрушая границы официальности, Алонсо Кихано перевоплощается в Рыцаря Печального Образа, с гордостью принимая в качестве рыцарского имени фамильярное прозвище – вербальную маску – данное ему «шутом» Санчо Пансой, примеряющим в свою очередь маску оруженосца.

Заметим, что, даже стремясь к победам, свои поражения Дон Кихот воспринимает как неотъемлемую часть рыцарской жизни: «...бури, подобные сегодняшней, неразрывно связаны с нашим званием и без них оно бы потеряло всякую прелесть» [Булгаков 2002, Т. 7, 244]. Поэтому в ходе приключений на дороге внимание драматурга концентрируется не только на поражениях героя, но и на отваге и мужестве героического романтика, решимость которого не могут поколебать даже удары «безжалостной» судьбы. Булгаков сочувствует благородным стремлениям и самоотверженности рыцаря: «Против вас только один рыцарь, но он стоит вас всех!» [Там же, 229].

Смеясь над трусостью оруженосца, «обманным словам» «других» герой противопоставляет свое ответственное слово-поступок: «А, страх охватил тебя! Ну что же, оставайся здесь под деревьями и читай молитвы! Вперед, во имя прекрасной и жестокой покровительницы сердца

Дульсинеи!» [Там же]. Между тем применение силы оборачивается для рыцаря и его оруженосца многочисленными неудачами и побоями, ведь «ненавистный» Фристон отнимает «сладость победы» [Там же, 230], в то время как слова Дон Кихота-поэта дают положительный результат. Собираясь в дорогу, «малOVER» Санчо, осмотрев Росинанте, которого Дон Кихот сравнил с благородным Буцефалом Александра Македонского, недоверчиво переспрашивает: «Кто был этот Македонский, сударь?» [Там же, 226]. Но уже в третьей картине, защищаясь от нападок Погонщика мулов и утверждая чудесную силу слова Дон Кихота, он говорит: «Вы бы рассказали им, сеньор, про Македонского, а то они не верят вам» [Там же, 243]. Проникшись рассказом рыцаря, Санчо загорается и мечтой о всеисцеляющем бальзаме.

Далее избитые янгуэсами путешественники, в буквальном смысле переступая очередной порог, оказываются на постоялом дворе Паломека Левши, обладающем всеми атрибутами карнавальной площади. Они попадают в «перевернутый» мир, в котором звучат пастушеские и рыцарские песни, а встречает их местный «шут». Погонщик мулов нахваливает Мариторнес, называет ее «красоткой» и отмечает, что она «очень похорошела за это время» [Там же, 239]. Напомним, что аналогичный персонаж в романе Сервантеса этого не делал, а автор иронично подчеркивал уродство служанки. Чуть позже красивой Мариторнес назовет и Дон Кихот.

Общим карнавальным делом у Булгакова становится приготовление и употребление бальзама. В романе Дон Кихот готовит его один, а пьет «эликсир», кроме рыцаря, только Санчо. Изготовление «чудодейственного лекарства» под руководством Дон Кихота вводит элемент народной медицины, прочно связанный с балаганом [Бахтин 1990, 176]. Но в отличие от ренессансно-гротескного врача-шарлатана булгаковский герой действительно верит в исцеляющую силу снадобья, готов поделиться рецептом его приготовления и бескорыстно потчует «эликсиром» всех

желающих. Кроме того, в пьесе книжный Фьерабрасов бальзам оказывается, по словам все того же Погонщика мулов, настоящим «хорошим» средством, помогающим «мулам, в особенности от чесотки» [Булгаков 2002, Т. 7, 246].

Искренняя вера и творящее слово Дон Кихота-поэта, шепчущего над кастрюлей какие-то заклинания, не только производят впечатление на всех обитателей постоялого двора, но и карнавальным образом превращают смесь несурзных компонентов в настоящий целебный бальзам. В определенном смысле настойчивость и мужество отстаивающего свою правоту рыцаря, вопреки утверждению Санчо, оказываются более действенными, чем пластыри и припарки. Проба бальзама для всех обитателей постоялого двора заканчивается общей смеховой «смертью», уравнивающей их: «М а р и т о р н е с. Требую священника за мою верную службу... смерть пришла...» [Там же, 247]. А богатый постоялец Мартинес восклицает: «Убийца!» [Там же, 248]. В процессе карнавального лечения происходит временное освобождение от иерархических отношений: слуга Мартинеса допивает остатки бальзама, купленного у Паломека, из стакана своего господина. Гротескная смерть закономерно приводит к возрождению: участники «площадной» катастрофы исцеляются и, расхваливая бальзам, просят добавки. Первым о благотворном влиянии средства, конечно же, сообщает «шут» Погонщик мулов, не забывая при этом дать «коллеге» Санчо совет по улучшению рецепта: «...мало перцу положили, а так он правильный бальзам. Сейчас тебе станет еще хуже, а зато потом вскочишь здоровый» [Булгаков 2002, Т. 7, 248].

На карнавальной «площади» постоялого двора получает свое развитие и мотив маски, вновь проявляясь в форме многочисленных фамильярных прозвищ, смешанных с площадной бранью. Удивленная Мариторнес принимает Дон Кихота за «грека», Паломек и Погонщик мулов, осмеивающие его, называют героя «сумасшедшим», а испытавшие на себе целебные свойства бальзама постояльцы именуют идальго «исчадием ада»,

«палачом», «коновалом» и «аптекарем». В конечном итоге Дон Кихот и его оруженосец становятся «жуликами», «чертями», «полоумными» и «мошенниками» [Там же, 239-254].

С мотивом маски неразрывно связан свойственный романтическому гротеску мотив музыки, подчеркивающий, с одной стороны, творческую составляющую образа Дон Кихота, а с другой – веселую относительность карнавала, проникающую и в мир «других». Под звон струн и поющий «тяжелый бас» еще в первой картине Дон Кихот мечтал о «властительнице сердца» Дульсине, символе возвышенного идеала: «Быть может, это было во сне. Но все равно я избрал тебя и буду любить тебя до тех пор, пока не станет предо мной бледная смерть! [Там же, 220]. В карнавально-народном хоре сливаются голос поющей Мариторнес, музыка во флигеле, «хохот, пение и звон стаканов» постояльцев Паломека. Одну и ту же песню – «Ах, маркиз мой Мантуанский, дядя мой и господин» [Там же, 241, 248] – поют богатый постоялец Эрнандес, которому прислуживает сам хозяин, и «полуживой» Дон Кихот, «сумасшедший», вынужденный ночевать в сарае с дырявой крышей. Подчеркнем, что после того, как Булгаков сократил многие реплики персонажей, убрав в том числе и повторяющуюся цитату из рыцарской песни, картина на постоялом дворе в четвертой редакции пьесы отчасти потеряла свою гротескную многогранность. Слова карнавально умирающего после пробы бальзама Дон Кихота стали звучать излишне прямолинейно: «А мне легче стало. Теперь бы только заснуть... (*Засыпает.*) [Булгаков 1990, Т. 4, 181].

Комичную «площадную» катастрофу, к которой приводит испытание Фьерабрасова бальзама, Булгаков уравнивает трагико-романтичным эпизодом с винными бурдюками. Гротескный переход обеспечивается буффонной потасовкой в сарае, которая представляет реальность в амбивалентном смешении серьезного и смехового. В названной сцене обыгрывается мениппейное испытание идеи и ее носителя, выливающееся в

пародийное испытание «юродствующего» Дон Кихота соблазном, который выдумывается самим рыцарем. Пришедшую к Погонщику мулов «страстную сеньору» Мариторнес герой, не замечая ее возражений, убеждает в том, что он верен несравненной Дульсинее Тобосской. Дополняется мнимое соблазнение и пародийным мученичеством. Ревнивый Погонщик мулов, желающий проучить Дон Кихота, а заодно и скрыть от Паломека ночной визит Мариторнес, затевает драку, которая оборачивается очередным избиением Дон Кихота и Санчо Пансы: «Ну, к черту это пение! *(Подкрадывается к Дон Кихоту, ударяет его тазом по голове.)* А ты не лезь не в свое дело! *(Ударяет Санчо.)* [Булгаков 2002, Т. 7, 250].

Интересно, что карнавальная потасовка подается драматургом одновременно под различными углами зрения. Санчо, трусливо ныряющий под попону, считает ее продолжением дорожных неудач: «Ох! Это опять, стало быть, начинается?!» [Там же]. Паломек, несмотря на старания Погонщика, подозревает служанку. Постояльцы думают, что в сарае совершено убийство или туда пробрался вор. Дон Кихот воспринимает происходящее как нападение злодеев-волшебников. Напомним, что сервантесовский герой в полусне принимает бурдюк за волшебного великана, недруга принцессы Микомиконы [Сервантес 2007, Т. 1, 398] и бьется с ним, закрыв глаза. Булгаковский Рыцарь Печального Образа смело смотрит в глаза опасности, считая «злостное создание» своим личным врагом и воплощением царящего в мире зла. Избитый, осмеянный и оскорбленный, но продолжающий отстаивать свой идеал, Дон Кихот решительно бросается в бой и, «побеждая врага», собирается в погоню за «остальными» [Булгаков 2002, Т. 7, 250]. Таким образом, в финале сцены на постоялом дворе на первый план выходит смех романтического гротеска, противостоящий злу, но не способствующий полному возрождению. Покидая постоялый двор, Дон Кихот вновь переступает порог, чтобы, совершив круг, вернуться к порогу родного дома.

Написание картины представления в доме Дон Кихота (в черновиках – сцены репетиции), в итоге полностью придуманной Булгаковым, по мнению О. Есиповой, стала решающим этапом в формировании образа заглавного персонажа пьесы. Спектакль, отличаясь от сервантесовского, характеризуется повышенной выразительностью [Есипова 1988, 95]. Использование столь любимого драматургом приема наложения – театра в театре – приводит к тому, что «любительский» спектакль карнавально стирает границу между актерами и зрителями, превращая представление в самостоятельное действие, преображающее «спасителей» Дон Кихота и высвечивающее их собственные взаимоотношения, слабости и склонности.

Булгаков изменил состав «актеров» представления, место и время действия. Трагическое звучание сцены усугублено тем, что Дон Кихота обманывают в стенах его родного дома, а не в горах и на постоялом дворе, как в романе Сервантеса. И делают это родственники и друзья героя, а не случайные попутчики. Если у Сервантеса Санчо Панса знает, что цирюльник и священник хотят вернуть Дон Кихота домой, то в пьесе «спасители» заигрываются настолько, что исполняют свои роли и перед оруженосцем, проживая вторую карнавальную жизнь. В то же время Дон Кихот, единственный предполагаемый зритель, проживает карнавальную жизнь рыцаря-поэта. В какой-то момент захваченные лицедейством участники спектакля вынуждены играть даже перед самими собой. Например, священник Перо Перес знакомится со своим персонажем – братом короля. Подобного карнавального хода нет у Сервантеса.

Действие в пьесе, переворачивая сюжет романа, становится более динамичным и смешным, когда «актеры» окончательно запутываясь, мечутся по комнате, исчезая и появляясь, теряют и путают костюмы. Представление становится похожим на некий ритуал того самого злого волшебника Фристана, которого так часто вспоминает Дон Кихот. Каждое действие преисполнено коварства и обмана, участники постоянно меняют свою

внешность, двоятся, надевая и снимая маски. В этом эпизоде маска практически полностью утрачивает свою возрождающую и обновляющую составляющую и приобретает мрачный оттенок романтического гротеска. Подобное происходит и в «Багровом острове» во время генеральной репетиции новоиспеченной пьесы, когда многоликие и постоянно импровизирующие персонажи запутываются в собственных выдумках.

Оканчивается «площадное» представление для Дон Кихота в соответствии с карнавальной эстетикой, характерной для народной смеховой культуры, – громом разбивающейся посуды, театральным затемнением комнаты, криками и всеобщей потасовкой, приводящей к смеховой смерти – сну рыцаря: «Я не в состоянии сейчас двинуться с места... колдовство сковало меня цепями» [Булгаков 2002, Т. 7, 268]. Далее Пересом высказывается надежда на возрождение, исцеление рыцаря: «Сон освежит его, и, быть может, проснувшись, он станет спокойнее» [Там же]. Родственники и друзья не хотят замечать, что заставили еще больше страдать Дон Кихота, вдруг «пораженного бессилием» и болью открывшихся ран. Хитростью его лишили решимости и мужества, качеств, столь важных для героического романтика. Финал сцены ориентирован уже на романтический гротеск – «карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности» [Бахтин 1990, 45], открывший внутреннюю бесконечность и ценность индивидуальной личности. Романтическая составляющая усилена мотивом маски, которая теперь обманывает, скрывает и утаивает, придавая картине зловещий оттенок, перекликающийся с мрачной атмосферой последней сцены. «Сумеречный» романтический колорит становится ярким выражением несовместимости творческого гения Дон Кихота и мира непонимающих его «других», которая подчеркивает драматизм положения рыцаря-поэта.

Особая значимость сцены представления, синтезирующего черты ренессансного и романтического карнавалов, заключается в том, что с этого

момента испытание идеи и героя-идеолога правдой сменяется испытанием ложью. Дон Кихота окружает ложная видимость, его «прежнее видение, реализованное искусственным способом, мистификация вместо *правды*» [Бочаров 1985, 29]. Получается, друзья и родственники идальго, заигравшись в спасителей «безумца» организуют целый заговор под руководством Перо Переса. Если раньше окружающие, видя в Дон Кихоте сумасшедшего, пытались открыть ему глаза на существующую реальность, переубеждая и по-своему сочувствуя герою, то теперь, используя фантазии рыцаря, его намеренно обманывают. Тем не менее, выдерживая очередное испытание, проснувшийся/возрожденный Дон Кихот тут же призывает оруженосца с твердым намерением снова отправиться в путь, чтобы сдержать данное слово. Героический романтик, борясь за прекрасный идеал, как и положено средневековому рыцарю, продолжает отстаивать неотделимость правды от силы оружия: «Я верю в свою правоту и в силу моего меча!» [Там же, 274]. Подчеркнем, что благодаря непоколебимой вере художника в вечную ценность своего идеала Дон Кихот не страшится *физического* (курсив наш – Д. П.) поражения в бою: «Что же, если на меня обрушится несчастье и я буду повергнут в поединке, я приму условия моего противника точно так же, как он примет мои в случае моей победы» [Там же, 274-275].

Во дворце Герцога открытое амбивалентно-карнавальное осмеяние окончательно уступает место скрытой насмешке-унижению, единственной целью которой является развлечение зрителей, Герцога и Герцогини. Карнавал перебивается худшей формой придворного театрализованного маскарада. Маски и музыка во дворце и загородном замке становятся орудиями обмана. Расстановка действующих лиц герцогского театра во многом повторяет карнавальное действо на постоялом дворе и спектакль в доме Дон Кихота, будто отражает их в кривом зеркале. Герцог, скрываясь за обманчивой маской покровителя странствующего рыцаря и пародируя Дон Кихота, как режиссер распределяет символические маски и между своими

приближенными. Так, доктору Агуэро, отсылающему к образам сразу двух выдумщиков с учеными степенями – бакалавру Сансону Карраско и лиценциату Перо Пересу, приказано играть роль придворного врача Санчо-губернатора. Мажордом, приходящий на смену Паломеку Левше и цирюльнику Николасу, становится личным секретарем Пансы. Герцогиня, стремится, как и Антония, поскорее избавиться от навязанной ей роли. В то же время она гротескно сопоставлена Булгаковым с сочувствующей рыцарю и его оруженосцу милосердной Мариторнес, служанкой с сомнительной репутацией. Комичная карнавальная перепалка «вечного олуха и шута горохового» [Булгаков 2002, Т. 7, 277] Санчо Пансы и дуэньи Родригес, которую можно назвать функциональным двойником Ключницы, только подчеркивает драматичность ситуации. Домашний спектакль «спасителей» на фоне придворного театра Герцога выглядит беззлобной шуткой.

Таким образом, в картине розыгрыша в замке выстраивается тройная система кривых зеркал. «Юродствуя», Дон Кихот помещает перед деформированным, по его мнению, миром «других» своего рода зеркало идеала. Гротескно отражая реальность, равную искажению идеала, художник дает верное отражение действительности. Мистифицируя фантазии «сумасшедшего», участники дворцового маскарада в свою очередь вновь искривляют ответственную правду Дон Кихота-поэта. Они используют декорации его творческого воображения как оболочку, за которой оказывается лишь пустота. Как помним, в финале пьесы это преобразуется в гротескно-романтические мотивы пустых доспехов и упавшей карнавальной маски, скрывавшей ничто. Театрализованный маскарад – искривление двойного отражения – оборачивается саморазоблачением реальности, условия игры становятся правдой, которая раскрывается в результате этой игры. Слуг Герцога, изображающих нападение врагов на остров Бараторию, можно назвать недругами-насмешниками Санчо и его господина, а

притворяющийся рыцарем Сансон невольно становится виновником гибели Дон Кихота.

Кульминация мениппейного испытания идеи рыцарского служения творческой личности, то есть совместимости героической и романтической составляющих, соответственно разделяется на две части – диалог Дон Кихота с Духовником и сражение с Карраско. Монолог героя, завершающий словесную дуэль с Духовником, становится значимой победой Дон Кихота, символическим триумфом слова, способного изменить судьбу человека, вернуть его к доброй природе: «Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь!» [Булгаков 2002, Т. 7, 280]. Таким важным качеством, как дар убеждения, обладает и другой булгаковский герой с явным творческим началом – Иешуа. Услышав Га-Ноцри, Левий Матвей отказывается от прошлой жизни и бросает деньги на дорогу.

Но, как нам кажется, это не единственная победа поэтического слова Дон Кихота-художника. Как верно отмечает И. Григорай, ценные для драматурга гуманистические устремления рыцаря отражаются в первую очередь в его отношениях с оруженосцем. За время приключений Санчо убеждается, что знания и гуманные мысли – это самое важное для его господина и окружающих, «за них и надо Дон Кихота уважать, они бесспорны» [Григорай 1991, 135]. Отталкиваясь от этого рассуждения, подчеркнем, что в одном ряду с душевным преображением Санчо стоит влияние, оказанное идеей рыцаря на Сансона Карраско. Дон Кихот не боится физического поражения, удивляя бакалавра своим мужеством. Он продолжает отстаивать свой идеал: «Я побежден, я побежден, я признаю это... но не могу признать, что есть на свете кто-нибудь прекраснее Дульсинеи! Колите меня, я не боюсь смерти!» [Булгаков 2002, Т. 7, 295]. По-настоящему его пугает не собственный проигрыш, а крах слова. Героический романтик убежден, что идея, которой он служит – истинная ценность, и она не должна пострадать от бессилия ее поверженного защитника: «Но вот что

вдруг стало страшить меня гораздо больше, чем острие вашего меча! Ваши глаза... Ваш взор холоден и жесток...» [Там же, 295]. В финале пьесы, когда с заходом солнца герой-идеолог перешагивает свой последний порог испытания, он одерживает победу над пустотой «железного века» именно поэтическим словом.

Таким образом, долг чести настоящего художника, зачастую трагически обреченного на физическое поражение, – рыцарски служить высокой мечте и защищать идеал до конца, сохраняя верность своему творчеству в самых безнадежных обстоятельствах. При этом нам кажется неверным утверждение, что в силу этой роковой обреченности булгаковский творец «не мог быть мыслителем и воином одновременно» [Григорай 1991, 138]. Думается, что для Булгакова, на собственном опыте осознавшего тяготы «железного века» и неосуществимость романтической мечты, прежде всего важны решительность, отвага и мужество творческой личности. Меч Дон Кихота как героического романтика – это символ бескомпромиссной борьбы за идеал, в то время как истинным оружием являются ответственная правда и слово художника, не расходящееся с делом и потому равное подвигу. Настоящий поэт, рожденный в «железном веке», должен быть не только мыслителем, но и воином.

Итак, мениппейное испытание играет в пьесе роль призмы, гротескно высвечивающей своеобразие внутренней жизни творческой личности, переживающей драму самоосуществления. Благодаря этому раскрывается специфика драматического конфликта художника и мира «других». Именно слово-подвиг позволяет реализоваться личности Дон Кихота-творца как неповторимой части всеобщности мира. Личность поэта в свою очередь способствует поиску целостности этого мира.

В заключении заметим, что основным художественным принципом при создании пьесы становится «переворачивание» карнавального романа Сервантеса. В духе серьезно-смеховой эстетики (смерть – возрождение),

синтезирующей ренессансную и романтическую традиции, история сервантесовского идальго «разрушается» Булгаковым-драматургом для создания новой «судьбы» Дон Кихота. Драма творческого осуществления героя и определяет жанровую специфику пьесы.

2. 3. Жанровая природа пьесы М. Булгакова «Дон Кихот»

Вопрос о жанровом своеобразии булгаковской пьесы до сих пор не разрешен, хотя возник он, в сущности, еще до того как «Дон Кихот» получил официальное разрешение цензуры. Первый рецензент пьесы А. Дживелегов сдержанно заметил, что в пьесе «есть хороший комизм», хотя автору стоило бы усилить «гуманистическое ядро» своего произведения [Проблемы театрального наследия 1987, 144]. К. Гандурин с прямотой государственного цензора-редактора заявил, что пьеса Булгакова – это «вольная переработка романа, вылившаяся в форму легкой комедии», ее финал мрачен и неподготовлен всем развитием действия, поэтому нужен другой, более оптимистический конец, который заменит «отваливающийся от комедии придаток» [Цит. по: Айхенвальд 1996, Ч. 2, 232-233]. Как видим, оба рецензента в первую очередь обратили внимание на жанровую дисгармонию частей пьесы. В спор с ними вступил М. Коган, который назвал пьесу трагикомедией и особо отметил «трагическое разрушение» иллюзий булгаковского Дон Кихота [Там же, 234]. Ю. Юзовский, продолжая линию официальной критики, подчеркнул, что первые три акта пьесы слабы, а «четвертый акт есть тот, ради которого написаны предыдущие три, да и вся пьеса», в которой главным оказывается трагическое осознание Дон Кихотом разлада между жизнью и мечтой [Проблемы театрального наследия 1987, 145].

Трудности жанрового определения нашли отражение и в истории первых постановок пьесы Булгакова в ленинградском Театре им. А. Пушкина и московском Театре им. Е. Вахтангова в 1941 г. Александринцев под руководством В. Кожича в первую очередь интересовал общечеловеческий смысл произведения, духовная преобразующая миссия рыцаря, подаваемые ими в лирико-психологическом ключе. Достраивая образ Санчо Пансы (Б. Горин-Горяинов), постановщики усилили комедийное начало, смягчив эпизод предательства оруженосца. Воплощая на сцене образ Дон Кихота, Н.

Черкасов вспоминал что пьеса была «перегружена печалью» и последнюю картину они «играли как чисто трагическую» [Цит. по: Айхенвальд 1996, Ч. 2, 236]. Сам актер редуцировал комическое, подменяя, по воспоминаниям современников, трагическое начало жизнеутверждающей патетикой. В целом постановка считалась успешной. Последовавшая за ней премьера вахтанговцев, тоже не сумевших в полной мере передать авторский синтез комического и трагического в пьесе, вызвала разочарование. Позднее поражение признали и сами постановщики. И. Раппопорт, еще больше отдалившись от замысла Булгакова, стремился инсценировать роман Сервантеса сквозь призму концепции Белинского, но получил в итоге музыкальный спектакль в парадно-оперном стиле. В спектакле смешное извлекалось из всех возможных эпизодов, а разыгравшиеся артисты (Санчо Панса – А. Горюнов, Эрнандес – Н. Гриценко), невольно соскальзывая к упрощению, не могли остановиться даже в серьезных сценах. Вразрез с этим Р. Симонов (Дон Кихот), углубляясь в скрытые переживания своего персонажа, трагически акцентировал старость, обреченность и одиночество рыцаря, изображая последние дни жизни героя. Возможно, именно поэтому история театральных постановок булгаковского «Дон Кихота» небогата, приостановленные во время войны спектакли оба театра не восстановили [Есипова 2009, 118-126].

Попытки охарактеризовать жанровую природу «Дон Кихота» в наши дни продолжили литературоведы, которые также стремились определить соотношение комического и трагического в пьесе. Вас. Новиков отмечал, что Булгаков, отказываясь от односторонней интерпретации, в конце пьесы «сгущает краски, подчеркивая контраст между идеальным и реальным», а «финальная сцена пьесы... овеяна трагической печалью» [Новиков 1987, 45]. Б. Соколов пишет, что в последней редакции драматург проводит «ослабление комедийных и усиление трагических моментов» [Соколов, 2003, 200]. В. Лосев сосредотачивает внимание на том, что «пьеса проникнута

грустью и печалью, predeterminedной безысходностью», трагический исход предсказан с самого начала [Лосев 2002, 726]. А. Нинов, назвав пьесу в целом трагикомической, заметил, что в отличие от романа Сервантеса «важнейшая финальная сцена кончины Дон Кихота представлена в ином, гораздо более трагическом освещении, далеком от полного душевного спокойствия» [Нинев 2006, 174]. В. Багно в этой связи осторожно заключает: если Дон Кихот Булгакова и «смешон, то в значительно меньшей степени, чем у Сервантеса» [Багно 2009, 182]. Ю. Айхенвальд подчеркивал, что «Дон Кихот» распадается на две части (границей становится третий акт), не образуя смыслового единства. Первая половина пьесы представляет Дон Кихота осмеянным, используя «тона грубого фарса», изображает безумие и балаган. С шестой по девятую картину герой бездействует, так как происходит перенос Дон Кихота в особую сферу поэтического бытия, тональность пьесы мрачнеет. Рыцарь Булгакова, по мнению критика, «признав себя побежденным, сделаться побежденным не смог: натура его была непобедима» [Айхенвальд 1996, Ч. 2, 225-227]. О. Есипова, рассматривая трагикофилософскую природу образа главного героя, полагает, что «вся система изменений, вся совокупность средств в пьесе направлена к формированию образа Дон Кихота как трагического» [Есипова 1987, 97-99].

Как видим, многие исследователи настаивают на доминировании трагического начала, тем не менее, характеризуя первую половину пьесы, а точнее, большую ее часть вплоть до шестой картины как комическую. Между тем первые признаки трагического типа эстетического завершения (модуса художественности) обнаруживаются уже в первой картине. Очерчивается трагическая ситуация чрезмерной свободы, широта внутреннего «я» заглавного персонажа относительно своей роли в существующем миропорядке. Обедневший идалго XVI века, приравнивая себя к легендарным средневековым героям и идеальным рыцарям из книг, восклицает: «...этот печальный рыцарь рожден для того, чтобы наш

бедственный железный век превратить в век золотой!... Идем же вперед, Санчо, и воскресим прославленных рыцарей Круглого Стола!» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. Избыточность внутренней данности приводит Дон Кихота к своего рода «преступлению» [Тюпа 2002, 42] – нарушению общепринятых норм, которые сознательно отменяются им: «Нет, не смущай мою душу своими пословицами... Я не хочу, чтобы меня терзали сомнения!» [Булгаков 2002, Т. 7, 226]. Трагическое «преступление» героя оборачивается буквальным переступанием границы – порога, Дон Кихот покидает ставший тесным для него дом. Существенно, что герой открытого пространства, еще не отправившись в путь, впервые на сцене появляется через калитку на заднем плане, которая выходит на дорогу.

Дополнительные трагические краски привносит в образ рыцаря и первый монолог о Дульсине. Он приобретает отчасти черты внутреннего покаяния, исповеди, парадоксально сочетающейся с неутомимой жаждой остаться самим собой и стремлением реализовать свое творческое «я»: «Я видел тебя только однажды, и ты, конечно, не заметила, как жадно я смотрел на тебя, но это не мешает мне любить тебя и тайно, и страстно!» [Там же, 220]. Учитывая, что для Дон Кихота образ Дульсины является не только именем идеала, но и своеобразным символом веры, можем предположить, что герой, только собираясь в путь, понимает, что его возвышенные устремления будут восприняты законопослушными обывателями как преступление и бунт. Возможно, именно поэтому он прямо говорит Санчо, что на этом пути ему суждены опасности и беды. Трагический протест героя, восстающего против извне навязываемой ему роли, находит свое выражение и в отказе Дон Кихота от размеренной мирной жизни: «Перед тобой нет более мирного идалго Алонсо Кихано, прозванного Добрым. Я присваиваю себе новое имя – Дон Кихота...» [Там же, 225].

Тем не менее, трагический модус, как нам видится, не является доминирующим в пьесе. Покидающий родной дом герой предстает в первую

очередь субъектом личной ответственности, который противопоставляет свое «я» и свое представление об идеале жизни «других», то есть обществу [Тюпа 2002, 46]. Он оценивает свои действия по отношению к миру «других», одновременно признавая свою причастность к внешнему миру и внутренне отстраняясь от него как несовершенного: «Я истреблю эту злую породу! Неизмеримая добыча достанется нам, и заслуга наша перед человечеством будет чрезвычайно велика» [Булгаков 2002, Т. 7, 229]. Иными словами, внутренняя избыточность героического романтика, чувствующего неполноту самореализации и противостоящего не вселенскому миропорядку, а другому «я», миру «других», характеризует личность Дон Кихота-художника как драматическую [см.: Тюпа 2002, 49]. Булгаковского рыцаря трудно назвать трагической «самоубийственной» личностью, обреченной самим своим существованием на конфликт с надличностными силами (Роком) и неотвратимо гибнущей независимо от ее действий или бездействия. Драматург, несмотря на особое внимание к проблеме судьбы и тому, «как бывают капризны повороты Фортуны» [Булгаков 2002, Т. 7, 274], неоднократно подчеркивает, что Дон Кихот осознанно выбирает тревожное счастье рыцарской жизни.

Амбивалентный лейтмотив судьбы, с одной стороны, усиливает звучание драматического страдания (близкого к трагизму) героя-творца. Именно драматическое страдание и является в пьесе смыслопорождающим. С другой стороны, мотив не только безжалостной, но и благосклонной судьбы вводит важную для Булгакова проблему творчества и ответственности художника перед своим творением. А. Смелянский в своих работах о драматургии Булгакова определял эту проблематику как тему творящего, который «обрекает себя на крестный путь объективно, самой своей природой», ведь «тот, кто творит, не живет без креста» [Смелянский 1989, 260]. Таким образом, рок, оставаясь надличностным началом, в то же время предстает и в образе «чужой» действительности. Сущующая

действительность как данность оставляет творящего «на пороге», ставя его перед необходимостью сделать ответственный нравственный выбор, то есть осуществить личную волю.

Дон Кихот, как отмечалось выше, выбирает тяготение вверх, в вечность, отвергая всякую приземленность. Используя образы самого Булгакова, можно сказать, что герой сознательно проживает «долно», то есть судьбу поэта-рыцаря, романтически противопоставленную спокойной жизни поэта-пастуха, которая, тем не менее, кажется ему «настоящим счастьем» и «наилучшим уделом» [Булгаков 2002, Т. 7, 235-236]. Чувство личной ответственности художника за несовершенство мира вынуждает Дон Кихота, помнящего о покое желанного Золотого века, сделать выбор в пользу рыцарского служения творческой личности.

Драматическая коллизия противостояния героя и непонимающего его мира «других» реализуется в противоречии между внутренней свободой самоопределения Дон Кихота и внешней событийной несвободой его самопроявления, в ироничном «несовпадении явленного и неявного», божественной сущности и внешней кажимости [Ищук-Фадеева 2002, 11]. Романтического художника «железного века», готового бороться за идеал до конца (сущность), окружающие считают сумасшедшим чудачком (кажимость). В образе булгаковского Дон Кихота-творца пародийно сливаются «светлый ум» художника-мудреца и внешность простака, облаченного в ржавые доспехи и цирюльный таз. Это противоречие, которое отражается, например, в уже упоминавшемся несовпадении высокого стремления «всем сделать добро и никому не причинить зла» [Булгаков 2002, Т. 7, 280] и частого применения Дон Кихотом грубой физической силы, и порождает драматическое страдание «отъединенного» героя.

Как известно, представление о драматическом страдании, связанном с личной ответственностью за свою жизнь, в которой герой несвободен вопреки внутренней творческой свободе его «я», зародилось в

предромантизме и разрабатывалось романтиками. Думается, коллизию булгаковской пьесы можно охарактеризовать как романтическую. Антиномия сущность (поэт) – кажимость (шут) выстраивает романтический конфликт драмы – отчуждение Дон Кихота-художника от окружающего общества, отпадение персонажа от принятых норм, традиций, бунт против них. Подчеркивается особость героя также романтическими средствами.

Первое появление Дон Кихота в пьесе предвосхищается традиционным романтическим вопрошанием о герое, которое Булгаков иронично вкладывает в уста цирюльника Николаса, представителя мира «других»: «Его голос? Его. Он идет» [Булгаков 2002, Т. 7, 218]. Реакцией на вопрос становится самопредставление главного героя, нарекающего себя новым именем. Цитирующий рыцарские романы Дон Кихот-художник, отражаясь в «Зеркале рыцарства» (книга, обнаруженная у него на столе Николасом) и пародийно-диалогически отражая рыцарский миф, начинает преобразование быта с самого себя. Из мирного идадьго Алонсо Кихано, прозванного Добрым, он творит поэта-рыцаря Дон Кихота Ламанчского: «театр вырастает из бутафорского убожества действительности и претворяет ее в волшебство» [Смелянский 1989, 261].

Продолжается самоаттестация рыцаря с приходом Санчо Пансы. При этом роль портрета, призванного подчеркнуть незаурядность главного героя, играет фантастическое описание «ослепительной» Дульсинеи, которая как дама сердца романтического влюбленного предстает его своеобразным двойником-отражением. Именно ее образу, созданному фантазией Дон Кихота, передаются портретные функции. Согласно романтической традиции внимание акцентируется на описании чела, волос, глаз, улыбки. Таков и духовный портрет Дульсинеи: «она бела, как снегопад», «ее лоб – Елисейские Поля, а брови – небесные радуги!» [Булгаков 2002, Т. 7, 225]. Интересно, что впервые крестьянка Альдонса Лоренсо появляется после вопроса Дон Кихота, перекликающегося с пародийным восклицанием

Николаса: «Чей голос слышу я?... Это она!» [Там же, 220]. Кроме того, исчезновение Альдонсы рыцарь сравнивает с угасающим «блистающим лучом», после этого на двор быстро опускаются сумерки. Как помним, в финале пьесы, пронизанном психологическим параллелизмом, смерть Дон Кихота сопоставляется с закатом солнца.

Мотив отчуждения Дон Кихота, ночью совершающего романтический побег из собственного дома, двойственен. С одной стороны, подражая рыцарям из книг, он отрицает зло и несправедливость «железного века» современной реальности и стремится вернуть миру потерянную справедливость Золотого века, сражаться во имя добра. То есть его мотивировка и цель довольно абстрактны, на первый план выходят благородство намерений, непреклонность и мужество героя. Дон Кихоту как истинному романтику байроновского типа «никакая конкретная цель не может показаться достаточной» [Манн «Динамика русского романтизма» 1995, 118]. С другой стороны, в духе русского романтизма мотив вполне конкретен, «одомашнен». Это непонимание окружающих, «других», считающих художника безумцем, непреодолимая пропасть между художником и обществом. В свете этой мотивировки цель героя – осуществление себя как творца, реализация в быту (воля) своего бытийного предназначения (рок). Таким образом, конфликт романтической драмы обостряется тем, что, внутренне отстраняясь от окружения, Дон Кихот чувствует, что самоосуществление его творческого «я» возможно только в диалоге с «другим». Тем драматичнее звучит адресованная Санчо реплика рыцаря, безнадежно мечущегося от силы слова к силе оружия: «Ты не понимаешь меня. Подай мне копьё» [Булгаков 2002, Т. 7, 231].

Драматическое страдание Дон Кихота усугубляется пониманием того, что личность, особенно творческая, – это уникальная и внутренне свободная часть, без которой не будет целого мира, так как без индивидуальности художника мир будет ущербным, лишенным одной из своих незаменимых

частей. Отзвуки идеи абсолютной ценности личности слышны и в наставлениях рыцаря. В них синтезируется бессознательное следование предначертанному свыше («Положись во всем на долю провидения, Санчо...») и сознательное стремление реализовать свою волю («...а сам никогда не унижайся и не желай себе меньшего, чем ты стоишь») [Там же, 223]. Подчеркнем, что и символом идеала Дон Кихота становится образ Дульсинеи, духовного двойника своего творца. При этом она не просто лучшая, первая из включенных в общий ряд, подобных, но только похуже, а несравненная и единственная.

Необходимо отметить, что булгаковский Дон Кихот, отправившийся на поиск приключений в сопровождении оруженосца и постоянно встречающий кого-то на своем пути, одинок. Способ существования драматического «я» героя-творца – одиночество в контексте другого «я». Таким образом, перипетиями подвига-самореализации творческого «я» Дон Кихота становятся встречи на дороге, при этом «каждая его встреча чревата разлукой», но «каждая разлука открывает путь к встрече» [Тюпа 2002, 50].

Важно, что с развитием действия, все глубже погружающегося в карнавальную стихию, диалог драматического «я» героя и мира «других» становится активнее. Так, столкновение с ветряными мельницами (неодушевленными предметами) сменяется «площадной» потасовкой с монахами и их слугами, которая в свою очередь уступает место карнавальной драке с янгуэсами, приводящей к возникновению гротескного карнавального тела. Именно последствия драки с погонщиками приводят избитых путников на постоялый двор Паломека. Там вольный фамиллярный контакт, «отелесниваясь», перемещаясь в грубую материально-телесную сферу [Бахтин 1990, 26-27], поднимается на более высокий «возрождающий» уровень. Участники «площадного» действия на постоялом дворе не просто обмениваются короткими зачастую несвязными репликами-реакциями, как это было на дороге, они разговаривают. Окружающие с интересом слушают

охотно делящегося своими мыслями Дон Кихота, помогают ему в приготовлении «чудодейственного лекарства», поверив в его исцеляющую силу. Обрывается этот диалог, когда Паломек, увидев разлитое вино, вспоминает о материальной выгоде.

Восходящее действие венчает гротескно-романтический эпизод – сражение с винными бурдюками, вновь подчеркивающее отчуждение от мира «других» заглавного персонажа пьесы, оказавшегося в одиночестве за оградой постоянного двора. Поворотом к катастрофе становится выдача Санчо Пансой местонахождения Дон Кихота, итогом предательства оруженосца, соблазненного легкой выгодой, – возвращение рыцаря домой. С этого момента в права вступает ложный диалог, цель которого не понять, а обмануть художника. Драматическая ситуация нагнетается, «другие», искажая и используя в своих корыстных целях фантазии Дон Кихота, с благими намерениями (представление в доме) или с целью злого осмеяния (маскарад во дворце) препятствуют самореализации творческого «я». Таким образом, полноценного диалога драматического «я» Дон Кихота и общества не происходит. Можно говорить только о частичном обретении себя в «другом» [Тюпа 2002, 50], достигнутом эмоциональным контактом главного героя с сочувствующим ему Санчо Пансой и рациональным – со способным поразмышлять над услышанным Сансоном Карраско.

Драматическое действие в пьесе, разворачивающееся как «повествование о трагической сути вещей на фамильярном языке» [Чистюхин 2002, 115], выстраивается благодаря диффузии трагического и комического. По-видимому, именно это позволило ряду исследователей охарактеризовать «Дон Кихота» как оригинальную драму трагикомического жанра. Именно полифоническая драма, синтезирующая черты различных сценических жанров, позволяет наиболее полно раскрыть специфику взаимопроникновения в пьесе трагической иронии и комической ситуации. С одной стороны, Дон Кихот стремится обмануть тяготеющий над ним злой

рок как трагический герой, а с другой – как персонаж комедии считает, что может изменить свою судьбу. Но то, к чему он стремится, обычно совершается не по его воле, а по воле случая.

Пронизывающая драму карнавализация, связанная с испытанием идеи рыцарского служения творца, обеспечивает гармоничное сосуществование трагического заострения драматического конфликта и элементов серьезно-смеховых жанров в художественном пространстве произведения. Драматический путь самоосуществления булгаковского Дон Кихота-художника, творящего на границе быта и бытия, соединяет мистерию (драматургическую мениппею) с буффонадой, «всемирно-историческое с будничным, нетленно-вечное – с бранным, сиюминутным, истово серьезное – с балаганным и шутовским» [Петровский 1987, 31]. Так, сцена на постоялом дворе, «вселенский катаклизм на балаганных подмостках» [Там же], переплавляет традиции мистерии, возникшей на основе литургического действия и отсылающей к Тайной вечере, и буффонады, близкой к комедии масок (*commedia dell'arte*). Образ Дон Кихота-поэта, что-то шепчущего над Фьерабрасовым бальзамом на основе вина и причащающего им окружающих, то есть буквально призывающего «других» быть участниками пародийной литургии (в переводе с греческого «общего дела»), возводится к евангельскому прообразу творца. При этом действие происходит поздно вечером в сарае, карнавалю переворачивая библейский сюжет о последнем ужине Христа. Во время трапезы Иисус прощается со своими учениками накануне крестного пути, которому предшествует предательство Иуды [Дьяченко 1900, 166, 284, 504]. Как помним, в следующей за буффонной вечерей картине Санчо выдает Дон Кихота, крестный путь которого сквозь обманный маскарад заканчивается сражением с Сансоном Карраско и смертью художника.

Вместе с тем Дон Кихот, организующий на постоялом дворе своеобразный спектакль путем импровизации, движения, жеста и реплик на

основе драматургической канвы, заимствованной из рыцарских романов, пародийно наделяется отдельными чертами сразу трех масок *commedia dell'arte*. «Полуживой» избитый янгуэсами-дзанни Дон Кихот напоминает комичного старика Панталоне, хворого, хилого, хромящего, обычно страдающего болями в животе (вспомним слабительный эффект от бальзама) и становящегося жертвой проделок дзанни. Приготовление сомнительного зелья и жонглирование обрывками знаний отсылает образ булгаковского персонажа к маске второго комичного старика – шарлатана Доктора. Кроме того, благодаря проделкам слуг рыцарь превращается в «хвастливого воина» Капитана [Пави 1991, 154-155], которого разбитная служанка Мариторнес/Коломбина по ошибке использует, чтобы вызвать ревность Погонщика мулов, напоминающего второго дзанни – ловкого, веселого и влюбчивого Арлекина. Кульминацией эпизода становится диалог и буффонная потасовка Погонщика/Арлекина и умного, изобретательного, изворотливого, но при этом забавно-беспомощного первого дзанни Санчо/Бригеллы [Дживелегов 2008, 147-189].

Фарсовые приемы, играющие роль катализаторов драматического действия, обнаруживаются в пьесе и далее. Во время любительского представления в доме Дон Кихота (театр в театре) происходит удвоение масок. Нечто подобное происходит в «Багровом острове» на репетиции пьесы Дымогацкого, когда автор не узнает своего творения, увидев на сцене фарс, персонажи которого по прихоти цензора начинают двоиться и троиться. Интересно, что во время репетиции используют декорации из запрещенной ранее пьесы «Иван Грозный», которая превращается в подручный материал. Таким же материалом для домашнего представления становятся фантазии рыцаря. Самый образованный из «спасителей» Дон Кихота, с ученой степенью, Перо Перес придумывает канву для импровизации. Он примеряет одновременно маски Доктора и первого дзанни, провоцирующего развитие интриги, и играет при этом брата короля.

Помогает ему не в меру увлекшийся импровизацией простодушный второй дзанни Николас, изображающий дуэнью Долориду: «Очень хорошо, но вы маэсе Николас, играете даже слишком естественно» [Булгаков 2002, Т. 7, 255]. Пародийная Коломбина-Антония, лишенная смекалки и расторопности своей маски, оказывается в роли очарованной принцессы. Оттеняют трагикомичность действия реплики комичной старухи Ключницы, обнажающие театральную условность происходящего: «Да Бог с ним, достопочтенный сеньор! Ну, зарезали этого гвинейца, что же поделаешь! Туда ему и дорога! Ведь вы его не воскресите? Я же в вашу честь зарезала двух лучших жирных кур, чтобы варить вам бульон, и, право, от этого вы получите больше пользы, чем от гвинейского короля» [Там же, 263-264]. К сожалению, эта буффонная сцена, карнавально раскрывающая взаимоотношения ее участников, была полностью изъята Булгаковым из четвертой редакции пьесы.

Обездвиженный, лишенный сил, обманутый Дон Кихот стараниями масок дзанни вновь превращается в комичного старика. Гротескно-романтическая развязка импровизированного представления травестирует комичную ситуацию сущность – кажимость и оборачивается усилением звучания мистерийного мотива трагической судьбы художника-буффона, который раскрывает вечную проблему столкновения творца и мира «других». «Вы поражены страхом, а я не боюсь... колдовство сковало меня как цепями...» [Булгаков, 2002, Т. 7, 268]. Аналогично строится действие и во владениях Герцога: группа дзанни-придворных, возглавляемых Герцогом и Духовником, в присутствии Герцогини/Коломбины и комичной старухи дуэньи Родригес осмеивают Дон Кихота, а дзанни-поселяне под предводительством Мажордома и доктора Агуэро – Санчо Пансу.

Для усиления трагизма коллизии в драме Булгаковым используются и водевильные приемы. Например, соединение слова и музыки, являющейся неотъемлемой частью драматического действия, «острое слово», наиболее

ярко воплощающееся в смеховом диалоге Дон Кихота и Санчо Пансы. Элементы водевильных танца, акробатики и веселой остроумной путаницы обнаруживаются в нескольких сценах. В потасовке дерущегося Погонщика, уворачивающегося от его ударов Санчо и вылезавшей через дырявую крышу сарая Мариторнес. В кружении Переса и Николаса вокруг кресла Дон Кихота. В штурме острова Баратория во время губернаторства Пансы: «М а ж о р д о м (*вскочив на верхний щит Санчо, командует*). Вперед, островитяне, вперед!... Сюда, ко мне! (*Танцует на щите.*) [Там же, 289-290]. Но главной особенностью водевильной ситуации является разрушение четвертой стены в карнавальном стирании границ между актерами и зрителями, что пародийно преломляется в разрушении рампы. Например, в обыгрывании традиционно водевильной реплики «в сторону» в диалоге Санчо и Карраско, в результате которого бакалавр превращается в рыцаря Белой Луны:

С а н с о н. Да, сумасшествие заразительно, как я это теперь вижу!

С а н ч о. Что вы сказали?

С а н с о н. Я сказал это в сторону.

С а н ч о. Вы сказали это в мою сторону [Там же, 272].

Ложный диалог, построенный на обмане художника, буквально лишённого слова чужими выдумками, нагнетает драматический конфликт, приводя к катастрофе – бою Дон Кихота и Сансона во дворце Герцога. Несмотря на рациональный контакт с рыцарем, Карраско остается представителем непонимающего Дон Кихота общества. Именно мир «других», «наследник» античного хора, участвуя в действии, в пьесе не просто выражает общественное мнение, а скорее навязывает его главному герою. Мир «других» не сочувствует протагонисту, а противостоит ему, то есть, по сути, является его антагонистом. Обман Дон Кихота, ранее одержавшего словесную победу над Духовником, приводит к силовому лишению героя слова-подвига. Героическому романтику навязывается

молчание и бездействие, он вынужден поклясться «подвигов более не совершать и никуда не выезжать» [Там же, 296].

Отметим, что кульминация и развязка драмы строятся на антиномиях, пародирующих традиционные символы романтической трагедии рока. Бой «солнечного» Дон Кихота с рыцарем Белой Луны происходит в темном замкнутом пространстве дворца. Золотому веку и рыцарскому пути художника противопоставлены «железный век», «дорога тщеславия», «тропа унижительной лестии» и «дорога лицемерия и обмана» [Там же, 280]. Действительности противостоит образ несравненной Дульсинеи, страдающему сердцу творца – «каменное сердце», преображению мира словом – безмолвная пустота, карнавальным побоям и дракам – ранящие душу молчание и обман, свободе творческого самоосуществления – духовный плен.

Судьба поэта настигает Дон Кихота, обреченного «неодолимостью творческого начала жизни» [Смелянский 1989, 265], и вновь ставит его перед выбором. Булгаковым обыгрывается характерное для романтической драмы двойное отчуждение. Оно заключается в том, что после драматической катастрофы появляется перспектива снятия отчуждения между героем-художником и миром «других». Сначала, намекая на идею примирения, рациональный двойник Сансон признается: «Мне жаль было бедного идалго Алонсо Кихано, я его уважаю и люблю, и я решил положить конец его безумствам и страданиям» [Булгаков 2002, Т. 7, 296]. Далее эмоциональный двойник Санчо предлагает Дон Кихоту альтернативный путь: «Ну хорошо, он победил вас, и больше вам не странствовать и меч не обнажать, но вспомните, сударь, вы же хотели, на крайний случай, стать пастухом» [Там же, 299].

Таким образом, перед героем вновь открываются два пути: спокойная жизнь довольствующегося мечтами о Золотом веке поэта-пастуха и трудная дорога поэта-рыцаря, который не может молчать в «железном веке» и во имя

идеала идет до конца. Героический романтик, подтверждая выбор в сторону сущности, а не кажимости, не сворачивает с изначально избранного пути, который теперь ведет его к смерти. Заметим, что об обреченности Дон Кихота говорят многие персонажи пьесы, что характерно для романтической трагедии рока: «бедным» идальго и рыцарем героя называют Перес, Ключница и Антония, семь раз о судьбе упоминает сам идальго и по одному разу – Паломек, Санчо и Сансон. Кроме того, сумасшествие, которое мир «других» приписывает Дон Кихоту с самого начала, в мифологическом сознании является метафорой смерти.

В качестве трагического героя причастный субстанциональности рыцарь принимает свою обреченность отстаивать до конца собственную позицию. Он готов в муках и страданиях узнать всю правду о мире, взять на себя ответственность за ее утверждение. При этом гибель героя не снимает противоречия как в классической трагедии, а только подчеркивает трагичность положения движимого высшими силами художника, который «играет и подчиняет игре свою человеческую судьбу» [Смелянский 1989, 265]. Смерть рыцаря позволяет ему сохранить целостность своего творческого «я», а самоотрицание оборачивается самоутверждением, ведь «нет такого писателя, чтобы он замолчал. Если замолчал, значит, был не настоящий. А если настоящий замолчал – погибнет» [Булгаков 2002, Т. 8, 306]. Булгаковского Дон Кихота заставляют замолчать, и он погибает, так осуществляется драматическая реализация «я» творца в «железном веке», в котором, как оказалось, нельзя жить свободным художником, но можно им умереть. Вечное драматическое противостояние творческой личности и «других» остается неразрешимым.

Итак, учитывая специфику конфликта «Дон Кихота», пьесу Булгакова можно назвать романтической драмой самоосуществления Дон Кихота-художника, судьбой которого становится творческий путь самореализации «я» в мире «других», осуществление своего бытийного предназначения. При

этом булгаковская драма, характеризующаяся симультанным звучанием трагического и комического, строится на пародийном удвоении, в основе которого лежит актуализация и переосмысление «чужого слова». Пародия Булгакова, переводящая роман Сервантеса в иную систему ценностей, приводит к трагикомическому эффекту, присущему многим драматическим произведениям XX века, благодаря которому происходит драматическая диффузия буффонады и мистериинно-трагического начала.

Глава 3. «Дон Кихот» М. Булгакова в свете русского мифа о Дон Кихоте

3. 1. Пародирование классической традиции донкихотства в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»

К моменту написания Булгаковым пьесы по роману Сервантеса история осмысления «Дон Кихота» в России насчитывала почти два века. Создавая свою историю о ламанчском рыцаре, Булгаков не только переосмысливал сложившуюся в русской культуре традицию донкихотства, но и, открывая новые смыслы первоисточника, продолжал творить миф о Дон Кихоте.

В ходе своего дальнейшего анализа мы будем отталкиваться от предположения о том, что освоение традиции в пьесе осуществляется на основе пародийной стилизации. Она состоит в переводе пародируемого произведения в иную систему ценностей и удвоении, то есть создании двойников пародируемых явлений, раскрывающих вечные проблемы под новым углом зрения. В процессе пародирования осуществляется как дальнейшее развитие вечных идей, так и проявление специфики их переакцентуации автором-интерпретатором.

Впервые в России Дон Кихот появился в виде живописной интерпретации знаменитого романа. В 1716 г. Петр I привез из Парижа один из картонов Ш.-А. Куапеля, по которым в шпалерных мастерских Европы изготавливали серию гобеленов на сюжеты «Истории Дон Кихота». В дальнейшем они использовались для создания гравюр к изданию романа. В книжном варианте «Дон Кихот» добрался до России с некоторым опозданием, так как русские литераторы этого времени не интересовались развлекательной литературой, к которой роман относили в XVII в. В XVIII в. читатели также воспринимали «Дон Кихота» как забавную книгу о смешном чудаке, одержимом своими фантазиями и совершающем несуразные поступки. В письмах того времени имя сервантесовского героя зачастую

становилось «формой иронической характеристики», так как с ним шутливо отождествляли себя или других [Бурмистрова 2006, 14-15]. Подобное отношение соответствовало просветительской традиции, которая оценивала образ Дон Кихота в целом отрицательно, акцентируя внимание на его сатирической составляющей. Например, известно, что глагол «донкишотствовать» в значении «сумасбродствовать» ввел в русский обиход Г. Державин в оде «Фелица» 1782 года [Державин 1958, 19]. В «Дон Кишоте» И. Дмитриева, представившего героя пастухом, донкихотство тоже истолковывается как глупость, блажь и сумасбродство: «Ах! часто и в себе я это замечал, что, глупости бежа, в другую попадал» [Дмитриев 1967, 208].

В начале XIX в. углублению представления об образе ламанчского рыцаря способствовало романтическое мировоззрение. В своем прочтении «Дон Кихота» романтики были склонны к драматизации судьбы духовно богатой личности, усилению символического звучания образов, особое внимание уделялось философской составляющей романа. Эпоха романтизма реабилитировала сервантесовского героя, но не отменила прежние оценки, усложнив и обогатив картину восприятия вечного образа.

У истоков русского мифа о Дон Кихоте был И. Тургенев, впервые углубившийся в философский смысл и трагическую сущность образа сервантесовского героя. Тургеневская интерпретация, изложенная в статье 1860 г. «Гамлет и Дон-Кихот», как нам видится, нашла свое отражение в пьесе в качестве внедренного Булгаковым в пародийную стилизацию «по Сервантесу» «чужого слова», постоянно находящегося в диалогических отношениях со словом автора.

Драматург, следуя за мыслью Тургенева о том, что главный закон человеческой жизни – это «вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал» [Тургенев 1980, Т. 5, 341], синтезирует в образе своего Дон Кихота, героического романтика, рыцаря и поэта, черты тургеневских Дон Кихота и Гамлета.

«Центробежный» тургеневский Дон Кихот-энтузиаст, верящий в вечную незыблемую истину вне отдельного человека, требует служения и жертв. Так же и булгаковский герой, осуждая «железный век» настоящего и не обращая внимания на грозящие ему опасности, стремится к Золотому веку будущего и великим подвигам во имя идеала. Дон Кихот-героик живет для других, он бесстрашен и терпелив, устремлен к истреблению зла в мире. Практически лишенный тщеславия и хвастовства сервантесовского идальго, Дон Кихот Булгакова, тем не менее, не сомневается в себе и своем призвании, обладает непреклонной волей: «Это злые волшебники-великаны, и я немедленно вступлю с ними в бой, чтобы перебить их всех до одного!» [Булгаков 2002, Т. 7, 229].

В то же время романтику Булгакова отчасти близки гамлетовские «поэзия речей» и острота мысли, противоположная односторонности ума тургеневского Дон Кихот-энтузиаста [Тургенев 1980, Т. 5, 334]. Монолог булгаковского героя в первой картине, предвосхищающий появление Альдонсы Лоренсо, пронизан задумчивой мечтательностью. В романе Сервантеса, описывая необычное помешательство своего дядюшки, племянница идальго, пересказывая слова Дон Кихота, сообщает цирюльнику Николасу: «Потом, бывало, бросит книгу, схватит меч и давай тыкать в стены, пока совсем не выбьется из сил. Пот с него градом, а он говорит, что это кровь течет, – его, видите ли, ранили в бою. Ну, а потом выпьет целый ковш холодной воды, который ему принес мудрый – как бишь его? – не то Алкиф, не то Паф-пиф, великий чародей и его верный друг» [Сервантес 2007, Т. 1, 57].

Булгаков, пародируя сервантесовский стиль, скепτικο-иронические замечания о сумасшедшем передает/возвращает самому «безумцу», превращая их в исповедь поэта, мечтателя и энтузиаста: «Что это? Кровь? Да, кровь. Но нет рыцаря, который жалел бы крови, пролитой в бою. О драгоценнейший из всех драгоценных напитков – вода! Пусть зияют раны,

пусть струится рыцарская кровь! Стоит рыцарю выпить ковш ключевой воды, и он вновь оживает и готов к дальнейшим победам» [Булгаков 2002, Т. 7, 220]. При этом пародийное смещение изображаемого и изображающего стилей приводит драматурга к созданию вариации, которая всегда находит новые темы для избранного стиля, соединяя его с другим.

Безумный бред сервантесовского Дон Кихота оборачивается в пьесе признанием по-гамлетовски рефлексизирующего художника, стирающего границы между сном и явью, но осознанно преображающего «околдованную» злом реальность силой своего воображения: «Но где же и когда я видел тебя? Не помню, не знаю... Быть может, это было во сне. Но все равно я избрал тебя и буду любить тебя до тех пор, пока не станет предомной бледная смерть!» [Там же, 220]. Отзвуки романтизированной гамлетовской поэтичности и переживания одиночества слышны и в пророческих стихах перед поединком с Сансоном Карраско: «Да, смерть моя близка... я умираю. И ни на что я больше не надеюсь как в жизни, так и в смерти!...» [Там же, 293].

Переосмыслено Булгаковым и притворное, как считал Тургенев, безумие Гамлета. Действительно, согласиться с Николасом в том, что булгаковский «идальго окончательно спятил» [Там же, 219], нельзя, но и предположить, что искренний в своем энтузиазме Дон Кихот притворяется и хитрит, также не представляется возможным. Сумасшествие героя больше напоминает высокое творческое безумие художника, обреченного видеть и понимать гораздо больше, чем окружающие. Вероятно, именно поэтому, травестируя первоисточник, драматург использует при изображении помешательства своего Дон Кихота не монологи сервантесовского рыцаря о его любимом Амадисе Галльском (с которым чаще всего сравнивает себя Дон Кихот в романе), а эпизод безумства в Сьерре Морене.

В романе Дон Кихот, размышляя о том, «что лучше и что целесообразнее: подражать буйному помешательству Роланда или же

меланхолическому – Амадису», замечает о судьбе очарованного Роланда: «...хитрости эти его не спасли – Бернардо дель Карпьо их разгадал и задушил его в своих объятиях в Ронсевале» [Сервантес 2007, Т. 1, 265]. В пьесе сцена строится на удвоении, Булгаков, изображая высокое безумие поэта, пародирует комичные рассуждения сумасшедшего о том, как со стороны выглядеть наиболее убедительным в своем безумии: «Я последовал бы примеру Бернардо. Подняв великана, я задушил бы его в воздухе» [Булгаков 2002, Т. 7, 219]. Таким образом, сравнивающий себя с Бернардо, булгаковский Дон Кихот, рубящий мечом воздух и мечтающий о Дульсине, подражает одновременно и буйному Роланду, и меланхолическому Амадису.

Синтез романтической мысли и героической воли в образе булгаковского Дон Кихота пародийно обыгрывается в смеховом диалоге рыцаря и Санчо Пансы, который принимает форму травестийной вариации, характеризующейся совмещением высокого предмета и низкого стиля. Сервантес пародирует напыщенный стиль рыцарских романов и иронизирует над «учеными мужами», которые берут на себя труд описывать «беспримерные подвиги» странствующих рыцарей [Сервантес 2007, Т. 1, 82]. Он так повествует о «жестокой схватке» Дон Кихота с бискайцем: «...благая судьба, хранившая Дон Кихота для более важных дел, повернула меч в руке его недруга» [Там же, 86]. Во втором томе сходный пассаж звучит более иронично и многозначительно, намекая, с одной стороны, на трусость Дон Кихота, а с другой – отсылая к рассуждениям рыцаря о храбрости и безрассудстве. Читателю предоставляется очередное свидетельство о том, что сервантесовский идальго не так безумен, как кажется на первый взгляд: «Когда храбрец бежит, значит, он разгадал военную хитрость противника, а мужам благоразумным должно беречь себя для более важных случаев» [Сервантес 2007, Т. 2, 231]. В переводе под редакцией Б. Кржевского и А. Смирнова приведенный отрывок отличается большей прозрачностью: «Если храбрец обращается в бегство, то это означает, что он обнаружил численное

превосходство врага, ибо благоразумным мужам надлежит беречь себя для более важных случаев» [Сервантес 2003, Т. 2, 164].

В пьесе эти слова произносит сам Дон Кихот, адресуя их струсившему Санчо: «Ведь ты был на волосок от гибели! Очень хорошо, что ты догадался сдаться. Ты поступил, Санчо, как мудрец, понимающий, что в отчаянном положении самый храбрый бережет себя для лучшего случая» [Булгаков 2002, Т. 7, 222]. Далее «придирчиво» слушающий выдуманную историю Микомиконы, оруженосец, гротескно переворачивая наставление своего господина, замечает: «А как же вы уцелели, королевский брат? Вы, наверно, сдались? В отчаянных положениях самый храбрый бережет себя для лучшего случая» [Там же, 259]. Интересно, что реальное и выдуманное проявления трусости уравниваются, то есть сама мысль о возможном отступлении трактуется как трусость. Заметим, что булгаковский Дон Кихот в отличие от героя Сервантеса собственному совету так и не последует. Даже перед лицом неминуемой гибели (но при этом и ненастоящей игровой гибели от рук маскарадного рыцаря Белой Луны), он не испугается смерти, а уступит мольбам Санчо и Герцогини. Но и это отступление окажется временным.

Обостренное чувство одиночества, центростремительность творческого «я», понимание своего болезненного бессилия и способность к отрицанию, скептицизму и самоиронии оборачиваются торжеством энтузиазма героического романтика, продолжающего верить в бессмертие своей мечты. В финале пьесы побежденный Дон Кихот, по-гамлетовски не щадя себя, осознает свое бессилие что-либо изменить в «других», хотя он боролся со злом, несмотря на насмешки, которыми его осыпали. Гамлетовская ирония и критическое самосознание в герое Булгакова отвергают неподвижность и бездействие. Поражение в быту силой творческой воли превращается в победу бытийного творческого идеала: «Я боюсь, не вылечил ли он мою душу, а вылечив, вынул ее, но другой не вложил...» [Булгаков 2002, Т. 7, 299]. Благодаря трагической иронии по-гамлетовски рассудительного Дон

Кихота-мыслителя «маска»/образ книжного средневекового рыцаря Дон Кихота Ламанчского уступает место подлинному лицу романтического поэта и энтузиаста Рыцаря Печального Образа.

Традиционно выделяют три взаимодополняющие грани характера в образе Дон Кихота: 1) Дон Кихот Ламанчский – «отсутствие такта действительности», безумие, восходящее к точке зрения В. Белинского; 2) Рыцарь Печального Образа – «высокое начало самопожертвования, героический энтузиазм одиночки», отсылающее к концепции И. Тургенева; 3) Алонсо Кихано Добрый – «положительно прекрасный человек», идеал которого был близок Ф. Достоевскому [Багно 1985, 173]. Кроме того миф о Дон Кихоте включает в себя четыре составляющие – архетипы бунтаря, самозванца, странника и лишнего человека [Багно 2003, 220]. Думается, булгаковская переакцентуация образа сервантесовского героя и русской традиции донкихотства раскрывается в определенном соотношении этих начал.

Так, в отличие от романа Сервантеса, в котором настоящее имя главного героя появляется только в последней главе, посвященной исцелению Дон Кихота от сумасшествия и его смерти, в пьесе имя и прозвище идальго впервые звучат в сцене выезда из дома. Булгаков подчеркивает отказ бунтующего художника от имени данного ему «другими» (имени, данного при крещении, и прозвища, придуманного окружающими). В духе трагико-романтической иронии Дон Кихот отказывается называться Добрым в злой, околдованной, по его мнению, реальности: «...нет более мирного идальго Алонсо Кихано, прозванного Добрым. Я присваиваю себе новое имя – Дон Кихота» [Булгаков 2002, Т. 7, 225]. Таким образом, бунтующий художник начинает преобразование действительности с присвоения своеобразного творческого псевдонима. Так создается рыцарский образ, карнавально-трикстеровская «маска» рыцаря Дон Кихота Ламанчского как одна из форм самореализации его творческого «я». Значимо, что

отвергнувший прозвище Добрый, но лишенный тщеславия, жестокости и мстительности сервантесовского идадьго, булгаковский герой остается «добрым человеком». В сущности, он воплощает «добрую» форму противостояния несправедливости – благородную, честную, рыцарскую борьбу. Героический романтик Булгакова является носителем донкихотства как «любви к добру», а не «ненависти к злу» [Багно 2003, 230], при котором активная борьба со злом в реальности оборачивается не столько смешным, сколько трагичным донкихотством.

Подражающий книжным персонажам, то есть выдающий себя за одного из странствующих рыцарей, и присваивающий себе новое/чужое имя Дон Кихот оказывается самозванцем. Именно так его воспринимают окружающие. Герой, принимая ответственность за свою единственность, доказывая свое «не-алиби в бытии», отвергает традиционно закрепленное именование от «других» Алонсо Кихано. Поэтому его попытка определения своей истинной творческой сути разрушает традиционность. Дон Кихот превращает в творческом героико-романтическом бунте дорожные потасовки в рыцарские приключения, вино – в Фьерабрасов бальзам, постоялый двор – в замок, а замки (как воображаемый, то есть постоялый двор Паломека, так и настоящий дворец Герцога) – в поле боя. Он уподобляется булгаковскому Пушкину («Александр Пушкин»), подлинному «властителю дум», которого представители мирской власти считают дерзким самозванцем, обладающим по сравнению с ними несоизмеримо большей духовной властью. В этом случае настоящими самозванцами оказываются те, кто стремятся доказать свое «алиби в бытии» и воспринимаются как ответственно участвующие в жизни только в силу их закрепления на определенной ступени иерархической лестницы. Заметим, что определенное самозванство подчеркивает особенность многих героев Булгакова. Так, полностью отказывается от собственного имени Мастер, присваивают себе творческие псевдонимы начинающий драматург Дымогацкий (Жюль Верн) и артистичный Фагот (Коровьев),

больше известны под прозвищами, а не именами Иешуа (Га-Ноцри) и рыцарственный Лагранж (Регистр).

Преобразившийся Дон Кихот Ламанчский отрицает непоэтическую кажимость и раскрывает свою романтическую стихийную сущность художника. Так, Алонсо Кихано/Дон Кихот сначала сравнивает себя с Бернардо дель Карпио и тут же заменяет своим новым именем имя Дона Белианиса в тексте цитируемого романа (пародийное удвоение, а по сути, удвоение удвоения). Затем он представляется странствующим рыцарем, «подвиги коего затмили подвиги Пылающего Меча и Рейнальдоса де Монтальбана, похитившего золотой идол Магомета» [Булгаков 2002, Т. 7, 242]. А в восприятии «других» артистическая многоликость творца приобретает гротескный объем. Дон Кихот предстает «разбойником» и «забиякой» на дороге, «кабаллеро», «греком», «чертом», «коновалом», «сумасшедшим», «полоумным», «аптекарем» и «мошенником» на постоялом дворе [Там же, 237, 238, 242-253].

Кроме того, «шут» Погонщик мулов, награждающий Дон Кихота площадными характеристиками, подчеркивает трикстеровскую природу творца, замечая: «Эге-ге! Да эта козлиная борода, оказывается, хват! А поглядеть на него – тихоня! Бальзам приготовляет, со скалы упал...» [Булгаков 2002, Т. 7, 250]. Здесь, вероятно, обыгрывается интонация трикстеровских причитаний Бегемота, играющая роль своеобразной автоаллюзии: «Не шалю, никого не трогаю, починяю примус...» [Булгаков 2002, Т. 5, 483]. Интересно, что в обоих случаях внешняя безобидность оборачивается карнавальным погромом, переходящим в трагикомическое мистерийное действие. Притворно раскинувшийся в кровавой луже Бегемот и Аззелло устраивают перестрелку и пожар, а бунтующий Дон Кихот, расправившись с бурдюком и залив все вокруг вином/кровью «злостных созданий», громит сарай «жадного трактирщика» [Булгаков 2002, Т. 7, 252]. Похожий погром устраивает и Лагранж, защищающий честь своего

преданного учителя Мольера. Если в начале пьесы он больше напоминает скорбный символ, то в четвертом акте актер бросается на Муаррона, называя его Иудой, стреляя в него, «хватаясь, за что попало, разбивает кувшин, бросается на Муаррона, валит его на землю и начинает душить» [Булгаков 1990, Т. 3, 315].

При создании образов творцов-самозванцев Пушкина и Дон Кихота Булгаков использует углубленный психологический параллелизм, романтически подчеркивающий вне-бытовую сущность художников, «чужих» в мире «других». Пушкина, стихийный гений которого благодаря цитируемому стихотворению «Зимний вечер» сливается с бурей и снежной метелью, суеверно сравнивают с оборотнем. Недоброжелатели называют его «бешеным зверем» с оскаленными зубами, у которого «глаза горят, как у волка», а сочувствующий Жуковский отмечает, что поэт «крылат, крылат» [Булгаков 1990, Т. 3, 483, 494, 500]. После смерти Пушкина Студент в толпе прощающихся восклицает: «Угас, как светоч, дивный гений!» [Там же, 507]. Преследуемый при жизни лунным светом Дон Кихот умирает, встречая закат солнца как закат своей жизни. Таким образом, самозванство и бунтарство Дон Кихота также становятся «масками»/образами по-трикстеровски многоликого, склонного к лицедейству творца, идущего по пути самоосуществления.

Кульминацией слияния пушкинского мифа и мифа о Дон Кихоте становится четвертая картина, в которой булгаковского идальго называют «бедным рыцарем». Существенно, что происходит это во время приготовления спектакля в доме Дон Кихота и в его отсутствие, напоминающее отсутствие-присутствие поэта в пьесе о Пушкине без Пушкина. «Спасители» рыцаря, как и окружение Пушкина, в стремлении «излечить» Дон Кихота от безумия сами попадают под влияние стихийной «неутомимой фантазии» «сумасшедшего» художника, придумывая для него новое приключение. В определенном смысле родственники и друзья

начинают неосознанно подражать Дон Кихоту, напоминая марионеток балаганного театра, хотя Перо Перес и объясняет это поведение с рациональной точки зрения.

Пародирование мифологемы пушкинского «рыцаря бедного» Булгаков реализует в травестийном смешении высокого и низкого, комического и трагического. Действие в ходе домашнего представления нанизывается на ось игрового наложения различных наименований главного героя: «бедный идальго» – «безумный дядюшка» – «бедный хозяин» – «самый светлый ум Ламанчи» – сеньор/дон Алонсо – «бедный рыцарь» [Булгаков 2002, Т. 7, 254-255]. Звучание мотива трагического одиночества непонятого «другими» «бедного» художника пронизывает комичную сцену репетиции, во время которой творческое воображение, актерство и театр превращаются в орудия обмана самоуверенных халтурщиков. Комический эффект от диалога «спасителей», рассуждающих о том, как нужно играть, обостряет трагичность ситуации:

П е р е с. Очень хорошо, но вы, маэсе Николас, играете даже слишком естественно.

Н и к о л а с. Я гнался за правдой.

П е р е с. Он поверит и так... [Там же, 255].

Примечательно, что этот многозначный гротескный эпизод – отрывок черновой сцены репетиции – из четвертой редакции пьесы Булгаков полностью убрал, сузив его до простого сообщения о распределении ролей:

Н и к о л а с. Я – дуэнья... Запомните мое имя – Долорида.

П е р е с. Я же, сеньора Антония, ваш дядюшка, брат убитого короля Тинакрио [Булгаков 1990, Т. 4, 187].

Булгаковского «бедного рыцаря» и «рыцаря бедного» Пушкина роднит их непохожесть на окружающих, традиционно определяемая как сумасшествие. Трагическая судьба оторванного от Бога и людей пушкинского рыцаря-безумца описывается так (1829 г.):

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,
 Ни святому Духу ввек
 Не случилось паладину,
 Странный был он человек [Пушкин 1977, Т. 3, 113].

В более позднем варианте «Сцен из рыцарских времен» 1835 г. мотивы одиночества и безумия усиливаются:

Возвратясь в свой замок дальний,
 Жил он строго заключен;
 Всё безмолвный, всё печальный,
 Как безумец умер он [Пушкин 1978, Т. 5, 410].

В пьесе деревенский священник Перес, инициатор карнавального трагикомического маскарада, комментируя жалобы набожной Ключницы, о том, что «толстобрюхий» Санчо сманил «сеньора Алонсо» из дома, подтверждает трагическую отъединенность «безумца» Дон Кихота: «Вы несправедливы, почтенная ключница! Дон Алонсо сманил доверчивого Санчо, в этом нет сомнений. Однако поспешим, пока больная фантазия не угнала нашего бедного рыцаря за тридевять земель» [Булгаков 2002, Т. 7, 255].

Пушкинское «виденье, // Непостижное уму» [Пушкин 1977, Т. 3, 113] обыгрывается драматургом в гротескной встрече поэта Дон Кихота и «музы» Альдонсы Лоренсо, комично упрекающей «сгоревшего душой» [Там же] рыцаря: «Вы не думайте, что я не понимаю, что написано в этой книге!» [Булгаков 2002, Т. 7, 221]. Подчеркнем, что пушкинский и булгаковский рыцари тайно и страстно верны «набожной мечте», полны веры и любви к созданному в воображении идеалу, к глубокому впечатлению, которое однажды «врезалось» в сердце: «Но все ж фантазия моя мне говорит, что всех умней на свете тот, кто всех сильнее любит, а всех свободней тот, кто рабски ей покорен! Тиранке древней... ей – любви!» [Там же, 293]. Дульсинея становится «чистойшей прелести чистойшим образцом» [Пушкин 1977, Т. 3,

166] булгаковского Дон Кихота, идущего тернистым рыцарским путем, свободно избранной дорогой, куда его влечет «свободный ум» поэта [Там же, 165].

Дон Кихот Булгакова, как и другой пушкинский безумец, лирический герой стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума» 1833 г., отворачиваясь от злой реальности, способен по-гамлетовски драматически забываться в чадю счастливых, нестройных, чудных грез и глядеть в пустые небеса. Ведь небо над головой Дон Кихота в пьесе больше напоминает языческий небосвод, на котором сменяют друг друга дневное и ночное светила, а закат солнца предстает концом света и мира. В финале, когда заходит солнце и исчезает луна, переместившаяся на грудь Сансона Карраско, остается только черное пустое небо. Погружаясь в «пламенный бред», пушкинский герой чувствует себя абсолютно свободным в этом романтизированном пространстве безумия, приравненного к стихии поэтического вдохновения:

И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса [Там же, 249].

Но в реальном мире безумца-поэта ждет лишь ненависть «других»:

Да вот беда: сойди ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака... [Там же].

Так и булгаковский Дон Кихот по-настоящему свободен только в творчестве, в воображаемом пространстве Золотого века, а в быту ему уготованы плен и пустота.

Героическая самоотверженность Дон Кихота, который не жалеет крови, пролитой в бою, со стороны кажущаяся нелепой и смешной, трагикомично пародирует жертвенное подвижничество пушкинского рыцаря из стихотворения 1835 г.:

Полон чистою любовью,

Верен сладостной мечте,

А. М. Д. своею кровью

Начертал он на щите [Пушкин 1978, Т. 5, 409].

Интересно, что в драме Пушкина «Сцены из рыцарских времен» автором романса «Жил на свете рыцарь бедный...» является по-своему донкихотствующий Франц. Его называет сумасбродом и ругает за мечту о рыцарской жизни и сочинение глупых песен родной отец: «Франц. ...и никогда не подыму я пыли на турнире, никогда герольды не возгласят моего имени, презренного мещанского имени» [Там же, 386, 393]. Франц отвергает и стяжательство отца, и показное благородство рыцарей лишь по званию и атрибутам, но не по сущности (нравственные самозванцы). Мещанин, мечтающий о рыцарстве, побывавший оруженосцем, разбойником на большой дороге и бунтарем, восклицает: «Виноват ли я в том, что не люблю своего состояния? что честь для меня дороже денег?» [Там же, 391]. Дон Кихот Булгакова, утверждая верность своего пути, заявлял, что он презирает «земные блага, но не честь» [Булгаков 2002, Т. 7, 280]. Пушкинский Франц, о котором рыцарь Альбер говорит, что тот может быть кем угодно, вынужденно играя роль придворного шута, становится самим собой, то есть поэтом-миннезингером, когда поет романс собственного сочинения. Артистично многоликий булгаковский художник, сменивший множество «масок»/образов, одной из которых можно назвать и «рыцаря бедного», в ходе карнавального испытания тоже обретает истинное лицо трагического поэта Рыцаря Печального Образа.

Наиболее полное воплощение миф о Дон Кихоте в творчестве Пушкина получает в стихотворении 1830 г. «Герой», которое открывается пилатовским «Что есть истина?» [Пушкин 1977, Т. 3, 187]. Осмысление донкихотовской ситуации в этом стихотворении близко булгаковскому героико-романтическому видению образа ламанчского рыцаря. Пушкинский Поэт

утверждает, что истинный герой – это не тот, кто «водит и кругом и вдаль // Войны стремительное пламя, // И пролетает ряд побед // Над ним одна другой вослед», не победитель «у счастья на лоне», но и не тот, кто «мучим казнию покоя, // Осмеян прозвищем героя, // ...угасает недвижим». Настоящий герой велик в безумном безрассудстве и бесполезной самоотверженности. Это тот,
 ...кто жизнь свою

Играл пред сумрачным недугом,
 Чтоб ободрить угасший взор,
 Клянусь, тот будет небу другом,
 Каков бы ни был приговор
 Земли слепой [Там же, 188].

Булгаковский Дон Кихот, лишенный реальных побед и достижений в мире «других», мучимый казнию покоя, ценой жизни отстаивает собственное творческое «я» и вечную ценность великой поэтической мечты. Рыцарь Булгакова и рассуждающий о Герое по-своему донкихотствующий Поэт отвергают общепринятые нормы: «Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман» [Там же, 189]. Пушкинского Героя, а точнее, сдвоенный образ двойников-половинок Героя и Поэта (традиция), и булгаковского Дон Кихота (трагикомическое пародирование традиции) можно назвать вариантами инварианта героического романтика, гармонично синтезирующего взаимодополняющие друг друга начала воина и поэта. Истинный герой – это мечтающий, наделенный состраданием героик и борющийся за свою мечту, способный на подвиг романтик: «Оставь герою сердце... что же // Он будет без него? Тиран...» [Там же].

Дон Кихот Булгакова, как нам кажется, относится к художникам моцартианского типа, традиция которого была заложена в «Моцарте и Сальери» Пушкина. В образе Дон Кихота, амбивалентном по природе, отражается бинарность «богоизбранного» пушкинского Моцарта, объединяющего в своем творчестве вечное и сиюминутное,

общечеловеческое и индивидуальное, комическое и трагическое. Моцарт, снижая романтический пафос восклицания Сальери «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь», отвечает: «Ба! право? Может быть... // Но божество мое проголодалось» [Пушкин 1978, Т. 5, 310]. Так и булгаковский Дон Кихот на почтительно-насмешливое предположение Санчо «Впрочем, вы не станете есть моей простой пищи» наставительно замечает: «У тебя неверное представление о рыцарях, мой друг» [Булгаков 2002, Т. 7, 235].

Далее комичное по форме обсуждение гастрономических предпочтений странствующих рыцарей трагестийно оборачивается возвышенно-вдохновенным рассказом Дон Кихота о Золотом веке, «когда не было этих слов: мое и твое», «не было золота, которое породило ложь, обман, злобу и корыстолюбие» [Там же, 235]. Необходимо отметить, что звучание комического и драматического доведено драматургом до максимума. В отличие от романа Сервантеса, в котором уже после трапезы с козопасами на мысль о Золотом веке Дон Кихота наводит пригоршня желудей, заглавный персонаж Булгакова пускается в рассуждения о «сверкающем веке» сразу же после пространного пояснения о привычках романских рыцарей, которые во время странствований «питались чем попало» [Там же].

Длинная речь сервантесовского идальго с тем же успехом могла бы и не произноситься совсем, так как козопасы слушали его «с вытянутыми лицами, выразившими совершенное недоумение» [Сервантес 2007, Т. 1, 97]. У Булгакова она заменена на горячий драматический монолог художника об утраченном идеале. И если сервантесовский Санчо в этот момент молча ест желуди и пьет пастушеское вино, то булгаковский оруженосец, внимательно слушающий рыцаря, проникается словами Дон Кихота: «Вы ученый человек, сеньор, и знаете множество интересного» [Булгаков 2002, Т. 7, 236]. Аналогично комичное замечание Санчо о внешности рыцаря провоцирует булгаковского Дон Кихота на откровенное заявление о целях предстоящего путешествия — «*вернуть* миру то, что он *безвозвратно* потерял, —

справедливость!» (курсив наш – Д. П.) [Там же, 226]. И наоборот – трагическое положение Дон Кихота, тяжело обрушившегося и оставшегося неподвижно лежать после столкновения с ветряными мельницами, разрешается гротескной репликой героя: «Раз я подаю голос, значит, я жив» [Там же, 230].

Как и пушкинский Моцарт, герой Булгакова «состоит из “вдруг”» [Цукер 2006, 18], он мгновенно переключается с одного дела на другое, вся его жизнь соткана из внезапных стремительных поворотов, событий: «Ага! увидел ты! А мне хотелось // Тебя нежданной шуткой угостить» (Моцарт) [Пушкин 1978, Т. 5, 308] – «А! Ты опять появился, неугомонный чародей!»; «Что же нам делать? Ах, я безутешен... Ах, Санчо, гляди!... О радость! Трусливый Фристон, убегая, забыл свой шлем!» (Дон Кихот) [Булгаков 2002, Т. 7, 222, 224]. В этом выражается яркая театральность моцартианского типа мышления, свойственного и многоликому художнику-актеру Дон Кихоту Ламанчскому.

Кроме того, объединяет героев Пушкина и Булгакова гармоничность соединения безудержной фантазии и безупречной логики, фантастических художественных идей и рациональной дисциплины мышления, эмоциональной силы и мудрости. Эта гармоничность отражается, с одной стороны, в самоиронии, а с другой – в постоянном ощущении внутренней человеческой и творческой свободы. Восхищаясь новым произведением Моцарта, Сальери, уже решившийся на убийство, восклицает: «Какая глубина! // Какая смелость и какая стройность!» [Пушкин 1978, Т. 5, 310]. В пьесе же Герцогиня, жалея гостя, признает, что Дон Кихот «рассуждает здраво, мысли его светлы» [Булгаков 2002, Т. 7, 292], когда его оставляют рыцарские видения.

Ярким примером синтеза смелости и ясности мыслей рыцаря служит речь-исповедь (исповедь, пародийно обращенная к чужому Духовнику) о «крутой дороге рыцарства». Она выстроена в форме риторического диалога

Дон Кихота с «другим» собой согласно строгой формуле вопрос – ответ. Логичность построений и героико-драматический пафос говорящего гармонично сливается в единое целое с абсолютно фантастическими выдумками живущего театральной игрой художника. «За кого я мстил, вступая в бой с гигантами, которые вас так раздражили? Я заступался за слабых, обиженных сильными» [Там же, 280]. Пародийное удвоение в этом эпизоде подчеркивается тем, что Дон Кихот-художник через «возвышающий обман» травестирования образа культурного героя (книжного рыцаря) утверждает моцартианское «я», формулируя вопросы с точки зрения представителя «земли слепой» [Пушкина 1977, Т. 3, 188].

Стихийная театральность Дон Кихота как творческой личности амбивалентна, она является истоком и результатом неразрывного моцартианского единства стройности и смелости. В момент романтического кризиса Дон Кихот, по сути, поклявшийся не мечтать, остается в пустоте безусловно логичного настоящего, то есть теряет в мире «других» свободу как художник и личность. Преодолением сомнений становится возвращение творческой и личностной смелости – беспокойное, но бесстрашное ожидание смерти. Страшнее остаться в духовной пустоте настоящего, жить (физически существуя), но не мечтать, не творить.

Исцелившийся от безумия идадьго Сервантеса резко заявлял: «Полно, сеньоры... Я был сумасшедшим, а теперь я здоров, я был Дон Кихотом Ламанчским, а ныне, повторяю, *я* – Алонсо Кихано Добрый» [Сервантес 2007, Т. 2, 600]. Булгаковский герой, вспоминая о своем прежнем имени от «других», не возвращает его себе, а, прямо не отрицая, все равно отстраняется от него, воспринимая как чужое: «Ведь *вы* же прекрасно понимаете, что я не Дон Кихот Ламанчский, а *тот самый* Алонсо Кихано, которого прозвали Добрым» (курсив наш – Д. П.) [Булгаков 2002, Т. 7, 303]. «Тот самый» – это кто-то другой, оставшийся далеко позади, возврата к которому быть не может. В романе исцелившийся и покаявшийся в своих

безумствах Дон Кихот категоричен: «...желаю, чтобы племянница моя Антония Кихано, буде она вознамерится выйти замуж, выходила за такого человека, о котором ей было бы заранее известно, что он о рыцарских романах не имеет понятия; если же будет установлено, что он их читал, а племянница моя все же захочет выйти за него замуж и действительно выйдет, то в сем случае я лишаю ее наследства» [Сервантес 2007, Т. 2, 600-601]. А Дон Кихот Булгакова наставляет Антонию: «Ты выйди замуж за того, кто не увлекался рыцарскими книгами, но у кого рыцарская душа...» [Булгаков 2002, Т. 7, 303].

По мнению Дон Кихота Булгакова, ценна «рыцарственная душа», не имеющая отношения к атрибутике рыцарских романов, истинная рыцарственность как нравственная составляющая, благородство и «высокое начало самопожертвования» Рыцаря Печального Образа. Именно от этого прозвища, посланного Санчо «внезапно налетевшей мудростью» [Там же, 226] в тот момент, когда Дон Кихот рассказывал ему о своем идеале, булгаковский герой не отрекается. В романе же идальго отказался от него: «Буде же его величество спросит, кто этот подвиг совершил, скажите – что *Рыцарь Львов*, ибо я хочу, чтобы прежнее мое прозвание, *Рыцарь Печального Образа*, изменили, переменили, заменили и сменили на это...» (курсив автора) [Сервантес 2007, Т. 2, 141]. Таким образом, героический романтик Булгакова, как и пушкинский «рыцарь бедный», «духом смелый и прямой» [Пушкин 1978, Т. 5, 409-410], «лишний человек» в мире «других» (третья составляющая мифа о Дон Кихоте), до конца жизни остается художником – Рыцарем Печального Образа. Реплики, адресованные Санчо в финале пьесы, вырастая до монолога о солнце и свободе, становятся театрализацией собственной смерти.

Мифологема пушкинского «рыцаря бедного», с которым в романе «Идиот» сравнивается князь Мышкин и о котором сказано, что он – «тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический» [Достоевский 1973, Т. 8,

207], вводит в пьесу Булгакова переключку с интерпретацией образа Дон Кихота Ф. Достоевским. Как отмечают исследователи, «рыцарь бедный» Пушкина в романе Достоевского играет роль связующего звена между Дон Кихотом Сервантеса и образом «вполне прекрасного человека» [Достоевский 1985, Т. 28, кн. 2, 241], который должен, по мысли Достоевского, восходить к прообразу Христа. Именно поэтому настоящим героем сервантесовского романа и прототипом своего Мышкина писатель считал «положительно прекрасного человека» Алонсо Кихано Доброго. Важно для нас и то, что Рогожин называет Мышкина юродивым: «...совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит!» [Достоевский 1973, Т. 8, 14]. А Елизавета Прокофьевна Епанчина дважды применительно к князю употребляет слово «чудак». Как «чудака» и «юродивого» воспринимают окружающие и другого «положительно прекрасного» героя Достоевского – Алешу Карамазова. Чудаком называют и булгаковского Дон Кихота: «Н и к о л а с. А, знаю, эти латы он с чердака снял. Чудак!... Вот потеха-то!» [Булгаков 2002, Т. 7, 218-219].

Проведя детальный текстологический анализ романа Достоевского «Идиот», Т. Касаткина пришла к выводу, что слово «чудак» употребляется в отношении Мышкина как эвфемизм вместо слова «идиот» и по значению приближается больше к «чудовищный», чем «чудный» [Касаткина 2001, 95]. Исследовательница заметила, что подобную деградацию в романе претерпевает и слово «юродивый», которое лишается вертикальных связей, «“юродивый” становится “уродиком”», образ Христа искажается и князь превращается в юродивого навыворот [Касаткина 2001, 96]. К. Степанян, рассматривая проблему юродства и безумия в романе «Идиот», замечает, что в поведении юродивого решается вопрос о способах противостояния злу, который интересовал Достоевского на протяжении всего творчества [см.: Степанян 2001, 143]. Таким образом, пародийная юродская провокация

Мышкина – это личностная форма противостояния несправедливости и выявления подлинной сути происходящего.

Юродскую «маску» актерствующего Дон Кихота в пьесе Булгакова также можно рассматривать как способ отрицания художником околдованного злом мира «других». Князь Достоевского и булгаковский рыцарь обладают сходным юродским мироощущением, характеризующимся нравственной ответственностью за царящее в мире зло и склонностью к диалогическому поиску истины – юродскому «странствию сознания», которое становится жестом-поступком, трагическим подвигом-испытанием идеи, связанным с мучением и страданием подвижника [Иванов 1993, 111]. При этом внешние атрибуты юродства редуцируются, отходя на второй план, а на пути от земного к инобытийному ключевую роль играют честность и открытость донкихотствующих героев Достоевского и Булгакова, которые порождают реакцию комического отвержения героя миром «других».

Слияние личностного и бесконечного в образе Мышкина приводит к «очеловечиванию» лирического «подражания» Христу, которое основывается на личностном и идеализированном представлении о добре. В итоге образ Мышкина выливается в трагическую пародию и доказательство от обратного. В мире без Христа остаются только безумие, страх и смерть [см.: Степанян 2001, 157]. В пьесе же «положительно прекрасный» художник Дон Кихот, «чудак», способный иметь идеал, «поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю жизнь» [Достоевский 1973, Т. 8, 207], как и булгаковский Иешуа Га-Ноцри, трагически обречен на крах в мире «других». Образ Дон Кихота, творца идеала, соотнесенный с образом Иешуа как творцом идеи, а значит с прообразом крестного пути художника, создается средствами трагикомического пародирования в форме травестийной вариации. Называя Дон Кихота «чуذاком», Николас стремится подчеркнуть странность, ненормальность отличающегося от окружающих идадьго, откровенно смеется, находя эту «потеху» забавной. Трагическое звучание

насмешка над «чудаком» получает во дворце Герцога: «...он (Дон Кихот – Д. П.) неизлечим, и остается желать только одного – чтобы его безумие хоть чем-нибудь развлекало людей» [Булгаков 2002, Т. 7, 292]. Прозвище «чудак», отражающее отъединенность героя от окружающих, думается, так же амбивалентно, как и другие образы, в которых предстает актерствующий в жизни Дон Кихот.

В контексте русского мифа о Дон Кихоте можно обнаружить переключку образа булгаковского героя с образом Алеши Карамазова. О нем Достоевский писал: «...чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то он него оторвались» [Достоевский 1976, Т. 14, 5]. Другими словами, младший Карамазов и Дон Кихот – не просто ненормальные, странные, пугающие окружающих «чудаки», но и причастные чуду. Если в образе Алеши происходит встреча земного и небесного, то Дон Кихот Булгакова, находящийся на границе быта и бытия, причастен чуду творчества, преобразования действительности.

Причастность Дон Кихота чуду художественного творения травестийно обыгрывается во время пребывания рыцаря у Паломека. Считая рыцаря сумасшедшим «чудаком», обитатели постоялого двора, тем не менее, искренне веря в силу «волшебного» бальзама, просят Дон Кихота именно о чуде телесного и душевного исцеления: «П а л о м е к. Я надеюсь, сударь, что и мне вы дадите испробовать этого лекарства? В последнее время меня очень мучает поясница»; «Р а б о т н и к. Бальзаму хочу попросить... Громаднейший ячмень на глазу»; «М а р и т о р н е с. Дайте мне попробовать хоть немножечко, у меня такая тоска на сердце, как будто его кошка скребет когтями!» [Булгаков 2002, Т. 7, 246, 247, 244]. Гротескное воздействие «всеисцеляющего» бальзама действительно приводит к неожиданному карнавальному «воскресению» участников «площадного» лечения. Но

главное чудо происходит уже в процессе приготовления эликсира. Общее дело под руководством «юродствующего» чудака Дон Кихота, творца и артиста, оборачивается, хотя и на короткое время, диалогом «других» с Дон Кихотом и друг с другом. Причастный чуду преобразования художник «причащает» – призывает быть причастными чуду – откликающихся «других». Когда Дон Кихот «простирает руки над кастрюлей» и шепчет заклинания, присутствующие мужчины снимают шапки [Булгаков 2002, Т. 7, 247]. Чудом можно назвать и превращение «вечного олуха» и «шута горохового» Санчо Пансы в лучшего из губернаторов.

В последней картине пьесы Булгакова, кроме того, обнаруживается отклик на «горькую иронию» [Достоевский 1981, Т. 22, 92], особо отмеченную Достоевским в романе Сервантеса. Предположим, что опозитизированное ожидание смерти и театрализованный уход тоскующего Дон Кихота из жизни является пародийной формой спасения правды, о которой Достоевский писал в «Дневнике писателя» 1877 г.: «И вот он придумывает для спасения истины другую мечту, но уже вдвое, втрое фантастичнее первой... *правда спасена*, и верить в первую, в главную мечту, можно уже без сомнений» (курсив автора) [Достоевский 1984, Т. 26, 26]. Смерть убежденного в бессмертии своего идеала Дон Кихота, иронично сожалеющего, что его признательность за избавление от плена сумасшествия не может быть продолжительной, сквозь призму романтической иронии пародирует мысль Достоевского о том, что «реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп» [Достоевский 1975, Т. 13, 115].

Итак, на пути испытания и реализации идеи рыцарского служения творческой личности Дон Кихот, воплощая творческие образы чудака, странствующего рыцаря, самозванца, бунтаря, «бедного рыцаря», «лишнего человека», «юродствующего» странника, осуществляет свое творческое «я» как Рыцарь Печального Образа. Подробнее эта составляющая образа Дон

Кихота будет рассмотрена в контексте неклассического этапа осмысления мифа о Дон Кихоте.

3. 2. Пародирование неклассической традиции донкихотства в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»

Восприятие сюжета о Дон Кихоте в первой трети XX века отличается разнообразием и противоречивостью многочисленных и неоднородных по художественному уровню концепций донкихотства. Т. Артамонова, исследуя эту проблему в своей диссертации («Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920-1930-х годов»), выделяет три проблемно-тематические группы интерпретаций вечного сюжета.

Социально-революционное понимание заключалось в акцентировании «острой донкихотовской конфликтности», «расхождении реального образа мира с идеальным», на первый план выдвигалась проблема революционного переустройства мира и «глубокая противоречивость рыцарей революции» («Освобожденный «Дон Кихот» А. Луначарского, «Чевенгур» А. Платонова и др.) В эту группу исследовательница включила и пьесу Булгакова [Артамонова 2006, 3, 8]. Буффонная сущность сервантесовского романа нашла яркое выражение в произведениях детской литературы, ориентированной на идеологические установки эпохи.

Третья группа представлена произведениями, созданными под влиянием русской религиозной философии рубежа веков («Дон Кихот» Г. Чулкова, «Дон Кихот Ламанчский» М. Чехова и В. Громова и др.). Одно из важнейших мест в этой группе исследовательница отводит символистскому осмыслению донкихотства, провозглашавшему «обновление бытия через внутреннее совершенствование личности» [Там же, 15], преобразование жизни свободно творящим художником. Именно эта интерпретация сюжета о Дон Кихоте, по нашему мнению, была наиболее близка Булгакову-драматургу, живо воспринявшему идеи Серебряного века. Рассмотрим подробнее влияние символистской идеи о жизнестроении на булгаковское видение донкихотства.

Восхищаясь романом Сервантеса, символисты не воспринимали его как близкое явление. Символистов интересовал в первую очередь образ Дон Кихота и его интерпретации, предложенные реалистами XIX века, а «Дон Кихот» был для них романом Сервантеса, увиденным «глазами Рыцаря Печального Образа сквозь призму его мировосприятия» [Багно 2009, 125].

Глубокая трансформация, которую претерпел образ ламанчского рыцаря в сознании русских символистов, была связана с тем, что они вслед за немецкими романтиками увидели в нем подлинно мифологическую личность, «вечный миф», созданный истинно творческой индивидуальностью Сервантеса из материала своего времени [Шеллинг 1966, 148]. То есть символисты разрабатывали именно миф о Дон Кихоте, который основывался на переакцентуации идей немецких романтиков. Противоборство мечты и реальности для романтиков было трагичным и непреодолимым вообще, и в романе Сервантеса в частности. В свою очередь русские символисты находили возможность примирить оба начала в символе. Согласно точке зрения символистов, Дон Кихот не противопоставляет мечту и реальность, но активно, деятельно и мужественно пытается воплотить мечту в реальность, веря в возможность идеальных отношений, заставляя окружающих признать материальность своих идеалов. В этом состоит героизм его позиции, вызывавший восхищение романтиков, и недоступный им трагический оптимизм Рыцаря Печального Образа.

Одна из самых оригинальных концепций неклассического этапа осмысления «Дон Кихота» принадлежит Ф. Сологубу, все творчество которого пронизывает миф о Дульцинее (написание Сологуба) и Альдонсе, наиболее яркое воплощение символистской теории о преобразении жизни искусством. Основой сологубовского мифа о Дульцинее становится донкихотовская позиция по отношению к существующей действительности как единственно достойная художника [см.: Багно 2009, 141]. Такая активная позиция близка и булгаковскому Дон Кихоту-творцу. Пародирование

символистского мифа о Дульцинее, как нам видится, приобретает в пьесе Булгакова форму вариации, синтезирующей стилизацию «по Сервантесу» и собственную интерпретацию сологубовского мифа о донкихотствующем художнике, рыцарский подвиг которого заключается в служении красоте.

В романе Сервантес замечает, что своей дамой сердца Дон Кихот избирает миловидную деревенскую девушку, «в которую он одно время был влюблен, хотя она, само собою разумеется, об этом не подозревала и не обращала на него никакого внимания» [Сервантес 2007, Т. 1, 31]. При этом уточняется, что идалго лишь несколько раз издали видел «владычицу его помыслов», а Санчо Панса знал, что Дульсинея – тобосская крестьянка, но никогда ее не видел. В пьесе рыцарь и оруженосец лично знакомы с Альдонсой, в ходе действия Дон Кихот дважды встречается с ней. Булгаков вслед за Сологубом акцентирует внимание на том, что «воистину прекраснейшая» Дульсинея (написание Булгакова) прекрасна потому, что «в ней красота не та, которая уже сотворена, и уже закончена, и уже клонится к упадку, – в ней красота творимая и вечно поэтому живая» [Сологуб 2001, Т. 2, 509]. Булгаковский герой как истинный сологубовский художник для сотворения своего идеала красоты берет наименее обработанный материал, оставляющий свободу, необходимую настоящему творцу.

Если на страницах романа мы находим рыцарский идеал прекрасной покровительницы, существующий лишь в воображении Дон Кихота, и образы тобосской крестьянки (рассказ Пансы о передаче письма в первой части) и околдованной Дульсинеи (второй том), выдуманные Санчо Пансой, то в пьесе в первой же картине появляется настоящая подчеркнута «бытовая» Альдонса Лоренсо. Описание Альдонсы снижено драматургом настолько, насколько позволяет это сценическое произведение. Оба раза крестьянка появляется в доме идалго по хозяйственным делам, «с корзиной в руках»: «Я принесла соленую свинину и оставила ее внизу, в кухне» [Булгаков 2002, Т. 7, 220-221]. Не лишен образ булгаковской Альдонсы и комичных черт.

Уловив из пространной речи Дон Кихота лишь упоминание о пуховиках, она заявляет, что ей «не пристало слушать такие речи» [Там же, 221]. В финале первой картины, раскрывающем взаимоотношения Дон Кихота и мира «других», на первый план выходит гротескная составляющая образа, когда крестьянка становится третьим женским голосом в карнавальном хоре домашних рыцаря: «Ах, сеньор уехал!» [Там же, 228]. В четвертой редакции пьесы карнавального эпизода гротескных «проводов» рыцаря уже нет, первая картина заканчивается отъездом Дон Кихота и его оруженосца.

Булгаков постоянно подчеркивает, что «материал» сопротивляется в руках творца. Альдонса неоднократно признается, что она боится Дон Кихота и предпочитает лишний раз не встречаться с ним: «Ах ты, горе какое! Вот он опять, сумасшедший идальго, на моем пути! ...Да, боюсь. Вы, сударь (Дон Кихот – Д. П.), так странно говорите и никого не узнаете» [Там же, 300]. Упрекая Санчо, в девятой картине она причитает: «И так надо мною все смеются по вине твоего господина, несчастного дона Алонсо» [Там же].

Преодолевая сопротивление грубой материи окружающей действительности героический романтик Булгакова, как и поэт Сологуба, творит непреходящий идеал, «то, чего нет, но что должно быть» [Сологуб 2001, Т. 2, 510], новую нецененную красоту: «Я люблю ее такой, какой она являлась мне в сновидениях» [Булгаков 2002, Т. 7, 225]. Совершая подвиг, Дон Кихот говорит тусклой обыденности «сжигающее *нет*» (курсив автора) [Сологуб 2001, Т. 2, 510], ставя выше реальной жизни прекрасный идеал: «Пусть в твоих глазах Дульсинея не знатная дама, а крестьянка. Важно то, что для меня она чище, лучше и прекраснее всех принцесс. Ах, Санчо, я люблю ее, и этого достаточно, чтобы она затмила Диану!» [Булгаков 2002, Т. 7, 225].

Как верно замечает Е. Иваньшина, для героя пьесы реальность, «видимое внешним зрением – изнанка подлинной картины рыцарского мира. Дон Кихот понимает, что есть Дульсинея, а есть Альдонса» [Иваньшина 2010

б, 253]. Символистски преображая мир вокруг себя, булгаковский Дон Кихот отвергает Альдонсу и принимает ее лишь как Дульсинею. Но Дульсинею преображенную неутомимой фантазией романтика, ту самую, которую все окружающие зовут Альдонсой Лоренсо: «Для вас – смазливая, грубая девка, для меня – прекраснейшая из дам» [Сологуб 2001, Т. 2, 510]. Сходным образом воспринимает герой и окружающий мир, превращающийся для него как творца-актера в театральную сцену. Так, постоянный двор остается постоянным двором, Дон Кихот готов признать, что таковым его видят окружающие, но для него, рыцаря и поэта, это место всегда будет замком. Реагируя на требование Паломека заплатить за ночлег, герой восклицает: «Как, это постоянный двор? Вы говорите правду? Значит, я был в заблуждении, полагая, что нахожусь в замке. Но, впрочем, это ничего не значит» [Булгаков 2002, Т. 7, 252]. Героический романтик Булгакова живет согласно «требованиям ордена», что в пьесе фактически означает собственный рыцарский кодекс Дон Кихота, созданный/преображенный им на основе прочитанных рыцарских романов.

Дульцинея Сологуба в «Победѣ смерти» страстно желает, чтобы ее воспели, ее, «прекраснейшую из земных дев, очаровательницу Дульцинею, которую здесь, в этой темной стране, неправо называют Альдонсою» [Сологуб 2002, Т. 5, 45]. В пьесе Булгакова, трагикомично пародирующей сологубовский миф, от имени Дульсинеи отказывается и сама Альдонса Лоренсо, гротескно реагируя на приветствие Санчо: «И ты уже сошел с ума, толстый Санчо Панса! ...И не смей меня называть Дульсинеей! Я Альдонсой была и Альдонсой останусь [Булгаков 2002, Т. 7, 300]. Лирико-романтическое *нет*-восприятие существующей действительности, свойственное булгаковскому Дон Кихоту и поэту Сологуба, требует чуда и преображения плоти, грубого «материала» реальности (курсив наш – Д. П.). Именно таким истинным чудом преображения «материала» в творимую красоту в пьесе является весь путь Рыцаря Печального Образа. Заглавный

персонаж булгаковской пьесы реализует свое творческое «я» в процессе утверждения истинной красоты мира, дерзкого подвига преображения.

На пути преображения действительности, превращающего жизнь в игру, а игру в жизнь, поэт Дон Кихот погружается в лирическое забвение мира. Раскрывая образ творца через его отношение к Альдонсе-Дульсинее, Булгаков подчеркивает, что естественное для настоящего художника состояние – это вечное стремление к мечте. По отношению к прекрасному несбыточному Альдонса – лишь нелепая случайность, а истинна только Дульсинея. Герой Сервантеса, избирая даму сердца, следует канону: «странствующий рыцарь без любви – это все равно что дерево без плодов и листьев или же тело без души» [Сервантес 2007, Т. 1, 30]. Дон Кихот Булгакова, хотя и повторяет книжную формулу, растолковывая рыцарский кодекс Санчо Пансе, еще до прихода оруженосца, в сцене у колодца, клянется своей «властительнице сердца» в верности до самой смерти: «Но где же и когда я видел тебя? Не помню, не знаю... Быть может, это было во сне» [Булгаков 2002, Т. 7, 220]. Затем рыцарь, не отрицая, что в глазах «несносного болтуна» Санчо прекрасная Дульсинея может оставаться всего лишь крестьянкой, признается, что любит ее, то есть свой идеал, такой, какой она является ему в сновидениях. Обратим внимание на то, что описанная выше сцена была придумана самим драматургом, а потом полностью вычеркнута из четвертой редакции пьесы.

Беседуя с герцогиней, рыцарь Сервантеса заявляет, что он не в силах изобразить красоту несравненной Дульсинеи. Но при этом сознается, что ее образ был изглажен из его памяти страшным несчастьем – «ее заколдовали и из принцессы преобразили в сельчанку, из красавицы в уродину, из ангела в черта» [Сервантес 2007, Т. 2, 265-266]. Как помним, «околдовал» Дульсинею в романе Санчо, выдавший за покровительницу Дон Кихота первую встречную тобосскую крестьянку. Значимы в этом отношении и осторожные, но двусмысленные слова сервантесовского идальго: «Одному богу известно,

существует Дульсинея на свете или же не существует, вымышлена она или же не вымышлена, – в исследованиях подобного рода нельзя заходить слишком далеко. Я не выдумывал мою госпожу и не создавал ее в своем воображении, однако все же представляю ее себе такую, какую подобает быть сеньоре» [Там же, 267]. Дон Кихот Сервантеса вновь следует куртуазному кодексу, согласно которому влюбленный рыцарь просто обязан наделять свою даму сердца всеми возможными добродетелями независимо от того, соответствует это действительности или нет. Герой Булгакова же, отвечая на расспросы Герцогини о Дульсинее, говорит: «Я победил уже не одного гиганта и всех их посылал к ней для коленапреклонения, но *они* не могут разыскать ее, так как злые волшебные силы превратили ее в простую безобразную крестьянку» (курсив наш – Д. П.) [Булгаков 2002, Т. 7, 279]. Для рыцаря Булгакова не имеет никакого значения, какой видит его даму другие и как выглядит Альдонса на самом деле. Булгаковская Дульсинея «околдована» изначально, уже в первой картине пьесы, но для поэта – Рыцаря Печального Образа – она всегда остается прекрасным идеалом. Именно в преображении Альдонсы в Дульсинею, разрушении колдовских чар несправедливой действительности, заключается миссия героического романтика Булгакова.

Кульминацией борьбы за преобразование становится сцена боя Дон Кихота и Сансона Карраско, пародийно переосмысленного драматургом в форме вариации сологубовского мифа о Дульсинее. Столкновение Рыцаря Печального Образа и чуждого поэзии рыцаря Белой Луны оборачивается вступлением в область Вечной Иронии, область «демонов», которая открывает поэту все противоречия мира, за Личинами раскрывается «вечно двойственный, вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный Лик» [Сологуб 2001, Т. 2, 521]. В сервантесовском романе жестокий и мстительный насмешник Самсон, вызывая Дон Кихота на бой, требует, чтобы рыцарь признал, что его дама, кто бы она ни была, бесконечно

прекраснее Дульсинеи Тобосской. Но в виде удовлетворения победителя настаивает лишь на том, чтобы Дон Кихот сложил оружие и, «отказавшись от дальнейших поисков приключений, удалился и уединился в родное свое село *сроком на один год*» (курсив наш – Д. П.) [Сервантес 2007, Т. 2, 535]. А булгаковский Сансон, искренне переживающий за Дон Кихота, с самого начала выдвигает более жесткие условия, дерзко заявляя: «Я смею говорить о ней (о Дульсинее – Д. П.), как я хочу, раз я вас вызываю!» [Булгаков 2002, Т. 7, 294]. В конце поединка бакалавр Сервантеса милостиво объявляет: «...пусть во всей своей целокупности идет по миру слава о красоте сеньоры Дульсинеи Тобосской. Я удовольствуюсь тем, что досточтимый Дон Кихот удалится в свое имение *на год*» (курсив наш – Д. П.) [Сервантес 2007, Т. 2, 538]. В пьесе же ироник Сансон безжалостно добивает словом поверженного мечом героического романтика: «Живите со своим мечтанием о Дульсинее, ее на свете нет, и я удовлетворен... Повторяйте за мной другое: я готов, по требованию победившего меня рыцаря Белой Луны, удалиться *навсегда* в свое поместье в Ламанче» (курсив наш – Д. П.) [Булгаков 2002, Т. 7, 295-296]. И если Дон Кихот Сервантеса, убедившись, что от него не требуют ничего оскорбительного для Дульсинеи, очень быстро соглашается с условиями победителя, то булгаковский Рыцарь Печального Образа и мечом, и словом отчаянно сражается со своим противником до конца.

Таким образом, в то время как бой сервантесовских персонажей предстает переложением очередного приключения из рыцарского романа, в пьесе сражение Дон Кихота со своим двойником пародирует сражение лирического поэта с демонами иронии. Это столкновение определяется Сологубом как закономерное, так как истинная поэзия должна кончаться иронией. Так, последний бой на пути преобразования действительности и поражение рыцаря не только закономерны, но и необходимы, потому что великая поэзия невозможна без иронии. То есть приход к иронии – это

финальный этап самореализации булгаковского Дон Кихота как поэта, познающего роковую противоречивость и двусмысленность мира.

Трагикомичное пародирование выворачивает миф о Дульсинее наизнанку. Если сологубовского поэта «демоны» искушают величию и самозванством, «мечты о величии пленяют каждого, кто чувствует в себе великие силы» [Сологуб 2001, Т. 2, 523], то булгаковский «демон» Сансон Карраско, разоблачая рыцарское самозванство «безумного» идальго, низвергает мечту поэта Дон Кихота: «...моя дама живет на свете, и уже поэтому она прекраснее вашей» [Булгаков 2002, Т. 7, 295-296]. Именно низвержение мечты заставляет сделать Рыцаря Печального Образа следующий шаг на избранном пути преображения, приблизиться к другому полюсу великой поэзии, вступить в область иронии, сказав миру действительности «да».

Постижение художником двойственности мира раскрывается в придуманной самим Булгаковым сцене второй встречи побежденного Дон Кихота с Альдонсой. «Да» булгаковского творца пародийно приобретает форму иронического отрицания разочаровавшегося героика: «Вы – Альдонса Лоренсо, крестьянка из соседней деревни. Вы никогда не были Дульсинеей Тобосской, это я вас так прозвал, но в помрачении ума, за что прошу простить меня» [Там же, 300]. Но это романтическое самоотрицание поэта, который «узнал... все узнал» [Там же], очищающее отрицание-испытание, укрепляющее истинную веру романтика в мечту. «Околдованная» с самого начала булгаковская Альдонса действительно никогда не была Дульсинеей, но, оставаясь грубой крестьянкой из первой картины, она становится прекрасной дамой-мечтой «дульцинирующего» мир Дон Кихота, который признает «это *я* вас так прозвал» (курсив наш – Д. П.) [Там же]. Альдонса преображается в истинную Дульсинею булгаковского Рыцаря Печального Образа, от начала до конца оставаясь зримой Альдонсой. «...Альдонса отвергнута как Альдонса и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная

Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонсою» [Сологуб, 2001, Т. 2, 510].

В финале пьесы теургическое преобразование мира, стремление перевести должное в сущее, сделать созерцательную идею основой действия и поступка, переходит на новую ступень. Преобразование реальности оборачивается жертвенной волей к преобразению, в которой происходит взаимопроникновение искусства, становящегося жизнью, и жизни, становящейся искусством. Дон Кихот Булгакова отличается свободным *нет-*восприятием обманной действительности и говорит «да» ее неотвратимой необходимости (курсив наш – Д. П.). Он реализует поэтический синтез свободы и необходимости вслед за лирическим поэтом Сологуба в пределе земных бесконечностей любви и смерти, возводя поэзию на уровень трагического откровения [см.: Сологуб 2001, Т. 2, 521].

В данном контексте значимо поэтическое воспевание любви, кстати, полностью изъятое Булгаковым из четвертой редакции пьесы, которое предшествует бою Дон Кихота и Сансона Карраско и неразрывно переплетается с пророчеством художника о скорой смерти: «И, умирая, я все же буду повторять, что та, которая меня тиранила, прекрасней всех и телом, и душой!» [Булгаков 2002, Т. 7, 293]. После краха мечты о преобразении любовь к Дульсинеи/идеалу уступает место поэтической встрече художника с собственной смертью, которая «пришла и заполняет... пустые латы» [Там же, 303]. Обладающий непоколебимой поэтической волей артистичный художник Дон Кихот преобразает картину заходящего солнца в последние в его жизни декорации, трагикомичный разговор с Санчо – в драматический монолог героя. Режиссируя даже последние минуты своей жизни, он четко определяет список действующих лиц, скорбящих у гроба умирающего поэта, призывая в определенном порядке сначала Антонию и Карраско, а затем – Санчо.

Важной вехой в период неклассического осмысления донкихотовской ситуации стала интерпретация Д. Мережковского, который причислил испанского писателя к «вечным спутникам» человечества. Несмотря на то, что взгляды символиста с течением времени менялись и отличались противоречивостью, наиболее яркое художественное воплощение образ Дон Кихота получил в одноименном стихотворении 1887 г. В то время Мережковский был студентом историко-филологического факультета Петербургского университета и испытывал сильное влияние народнических идей. Дон Кихота он рассматривал как пророка социального переустройства общества и видел в нем, как и Булгаков, творческую личность [см.: Багно 2009, 127].

Роднит Дон Кихота Мережковского и рыцаря Булгакова святая любовь и вера в прекрасный идеал: «Этой верою согреты // Все великие безумцы, // Все пророки и поэты!» [Мережковский 2000, 189]. Но герой Мережковского толпе голодных крестьян страстно «Вместо хлеба рассыпает // Перлы мыслей благородных», пророчествуя, что скоро «Наступит праздник вечный: // Мир не солнцем озарится, // А любовью бесконечной...» [Мережковский 2000, 188]. А булгаковский художник сам признается, что он страстно любит Дульсинею и не менее страстно и восторженно говорит о щедром Золотом веке человечества.

Сближает «великих безумцев» Булгакова и Мережковского евангельски-мессианская убежденность в силе своего меча-креста, в том, что «...меч несет свободу, // Справедливость и возмездье // Угнетенному народу!» [Мережковский 2000, 188], защищает беспомощных и слабых, восстанавливает поруганную честь. Очевидно, что писатели сходятся в оценке донкихотовской ситуации, определяя ее как трагически безнадежную, когда «Все довольны, все смеются // С гордым видом превосходства. // И никто в нем (Дон Кихоте – Д. П.) не заметит // Красоты и благородства» [Мережковский 2000, 189]. Пронизанное драматическим пафосом

стихотворение Мережковского отражает не только народнические идеи, в нем преломляется романтическая традиция противопоставления поэта и толпы и тургеневское понимание образа Дон Кихота. Оно перекликается с финалом булгаковской пьесы. Соприкасаются интерпретации в точке драматической веры в непреходящую ценность мечты и «безумного» ожидания прекрасного, единственного, что остается отвергнутым на земле всем пророкам и поэтам:

Смейтесь, люди, но быть может,

Вы когда-нибудь поймете

Что возвышенно и свято

В этом жалком Дон Кихоте... [Мережковский 2000, 189].

Различны формы драматического ожидания одиноких героев. В стихотворении Мережковского на первый план выходит почти евангельское тихое смирение обреченного:

Он не чувствует, не видит

Ни насмешек, ни презренья:

Кроткий лик его – так светел,

Очи – полны вдохновенья [Там же].

Дон Кихот Булгакова до конца остается бунтующим против несправедливости героическим романтиком, уверенным, что со злом нужно неустанно бороться, несмотря на насмешки окружающих.

Еще одна неклассическая интерпретация донкихотства, оказавшая, как нам думается, значительное влияние на булгаковское видение образа Дон Кихота, принадлежит Вяч. Иванову. Для него трехсотлетняя годовщина выхода первой части романа Сервантеса стала поводом для изложения его собственных идей в статье «Кризис индивидуализма» 1905 г. Согласно философско-эстетической концепции Иванова, развивавшего идею органической культуры, в будущем личность вновь должна слиться с коллективом, а искусство, осуществляя жизнестроительную, теургическую

миссию, станет «соборным», всенародным. При этом именно Дон Кихот кажется символисту «олицетворением действенного пафоса соборности» [Иванов 2003, 433]. Пародийно переосмысливая идею Иванова о новом дерзновении «раскольника и отщепенца» Дон Кихота противопоставить реальности свое мироутверждение, Булгаков создает образ бунтующего героического романтика Дон Кихота. Если, по Иванову, рыцарь является вечным типом, воплощающим принцип «Если мир не таков, каким он должен быть, как постулат духа, – тем хуже для мира, да и нет вовсе такого мира» [Там же], то герой Булгакова живет по этому принципу, активно стремясь к преобразению действительности и напрямую взаимодействуя с ней: «Безжалостная судьба!» [Булгаков 2002, Т. 7, 220].

Осмысливая роман Сервантеса, Вяч. Иванов отмечает, что чары волшебников постепенно обращают вселенную вокруг Дон Кихота в иллюзию, кольцо чародейства смыкается темницей обмана вокруг одинокой души художника. В пьесе Булгакова с самого начала мир, окружающий героя, предстает злым мороком: «Зачем же, зачем ты (Дульсинея – Д. П.), поманив, покинула меня? Кто похитил тебя? И вновь я один, и мрачные волшебные тени обступают меня» [Там же, 222]. Подчеркнутая трагикомичная материальность булгаковской Альдонсы, преобразенной в Дульсинею, пародийно утверждает идею Иванова о том, что Дульсинея действительно существует: «что за дело, что красота несет искаженную личину призрачного вещества» [Иванов 2003, 434].

В образе героического романтика Булгакова, по нашему мнению, преломляется сопутствующий Дон Кихоту вечный тип Лира, определяемый Ивановым как самовластный «апофеоз героической гордости» [Там же]. В типе Лира преклонение окружающих перед величием героя только тогда соответствует притязаниям этого героя, когда оно совершенно бескорыстно и внешне не обусловлено, ничем не ограничено, кроме внутреннего тяготения слабого к сильному духом. Именно такой героичностью, внутренней силой

духа булгаковского поэта объясняется его притягательность для окружающих. Они мгновенно очаровываются «возвышающим обманом» художника и вовлекаются в театрализованное общее дело на постоялом дворе Паломека. Подражают Дон Кихоту и придумывающие самодеятельное представление Перес и Николас, и развлекающиеся театром Герцог и его подданные. Самоотверженный художник Булгакова, как и Лир Иванова, одаривает «других» духовными дарами, «раздаривая всего себя до конечного обнищания и оскудения. Подобно заходящему солнцу, он хотел бы разбросать все свое золото, весь пурпур» [Иванов 2003, 434]. Как помним, и булгаковский рыцарь в финале пьесы сравнивает свою жизнь с уходящей во тьму солнечной колесницей. Но богоравная щедрость «дульцинирующего» мир булгаковского Дон Кихота требует соответствующего ответа – «все долины должны закутиться перед ним благодарными алтарями» [Там же], то есть должен состояться двусторонний свободный диалог поэта и «других». Но окружающие, хватая дары, отворачиваются от «оскудевшего» поэта. Это приводит в пьесе к драме несостоявшегося/оборванного диалога «я» художника и мира «других». Так, например, карнавальное совместное лечение «всеисцеляющим» бальзамом оборачивается оскорблением и изгнанием Дон Кихота и Санчо Пансы с постоялого двора.

Кроме того, в двойственном, но при этом внутренне цельном образе булгаковского героя обнаруживаются черты другого вечного типа, условно названного Ивановым Гамлет-Макбет, который отражает вторую составляющую нового индивидуализма в поэтическом творчестве – исчерпание в духе «трагизма голода» [Там же]. Дон Кихот Булгакова, яростно отрицая околдованный злом мир, отчасти вбирает в себя узурпаторское самоутверждение, бунтарство и отступничество, свойственные данному типу. Подчеркнем, что «трагедию голода и нищеты» Иванов сравнивает с планетой, «восхотевшей засветиться заемным светом», то есть луной, а тип Дон Кихот-Лир – с солнцем, которое истекает

божественной кровью своего «тяжелого золотого избытка» [Иванов 2003, 434-435]. Таким образом, булгаковский Дон Кихот как творческая личность, реализуя артистичность своей натуры, синтезирует отдельные черты обоих обозначенных Ивановым типов трагического индивидуализма поэта будущего. Напомним, что творческий путь самоосуществления Дон Кихота Булгакова проходит под символическим покровительством обеих планет: предвещающей поражение луны и «умирающего» в финале солнца.

Многогранная интерпретация донкихотовской ситуации в пьесе Булгакова перекликается с осмыслением мифа о Дон Кихоте А. Блока, одной из немногих в русской культуре попыток амбивалентного понимания донкихотства, которая восходит к концепции В. Белинского. Указанная позиция сформулирована в статье «Рыцарь-монах» 1911 года, посвященной В. Соловьеву. Характеризуя донкихотство Соловьева, Блок отмечает его полную отрешенность и «готовность совершить последний шаг», называет героя своей статьи одиноким странником, который смотрит «в неизвестную даль, не ведая пространств и времен» [Блок 1982, Т. 4, 160]. Таким романтически «отъединенным» странником, кажущимся окружающим опасным и вредным чудаком, предстает в первой картине булгаковский рыцарь, после поражения переходящий еще при жизни в вечное пространство вне времени и пространства: «С а н ч о. Я ничего не понимаю в этих печальных и мудреных мыслях» [Булгаков 2002, Т. 7, 299].

В контексте статьи Блока героико-романтическая раздвоенность Дон Кихота Булгакова представляется закономерной, этого требует служение героя [см.: Блок 1982, Т. 4, 163], ведь поэт-рыцарь должен отстаивать своей идеал и словом, и поступком. Для этого истинному художнику, у которого слово не расходится с делом, необходимо воспитывать в себе две силы, два качества, необходимые в борьбе за идеал, чтобы нападать сразу с двух сторон. Так, меч рыцаря и стремление совершать только добрые дела оказываются взаимодополняющими средствами борьбы «рыцаря-монаха»,

художника, «доброго человека» и воина одновременно. Булгаковский поэт не только восхваляет красоту своей Дульсинеи и мечтает о воскрешении Золотого века, но и готов с оружием в руках «мстить за обиды, нанесенные свирепыми и сильными», утверждает, что при столкновении с врагами требуется мужество [Булгаков 2002, Т. 7, 226, 244].

Особо заметим, что в пародийной вариации Булгакова оба начала, доброта и воинственность творческой личности, несут на себе отпечаток романтической символичности, подчеркивающей их нерасторжимость. «Золотой меч» героя занесен над несправедливым временем, драматург неоднократно подчеркивает, что решимость рыцаря безгранична и непоколебима, но раны противников Дон Кихота символичны (драки на дороге и у Паломека Левши, покалечена рука Сансона), сам же герой тяжело избит, осмеян, оскорблен и серьезно ранен в финале. Добрые же устремления булгаковского Дон Кихота оборачиваются облагодетельствованием Санчо рецептом чудесного бальзама для мулов и карнавальным исцелением страждущих на постоялом дворе. Роль «дракона»/«хаоса», врага «рыцаря-монаха» [Блок 1982, Т. 4, 164-165], в пьесе играют пародийные гиганты и великаны-мельницы, сам же рыцарь не раз говорит о коварном волшебнике Фристоне, но главными своими противниками называет «чудовищ злобы и преступлений» [Булгаков 2002, Т. 7, 280], то есть саму несправедливость мира.

Развивая мысль о стремлении булгаковского Дон Кихота «дульцинировать» мир вокруг, рискнем предположить, что вызов странного чудака злым чарам действительности определяет специфику взаимоотношений творческой личности и мира в пьесе, которая приближается к символистскому «нарциссическому пигмалионству» [Тюпа 2011, 127]. Так, активное деятельное начало бунтующего против неподобающего настоящего Дон Кихота может быть прочитано как трагикомический вариант пигмалионовской неудовлетворенности наличной

действительностью. Отрицая околдованный злом мир, герой Булгакова преобразует грубую крестьянку в даму сердца, как Пигмалион творит из слоновой кости прекрасную Галатею. В процессе «дульцинирования», освобождения Царевны, Мировой Души, он реализует и поэтическое «я» художника, порождающего новую реальность.

Вместе с тем романтическая обособленность поэта от жизни отсылает к творческому самосозерцанию, воплощающемуся в эгоцентрической созерцательно-божественной фигуре Нарцисса. Окончательно ставя точку в вопросе о сумасшествии Дон Кихота, подчеркнем, что безумие богоподобной творящей личности может считаться «ремой художнической отрешенности» [Тюпа 2011, 125]. Кроме того, отзвуки нарциссического эгоцентризма обнаруживаются в пародийных и отчасти сглаженных, но, тем не менее, хвастливых заявлениях, адресованных Санчо Пансе. Например: «Но скажи мне, мой друг, читал ли ты где-нибудь о рыцаре, обладающем большей отвагой, нежели я?» [Булгаков 2002, Т. 7, 223].

Итак, осмысление Булгаковым неклассической традиции донкихотства приобретает форму пародийной трагикомической вариации, основой которой становится синтетическая двойственность, точнее, многогранность, а значит полнота и целостность образа Дон Кихота как творческой личности. Значимыми составляющими в образе булгаковского художника, самоуглубленного преобразователя, становятся актерское и мессианское начала, приближающие его к неклассической эстетике жизнестроения.

Заключение

Характеризуя специфику инсценирования известных прозаических произведений, В. Хализев подчеркнул, что жизнь литературы в веках отмечена определенной амбивалентностью, «утраты и приобретения здесь неизменно сопутствуют друг другу», при этом «ранее созданное должно не умереть, а полной жизнью жить во вновь созданном» [Хализев 1986, 226, 220]. Именно это, на наш взгляд, и произошло в процессе осмысления Булгаковым сюжета о Дон Кихоте, который завершился созданием оригинального драматического произведения по мотивам знаменитого романа. Взявшись за переложение романа Сервантеса, то есть включившись в открытый диалог традиций, драматург, называвший собственную театральную деятельность «чистейшим донкихотством» [Булгаков 2002, Т. 8, 577], не мог не сказать свое слово в вечном споре о Рыцаре Печального Образа. Традиционное для русского донкихотства отвержение существующего порядка вещей в творчестве Булгакова обрело форму лично переживаемого отрицания несвободы художника в условиях жесткого диктата и контроля извне. Мечтатель и сумасброд Сервантеса в пьесе Булгакова превратился в творца, протестующего против несправедливости мира, околдованного злом приспособленчества, и мужественно стремящегося реализовать творческое «я» даже в удушающем плену существующей реальности.

Проведенный анализ образа Дон Кихота с точки зрения типологии характеров, позволяющей наиболее полно раскрыть ценностный мир персонажей как целостную систему, позволил сделать вывод о том, что герой Булгакова предстает в пьесе героическим романтиком, который ориентируется на возвышенный идеал в качестве доминирующей ценности. При этом Дон Кихот стремится к активным действиям, направленным на изменение мира в соответствии со своим идеалом. Как романтика героической мироориентации рыцаря отличает недоверие к существующему

миропорядку. Герой Булгакова, избравший путь свободного художника, верит в прекрасный идеал до конца, но лишенный цели, сил и возможности бороться умирает, так как не смог воплотить его в жизнь. Образ Дон Кихота синтезирует решительную воинственность героика и ответственность романтического поэта перед миром. Смерть Дон Кихота, обнаруживающая черты внутренне свободного творческого акта художника-бунтаря, можно назвать и последним боем не свернувшего с «крутой дороги» рыцаря, поэта и воина. Утверждение необходимости рыцарского служения творческой личности реализуется в верности Дон Кихота-художника своему идеалу, неразрывному единству слова и поступка.

Значимую роль в булгаковской интерпретации донкихотовской ситуации играет отмеченное нами пародийное юродство как составляющая образа Дон Кихота. Отчужденность главного героя от «опрокинутого» мира проявляется в мнимом безумии, которое помогает «юродствующему» художнику освободиться от ложной правды существующей реальности. Юродство, с одной стороны, дает герою возможность активного обличения несправедливости, а с другой – близко Дон Кихоту-поэту в силу своей повышенной эмоциональности. В отношении Дон Кихота можно говорить об интеллигентном юродстве как форме интеллектуального протеста одинокого художника. Как творческая игровая форма защиты юродство оберегает душу романтического творца. Девиантность творческой личности становится своеобразным «зеркалом», пародийно обличающим действительность. Самоотверженность подвижника преломляется карнавальным чудачеством «иноного», которое через искажение существующего миропорядка заставляет вспомнить о возвышенном идеале.

Осмысление традиции донкихотства в пьесе осуществляется благодаря ряду смыслообразующих структурных принципов поэтики, характерных для творчества Булгакова в целом. Одним из средств интерпретирования донкихотовской ситуации является двойничество, основная функция

которого заключается в раскрытии психологии творческой личности, вынужденной в условиях неприятия и гонения бороться за свободу творческой самореализации. Симметричная система двойников Дон Кихота, оказавшегося между носителем освобождающей карнавальной правды (Санчо Панса) и представителем общепринятых социальных норм (Сансон Карраско), способствует не только выявлению драматического конфликта в пьесе, но и демонстрирует внутреннюю двойственность художника Булгакова, поэта и воина, смыслом жизни которого становится рыцарское служение в творчестве.

Система двойничества наиболее ярко проявляется в диалогических отношениях главного героя и его двойников как представителей мира «других». «Со-бытие» Дон Кихота и Санчо Пансы принимает форму диалога-со-чувствия и со-переживания, душевной близости, позволяющей оруженосцу эмоционально приблизиться к пониманию внутреннего мира художника. Образ карнавального «шута» Санчо, сменяющего в пьесе циничную, сентиментальную и эпическую маски, помогает испытанию и утверждению идеи рыцарского служения поэта. Являясь носителем преодолевающего зло смеха, Санчо-трикстер пародирует рыцарский идеал, комически снимает противоречие ценностей искусства и жизни в карнавальной правде, возрождающей и обновляющей вечные истины.

Рациональный двойник Сансон Карраско выполняет в пьесе функцию «другого», способствуя испытанию идеала Дон Кихота и самого героя как носителя идеи рыцарского подвига в творчестве, осознающего отчужденность своего «я» от мира «других», без диалога с которым не может существовать ответственный художник. Персонифицирующий иронико-аналитическое начало Сансон, способный рационально понять ценность прекрасного идеала, но не принять идею Дон Кихота, высвечивает образ булгаковского рыцаря как образ романтического творца.

Переакцентируя миф о Дон Кихоте, Булгаков связывает донкихотство с творческим процессом. Булгаковский художник, свободно ступая на путь творения, всегда так или иначе обречен на непонимание, а значит – на страдание. И только настоящий творец, ответственно относящийся к своему творчеству и осознающий его возможное влияние на мир, способен на бескомпромиссную борьбу за свое творчество, в широком смысле за то, чтобы прекрасный идеал воплотился в жизнь. Все творцы Булгакова по своему донкихотствуют, пытаясь вступить в обреченный на крах диалог с миром «других». Стремясь к тому, чтобы быть услышанными и понятыми, они неизбежно вступают в конфликт, оказываясь перед роковым выбором. Смирение приводит к потере творческой свободы и ответственного отношения к творчеству и жизни, то есть герой перестает быть истинным художником, бунт заканчивается трагически – сумасшествием или смертью творящего. Вынужденное молчание также оборачивается гибелью. Но лишь на этом пути возможна нравственная победа художника, утверждение вечных истин.

Именно Дон Кихот, главный герой одной из последних пьес Булгакова, реализует активный творческий путь, воплощает, в сущности, идеализированный образ художника-рыцаря, готового на подвиг во имя творчества.

Анализируя художественное своеобразие «Дон Кихота» и специфику булгаковской интерпретации русской донкихотовской традиции, особое внимание мы уделили исследованию идеализированного донкихотовского образа творца и только в общих чертах охарактеризовали второй противоположный и дополняющий его тип смиренного поэта-пастуха. Более подробное системное рассмотрение творческих типов поэта-рыцаря и поэта-пастуха, как нам кажется, позволит в дальнейшем по-новому раскрыть проблему судьбы художника в творчестве Булгакова.

Еще одним основополагающим принципом поэтики, системно организующим булгаковскую интерпретацию донкихотства, является взаимное проникновение и влияние одновременно нескольких хронотопов не только в качестве подражательных пространственно-временных единств, но и как смысловых сфер художественного мира пьесы. Как показало наше исследование, в «Дон Кихоте» происходит взаимопроникновение бытового и бытийного хронотопов. То есть в пьесе пересекаются враждебное Дон Кихоту «времяпространство» несвободы, осмеяния и диктата общепринятых норм и открытое большое время культурной традиции, зовущее художника к свободному творческому диалогу. Герой, находясь в смысловом пространстве творения, воспринимает идеал как должное мироустройство и программу действий. Потерпевший поражение и не реализовавший мечту в действительности Дон Кихот воплощает идеал и свободно реализует творческое «я», одержав символическую победу романтика, только в пространстве деятельного и ответственного творчества, преобразующего быт.

Важную роль в системе поэтики пьесы играет карнавализация, которая становится формой мениппейного испытания донкихотовской идеи, заключающейся в утверждении героического служения творческой личности. Основным художественным принципом при создании «Дон Кихота» можно назвать карнавальное «переворачивание» карнавального романа Сервантеса. В духе серьезно-смеховой эстетики, синтезирующей ренессансную и романтическую традиции, Булгаков-драматург «разрушает» историю сервантесовского идальго, чтобы создать собственный миф о Дон Кихоте.

Уяснение специфики карнализации и пространственно-временных особенностей в ходе работы позволило перейти к анализу жанрового своеобразия «Дон Кихота». Признавая сложный синтетический характер булгаковской пьесы, присущий всем драматическим произведениям XX века, считаем возможным определить пьесу как романтическую драму

самоосуществления Дон Кихота-художника, судьбой которого становится сознательно избранный путь самореализации своего «я» в мире «других». Драма «Дон Кихот» характеризуется слиянием трагического и комического начал, синтезирующих драматическую целостность пьесы. Художественный мир романтической драмы самоосуществления творца, созданный средствами карнавализации, системы двойничества, диффузии хронотопов и жанрового синтеза, строится на пародийном удвоении. В его основе лежат актуализация и переосмысление «чужого слова» традиции, своеобразный диалог с ней. Пародия Булгакова, переводящая роман Сервантеса в иную систему ценностей, приводит к трагикомическому эффекту, в результате которого происходит драматическое взаимопроникновение комизма буффонады и мистериальности трагического начала.

Проведенный анализ пьесы, раскрывающий ее жанровую специфику и художественное своеобразие, свидетельствует о самостоятельности драматического произведения Булгакова по отношению к «Дон Кихоту» Сервантеса. Соотносясь с испанским романом как с источником вечного сюжета и культурного мифа о Рыцаре Печального Образа, булгаковская пьеса, по нашему мнению, является не инсценировкой, а оригинальной драмой, написанной по мотивам знаменитого романа и ориентированной именно на миф о ламанчском рыцаре, то есть совокупность существующих интерпретаций бессмертного сюжета. Проведенный сравнительный анализ двух опубликованных окончательных редакций «Дон Кихота» подтверждает предположение о том, что наибольшей художественной глубиной обладает именно третья редакция, во всей полноте отражающая своеобразие булгаковской переакцентуации донкихотовского мифа. Проведение же более глубокого текстологического анализа существующих редакций пьесы, как нам представляется, требует отдельного исследования.

Осмысление русского мифа о Дон Кихоте в пьесе Булгакова приобретает форму пародирования классической и неклассической традиций

донкихотства, точнее – пародийной трагикомической вариации. Основой многоуровневой по определению вариации является синтетическая природа трагикомичной булгаковской интерпретации донкихотства, отразившейся в многогранном образе поэта и воина Дон Кихота. На пути своего творческого осуществления, испытания и реализации идеи рыцарского служения художника герой Булгакова примеряет творческие «маски»/образы чудака, странствующего рыцаря, самозванца, бунтаря, «бедного рыцаря», «лишнего человека», «юродствующего» странника. И тем самым реализует свое «я» как поэт Рыцарь Печального Образа.

В процессе переакцентуации донкихотовской ситуации драматург переосмысливает романтическую традицию философской драматизации судьбы художника, синтезируя в образе своего героя романтическую мысль эгоистичного мечтателя Гамлета и героическую волю Дон Кихота-энтузиаста, по мнению И. Тургенева, в одиночку отчаянно сражающегося за великую мечту. Пародирование донкихотства жертвенно служащего идеалу «рыцаря бедного» А. Пушкина в пьесе происходит в травестийном смешении трагического и комического. Роднит рыцарей Булгакова и Пушкина возвышающая их над миром «других» необычность, которую окружающие принимают за сумасшествие. Именно в этом романтизированном пространстве поэтического безумия герои по-настоящему свободны и счастливы. В жестокой реальности их ждут лишь пустота и плен. Дон Кихот Булгакова и донкихотствующий пушкинский Герой из одноименного стихотворения 1830 г. предстают инвариантами героического романтика, воплощающего единство дополняющих друг друга воинственного и поэтического начал. Дон Кихот одновременно является сострадающим чужому горю героиком и сражающимся за свою идею мыслителем-романтиком.

Булгаковского Рыцаря Печального Образа можно отнести к творцам моцартианского типа, который характеризуется гармоничным слиянием

комического и трагического, сиюминутного и вечного, неудержимой фантазии и безупречной логики, эмоциональности и рационализма, стремительностью поведения, самоиронией, театральностью мышления и ощущением внутренней свободы художника. Вслед за Ф. Достоевским Булгаков делает «рыцаря бедного» Пушкина своеобразным связующим звеном, обыгрывая данный образ на мотивном уровне. Если у Достоевского пушкинский рыцарь связывает Дон Кихота Сервантеса с прообразом Христа, который должен воплотиться в образе «положительно прекрасного человека» Мышкина, то в пьесе пушкинский образ закрепляет связь булгаковского Дон Кихота, поэта, пророка, жреца и жертвы в одном лице, и «очеловеченного» Христа Иешуа Га-Ноцри. Сближает Мышкина и рыцаря Булгакова и своеобразное пародийное юродство как форма противостояния несправедливости.

Значительное влияние на переакцентуацию донкихотства в пьесе оказали также ключевые идеи Серебряного века, влияние которых на творчество Булгакова в целом не раскрыто в достаточной степени и по сей день. Центральное место в пародийном замысле драматурга отводится творческому мифу о Дульцинее Ф. Сологуба, который является наиболее оригинальной концепцией неклассического этапа переосмысления донкихотства в России, связанной с проблемой творчества. Булгаковский Дон Кихот и донкихотствующий художник Сологуба занимают по отношению к действительности активную позицию преобразования жизни искусством. Преодолевая сопротивление грубой материи существующей реальности, героический романтик Булгакова творит свой идеал, то, что должно быть. «Неутомимой фантазией» поэта он создает из грубой Альдонсы прекрасную Дульсинею. Трагикомическое пародирование в пьесе, по сути, выворачивает миф о Дульсине наизнанку. Булгаковский «демон поэта» Сансон Карраско не искушает Дон Кихота величием творца, а, разоблачая «безумного» рыцаря, низвергает мечту героического романтика.

Очищающее испытание-отрицание, приобретающее форму признания поэтом действительности, укрепляет веру Дон Кихота в идеал. При этом Альдонса превращается в Дульсинею Рыцаря Печального Образа, оставаясь «околдованной» зримой крестьянкой Альдонсой от начала до конца пьесы.

В драме Булгакова обнаруживается преломление донкихотовской традиции Д. Мережковского, раскрытой в стихотворении «Дон Кихот» 1887 г. Героев Мережковского и Булгакова роднит евангельски-мессианская убежденность в истинности прекрасного идеала, но донкихотовскую ситуацию оба писателя определяют как трагически безнадежную. На земле всем пророкам и поэтам остается лишь вера в непреходящую ценность мечты и «безумное» ожидание прекрасного. Героико-романтическая интерпретация образа Дон Кихота в пьесе дополняется пародированием концепции Вяч. Иванова о новом индивидуализме в поэтическом творчестве. Его миссия, по мнению автора, состоит в теургическом жизнестроительстве. Булгаковский рыцарь наследует как героическую гордость и богоравную щедрость вечного типа, названного Ивановым Дон Кихот-Лир, так и бунтарство и стремление к самоутверждению типа Гамлет-Макбет. В амбивалентной двойственности булгаковского Дон Кихота в качестве трагикомической вариации также отражается тип рыцаря-монаха, охарактеризованный А. Блоком как тип одинокого странника, кажущегося окружающим опасным чудаком, нерасторжимые доброта и воинственность которого дополняют друг друга, так как этого требует служение рыцаря-монаха, отстаивающего свой идеал и словом, и делом. В своем творческом подвиге Дон Кихот Булгакова приближается к символистскому «нарциссическому пигмалионству». Преображая грубую материю в идеал, «дульцинируя» мир, герой реализует поэтическое «я», осуществляется как художник, творя собственный мир.

Таким образом, переакцентуация донкихотства осуществляется в пьесе Булгакова через призму русского мифа о Дон Кихоте. Создавая собственную концепцию донкихотства творческой личности, драматург пародирует

романтическую традицию русской литературы XIX века, переосмысливая амбивалентные концепции И. Тургенева и А. Пушкина, связь с творчеством которых неоднократно подчеркивалась исследователями. Кроме того, в донкихотстве Булгакова обнаруживается значительное влияние символистских идей о жизнетворчестве и теургической деятельности художника, представления о мессианстве и ответственности творческой личности перед жизнью и искусством. Обнаруженные типологические связи позволяют предположить, что более детальное исследование влияния русской религиозной философии начала XX в. и художественных концепций Серебряного века на проблему судьбы художника помогут в дальнейшем по-новому взглянуть на общие художественные особенности творчества Булгакова в целом.

Осмысливая проблему донкихотства творческой личности, Булгаков, как показало наше исследование, избрал наиболее свободную художественную форму, перейдя от пародийной стилизации, дистанцирующейся от «чужого слова» традиции, к травестийной вариации, предполагающей смешение различных стилей и широкий простор для переакцентуации вечного сюжета. Такая свобода переосмысления в свою очередь предоставила драматургу возможность не только авторской оценки и актуализации культурной традиции, но и достраивания мифа о Дон Кихоте. Вступив в диалог с русской традицией донкихотства, в пьесе «Дон Кихот» Булгаков не только развил всегда волновавшую его проблему о судьбе художника, акцентировав значимость творческой составляющей в образе Дон Кихота и обогатив собственный художественный мир донкихотовскими мотивами. Он смог сказать новое слово/реплику в открытом диалоге «большого времени» культуры, навсегда преобразив миф о Дон Кихоте. Булгаков-драматург, написав свою историю о Дон Кихоте, отчасти прошел тем путем, который считал единственно возможным для своего героя – путем

творческого самоосуществления художника в диалоге с «другим» в широком смысле этого слова.

Именно поэтому для Булгакова, подводящегося свой литературный итог в драматургии, прежде всего была важна решимость творческой личности, отваживающейся на бескомпромиссную борьбу во имя идеала, отстаивание своих идей. Между тем булгаковского Дон Кихота, как нам кажется, нельзя назвать революционером. Драматург, отдававший предпочтение Великой Эволюции, вероятно, более всего ценил невозможность для истинного художника пойти на сделку со своей совестью, готовность отстаивать свободу творчества до конца. Протест Дон Кихота против несправедливости мира не является борьбой ради разрушения, на первом месте всегда стоит созидание. На наш взгляд, это то, что А. Нинов назвал «борьбой за Авторство» [Нинов 1990, 583], то есть за право на свободное творческое самовыражение и самоосуществление в творчестве. Главным оружием в этом сражении «за», а не «против» становится ответственная правда и решительное слово художника, не расходящееся с делом и потому равное рыцарскому подвигу.

Литература

1. Булгаков, М.А. Собрание сочинений: в 5 т. / М.А. Булгаков. - М.: Художественная литература, 1990.
2. Булгаков, М.А. Собрание сочинений: в 8 т. / М.А. Булгаков. - СПб.: Азбука-классика, 2002.

3. Аверинцев, С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского / С.С. Аверинцев. - М.: Рос. ун-т, 1993. - С. 341-345.
4. Аверинцев, С.С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин: pro et contra. Антология / С.С. Аверинцев. - СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. Т. 1. - С. 468-483.
5. Айхенвальд, Ю.А. Дон Кихот на русской почве: в 2-х частях / Ю.А. Айхенвальд. - М., Минск: Гендальф, МЕТ, 1996.
6. Александрова, Е.Г. Духовно-эстетическая организация трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» / Е.Г. Александрова // Политематический сетевой электронный научный журнал КубГАУ. - 2010. - № 58 (04). - С. 470-485.
7. Андрушко, Ч. Платонов и Бабель – новые Дон Кихоты / Ч. Андрушко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. - 2006. - Вып. 5. - С. 22-25.
8. Артамонова, Т.Г. История о Дон Кихоте Ламанчком в свете русского религиозно-философского ренессанса (на материале лирики Ф. Сологуба) / Т.Г. Артамонова // Современные гуманитарные исследования. - 2006. - № 3. - С. 164-167.
9. Артамонова, Т.Г. Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920-1930-х годов: автореферат дисс. на соискание уч. степ. канд.

- филол. наук: 10.01.01 / Т.Г. Артамонова. – Екатеринбург: Урал. гос. у-т, 2006. – 20 с.
10. Бабичева, Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX-начала XX века / Ю.В. Бабичева. - Вологда: Изд-во Вологодского пед. ин-та, 1982. – 192 с.
 11. Бабичева, М.Е. Стилиевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук: 10.01.08 / М.Е. Бабичева. – М.: МГУ, 1985. - 255 с.
 12. Багно, В.Е. Достоевский о «Дон-Кихоте» Сервантеса / В.Е. Багно // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 3. / под ред. Г.М. Фридлиндера. - Л.: Наука, 1978. - С. 126-135.
 13. Багно, В.Е. Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса / В.Е. Багно. - М.: Книга, 1986. – 448 с.
 14. Багно, В.Е. Дон Кихот в России и русское донкихотство / В.Е. Багно. - СПб.: Наука, 2009. – 228 с.
 15. Багно, В.Е. Дон Кихот Ламанчский – Рыцарь Печального Образа – Алонсо Кихано Добрый / В.Е. Багно // Сервантесовские чтения: сб. ст. - Л.: Наука, 1985. - С. 171-179.
 16. Багно, В.Е. Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве / В.Е. Багно // Новое литературное обозрение. - 1997. - № 26. - С. 347-350.
 17. Багно, В.Е. Русское донкихотство как феномен культуры / В.Е. Багно // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни: сб. ст. / отв. ред. В.Е. Багно. - СПб.: Наука, 2003. - С. 217-232.
 18. Багно, В.Е. Зачарованный Дон Кихот / В.Е. Багно // Октябрь. - 2011. - № 1. - С. 91-100.
 19. Барина, К.В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-х годов / К.В. Барина // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. - 2012. - № 3 (118). - С. 110-117.

20. Барсукова, Е.В. Переводная «драма рока» эпохи русского романтизма / Е.В. Барсукова // Вестник Омского государственного университета. - 2007. - № 3. - С. 105-106.
21. Баткин, Л.М. Смех Панурга и философия культуры / Л.М. Баткин // М.М. Бахтин: pro et contra. Антология. - Том 1. - СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. - С. 398-412.
22. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. - М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
23. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. - М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
24. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. - М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
25. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского / М.М. Бахтин. - Киев: Next, 1994. – 511 с.
26. Бахтин, М.М. К философии поступка / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. - Киев: Next, 1994. - С. 9-69.
27. Безерра, П.А. Санчо Панса и Дон Кихот: странствующие двойники / П.А. Безерра // Новый филологический вестник. - 2006. - № 3. - С. 81-93.
28. Бентли, Э. Жизнь драмы / Перевод с англ. В. Воронина; предисл. И.В. Минакова / Э. Бентли. - М.: Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
29. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. - Л.: Художественная литература, 1973. – 65 с.
30. Блок, А.А. Рыцарь-монах / А.А. Блок // Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. - Л.: Художественная литература, 1980-1983. - Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1982. - С. 160-167.
31. Боборыкин, В.Г. Михаил Булгаков / В.Г. Боборыкин. - М.: Просвещение, 1991. – 208 с.

32. Бочаров, С.Г. О композиции «Дон Кихота» / С.Г. Бочаров // Бочаров С.Г. О художественных мирах. - М.: Советская Россия, 1985. - С. 5-35.
33. Бочаров, С.Г. Событие бытия. О Михаиле Михайловиче Бахтине / С.Г. Бочаров // Новый мир. - 1995. - № 11. - С. 211-221.
34. Булгаков, С.Н. Христианская социология / С.Н. Булгаков // Социологические исследования. - 1993. - № 10. - С. 120-149.
35. Булгакова, Е.С. Дневник Елены Булгаковой / Е.С. Булгакова. - М.: Книжная палата, 1990. – 408 с.
36. Бурмистрова, Л.М. Русская судьба ламанчского рыцаря / Л.М. Бурмистрова // Он въезжает из другого века... Дон Кихот в России / Сост. Л. Бурмистрова; ред. Ю. Фридштейн. - М.: ВГБИЛ, 2006. - С. 13-19.
37. Бэлза, С.И. Новое «евангелие от Дон Кихота» / С.И. Бэлза // Грин Г. Монсеньор Кихот. - М.: Молодая гвардия, 1989. - С. 230-239.
38. Варламов, А.Н. Михаил Булгаков / А.Н. Варламов. - М.: Молодая гвардия, 2008. – 840 с.
39. Вахрушев, В.В. Бахтиноведение – особый тип гуманитарного знания? / В.В. Вахрушев // Вопросы литературы. - 1997. - № 1. - С. 293-301.
40. Виноградов, В.С. О характере и восприятии пародийного начала в романе «Дон Кихот» / В.С. Виноградов // Сервантесовские чтения. - Л.: Наука, 1988. - С. 106-115.
41. Волков, И.Ф. Последняя работа И.Ф. Волкова. М.А. Булгаков (1891-1940) / И.Ф. Волков // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. - 1995. - № 5. - С. 197-215.
42. Воспоминания о Михаиле Булгакове: сб. ст. / сост. Е. Булгакова и С. Ляндрес. - М.: Советский писатель, 1988. – 524 с.
43. Вулис, А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А.З. Вулис. - М.: Художественная литература, 1991. – 222 с.

44. Вулис, А.З. Литературные зеркала / А.З. Вулис. - М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.
45. Галинская, И.Л. Загадки известных книг / И.Л. Галинская. - М.: Наука, 1986. – 128 с.
46. Гаспаров, Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б.М. Гаспаров // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. - М.: Наука. Изд-во «Восточная литература», 1993. С. 28-82.
47. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика / М.М. Гиршман. - М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
48. Григорай, И.В. Проблема традиции и взгляды на художника, искусство и историю М. А. Булгакова-драматурга в 30-е годы («Кабала святош», «Последние дни», «Дон Кихот»): дис. на соискание степ. канд. филол. наук: 10.01.02 / И.В. Григорай. - Л., 1981. - 182 с.
49. Григорай, И.В. М.А. Булгаков о подвигах Дон Кихота / И.В. Григорай // Творчество Михаила Булгакова: сб. ст. / под ред. Ю.В. Бабичевой и Н.Н. Киселева. - Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 1991. - С. 130-138.
50. Гусейнов, А.А. Закон и поступок (Аристотель, Кант, М.М. Бахтин) / А.А. Гусейнов // Этическая мысль. - М.: ИФ РАН, 2001. - Вып. 2. - С. 3-26.
51. Гусейнова, Э.Р. Владимир Набоков, автор «Дон Кихота» / Э.Р. Гусейнова // Известия Саратовского университета. Т. 12. Сер. Филология. Журналистика. - 2012. - Вып. 3. - С. 68-73.
52. Дашевская, О.А. Поиски универсальной личности и жанровая динамика в драматургии М. Булгакова 1930-х гг. / О.А. Дашевская // Вестник Томского государственного университета. Филология. - 2008. № 2 (3). - С. 31-44.
53. Державин, Г.Р. Стихотворения / Г.Р. Державин. - М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. – 564 с.

54. Державин, К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество / К.Н. Державин. - М.: Гослитиздат, 1958. – 743 с.
55. Дживелегов, А.К. Искусство итальянского Возрождения / А.К. Дживелегов. - М.: РАТИ-ГИТИС, 2007. – 504 с.
56. Дживелегов, А.К. Маски / А.К. Дживелегов // Дживелегов А.К. Избранные статьи по литературе и искусству. - Ереван: Лингва, 2008. - С. 147-189.
57. Дмитриев, И.И. Полное собрание стихотворений / И.И. Дмитриев. - Л.: Советский писатель, 1967. – 502 с.
58. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. - Л.: Наука, 1972-1990. Т. 9, Т. 22, Т. 26, Т. 28.
59. Дьяченко, Г. Полный церковно-славянский словарь / Г. Дьяченко. - М.: типография Вильде, 1900. – 1120 с.
60. Егоров, Б.Ф. Булгаков и Гоголь (тема жизненного деяния в «Мертвых душах») / Б.Ф. Егоров // Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова: сб. ст. / под ред. А.А. Нинова. - Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1987. - С. 119-123.
61. Есаулов, И.А. Пасхальность русской словесности / И.А. Есаулов. - М.: Кругъ, 2004. – 562 с.
62. Есипова, О.Д. О пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» / О.Д. Есипова // Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова: сб. ст. / под ред. А.А. Нинова. - Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1987. - С. 87-104.
63. Есипова, О.Д. Пьеса «Александр Пушкин» и драматическая поэтика М.А. Булгакова / О.Д. Есипова // Содержательность художественных форм: межвуз. сб. / отв. ред. Л.А. Финк. - Куйбышев: Куйбышевский гос. ун-т, 1987. - С. 72-84.
64. Есипова, О.Д. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова / О.Д. Есипова // М.А. Булгаков-драматург и

- художественная культура его времени: сб. ст. / сост. А. Нинов. - М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. - С. 165-188.
65. Есипова, О.Д. Два «Дон Кихота». Первые постановки «Дон Кихота» М. Булгакова в Москве и Ленинграде / О.Д. Есипова // Страстной бульвар, 10. - 2009. - № 10-120. - С. 118-126.
66. Есипова, О.Д. Комментарии. Дон Кихот / О.Д. Есипова // Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т. 4. - С. 622-630.
67. Жданова, В. Тема дома в творчестве М.А. Булгакова / В. Жданова // Начало: сб. ст. - М.: Ин.-т. мир. лит. им. А.М. Горького ИМЛИ РАН. - Вып. 6. - 2003. - С. 123-141.
68. Жукоцкая, З.Р. Искусство русских символистов: культурологический анализ / З.Р. Жукоцкая // Вестник Тюменского государственного университета. - 2007. - № 1. - С. 9-21.
69. Журавлев, О.В. Ортега-и-Гассет: размышления о гуманизме и о Дон Кихоте / О.В. Журавлев // Сервантесовские чтения. - Л.: Наука, 1985. - С. 190-199.
70. Журавлева, А.А. «Вечные спутники» Мережковского как образец субъективной критики / А.А. Журавлева // Вестник Челябинского гос. ун-та. - 2005. - № 1. - С. 99-108.
71. Зверев, А.М. Смеющийся век / А.М. Зверев // Вопросы литературы. - 2000. - № 4. - С. 3-37.
72. Зеркалов, А. Этика Михаила Булгакова / А. Зеркалов. - М.: Текст, 2004. - 239 с.
73. Злочевская, А.В. Гуманистический идеал Просвещения и образ князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / А.В. Злочевская // Филологические науки. - 1989. - № 2. - С. 18-25.
74. Иванов, Вяч.И. Кризис индивидуализма / В.И. Иванов // Сервантес Сааведра М. де Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С

- прибавлением «Лжекихота» Авельянеды: в 2 т. / Перевод под ред. Б. Кржевского и А. Смирнова. - М.: Наука, 2003. - Т. 1. - С. 431-439.
75. Иванов, В.В. Безобразие красоты. Достоевский и русское юродство / В.В. Иванов. - Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1993. - 151 с.
76. Иваньшина, Е.А. Чеховская «Чайка» в зеркале булгаковских пародий / Е.А. Иваньшина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. - 2005. - № 1. - С. 54-56.
77. Иваньшина, Е.А. Язык описания судьбы в тексте М. Булгакова / Е.А. Иваньшина // Вестник ТГУ. Гуманитарные науки. Филология. - 2008. Вып. 12 (68). - С. 248-253.
78. Иваньшина, Е.А. Театр одного актера: об авторских масках М.А. Булгакова / Е.А. Иваньшина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. - 2009. - № 1. - С. 46-53.
79. Иваньшина, Е.А. Голубая чашка Марии-Антуанетты: об образе традиции в структуре булгаковского текста / Е.А. Иваньшина // Вестник Удмуртского университета. История и филология. - 2009. - Вып. 3. - С. 22-34.
80. Иваньшина, Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А. Булгакова: автореферат дисс. на соискание уч. степ. док. филол. наук: 10.01.01 / Е.А. Иваньшина. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун.-т, 2010. – 39 с.
81. Иваньшина, Е.А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова / Е.А. Иваньшина. - Воронеж: Изд-во «Научная книга», 2010. – 428 с.
82. Ищук-Фадеева, Н.И. Ирония как фундаментальная категория драмы / Н.И. Ищук-Фадеева // Драма и театр: сб. науч. трудов / под ред. Н. Ищук-Фадеевой. - Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002. - Вып. 4. - С. 10-21.

83. Казанцева, И.А. Эстетическое освоение юридической парадигмы в русской литературе XX-XXI веков / И.А. Казанцева // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. - 2010. - Т. 1. - № 2. - С. 54-65.
84. Казаркин, А.П. Истокование литературного произведения. Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова: учебное пособие / А.П. Казаркин. - Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 1988. – 82 с.
85. Казеева, Е.А. Образ Дон Кихота в очерке Д.С. Мережковского «Сервантес» / Е.А. Казеева // Литература в диалоге культур – 5: сб. ст. междунар. науч. конф. 4-6 октября 2007 г. - Ростов-на-Дону: Изд-во ЮФУ, 2007. – С. 100-101.
86. Калашников, С.Б. Заветный *дар* любви или *яд* Изоры? (Об автобиографическом аспекте пушкинского «Моцарта и Сальери») / С.Б. Калашников // Вестник ВолГУ. Серия 8. - 2005. - Вып. 4. - С. 6-13.
87. Карасев, Л.В. Парадокс о смехе / Л.В. Карасев // Вопросы философии. - 1989. - № 5. - С. 47-65.
88. Карасев, Л.В. Мифология смеха // Вопросы философии. - 1991. - № 7. - С. 68-86.
89. Карасев, Л.В. Философия смеха / Л.В. Карасев. - М.: Рос. гуманитар. ун-т, 1996. – 224 с.
90. Касаткина, Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций / Т.А. Касаткина. - М.: Наследие, 1996. – 338 с.
91. Касаткина, Т.А. «Идиот» и «чудак»: синонимия или антонимия? / Т.А. Касаткина // Вопросы литературы. - 2001. - № 2. - С. 90-103.
92. Каталин, К. «Рыцарский» контекст романов «Рудин» Тургенева и «Идиот» Достоевского / К. Каталин // Литературоведческий журнал. - 2002. - № 16. - С. 117-125.

93. Кертис, Дж. Романтическое видение / Дж. Кертис // Литературное обозрение. - 1991. - № 5. - С. 24-28.
94. Киносита, Т. «Возвышенная печаль судьбы» «рыцаря бедного» – князя Мышкина / Т. Киносита // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т. Касаткиной. - М.: Наследие, 2001. - С. 390-404.
95. Кириллова, И.А. Образ Христа в творчестве Достоевского. Размышления / И.А. Кириллова. - М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2010. – 160 с.
96. Кларк, К., Холквист, М. Архитектоника ответственности / К. Кларк, М. Холквист // Михаил Бахтин: pro et contra. Антология. Том 2. - СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002. - С. 37-71.
97. Козлова, Г.А. Гофман и западноевропейская философия / Г.А. Козлова // Культурная жизнь Юга России. - 2008. - № 1 (26). - С. 85-89.
98. Кораблев, А.А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова / А.А. Кораблев // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. / под ред. А. Нинова. - М.: СТД РСФСР, 1988. - С. 39-56.
99. Кораблев, А.А. Мотив «Дома» в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы / А.А. Кораблев // Классика и современность. - М: Изд-во МГУ, 1991. - С. 239-247.
100. Костелянец, Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б.О. Костелянец. - М.: Совпадение, 2007. – 504 с.
101. Кривошеев, А.В. Поступок как основание фундаментальной онтологии М.М. Бахтина / А.В. Кривошеев // Вестник Томского государственного университета. - 2007. - № 300-3. - С. 34-37.

102. Кривошеев, А.В. Нравственный субъект как мерило нравственного долженствования в философии поступка М.М. Бахтина / А.В. Кривошеев // Вестник Бурятского государственного университета. - 2009. - № 6 а. - С. 80-84.
103. Кривошеев, А.В. Долженствование как установка участного сознания М.М. Бахтина: феноменологическая аналитика / А.В. Кривошеев // Вестник Томского государственного университета. - 2009. - № 324. - С. 75-80.
104. Кривошеев, А.В. Феноменологическая аналитика участного сознания М.М. Бахтина: «не-алиби в бытии» и «диалог» / А.В. Кривошеев // Вестник Томского государственного университета. - 2010. - № 339. - С. 36-42.
105. Кривошеев, А.В. Теоретическое и эстетическое познание в философском проекте М.М. Бахтина: экспликация герменевтического смысла / А.В. Кривошеев // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. - 2011. - № 2 (8). - Ч. 1. - С. 98-101.
106. Левкович, Я.Л. Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» / Я.Л. Левкович // Пушкин: исследования и материалы. АН СССР Ин-т. рус. лит. - Л: Наука, 1982. - Т. 10. - С. 176-192.
107. Лесскис, Г.А. Триптих М. Булгакова о русской революции. Белая гвардия. Записки покойника. Мастер и Маргарита. Комментарии / Г.А. Лесскис. - М.: ОГИ, 1999. – 430 с.
108. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. - М.: Интелвак, 2003. – 1600 с.
109. Литературно-энциклопедический словарь / под ред. В. Кожевникова и П. Николаева. - М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

110. Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: межвуз. сб. научн. трудов / ред. В. Немцев. - Куйбышев: Куйбышевский гос. пед. ин-т, 1990. – 161 с.
111. Лихачев, Д.С. Древнерусский смех / Д.С. Лихачев // М.М. Бахтин: pro et contra. Антология. Том 1. - СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. - С. 448-467.
112. Лосев, В.И. Дон Кихот. Комментарии / В.И. Лосев // Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7: Блаженство: Пьесы и инсценировки 20-30-х годов. - СПб.: Азбука-классика, 2002. - С. 714-742.
113. Лотман, Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. - СПб.: Искусство, 1997. - С. 748-754.
114. Лушникова, Г.И. Литературная пародия и языковая игра / Г.И. Лушникова // Вестник Тамбовского ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. - 2009. - № 7. - С. 300-304.
115. Макаричев, Ф.В. Юродство и юродивые в произведениях Ф.М. Достоевского / Ф.В. Макаричев // Проблемы истории, философии, культуры. - 2003. - № 13. - С. 458-465.
116. Манн, Ю.В. О гротеске в литературе / Ю.В. Манн. - М.: Советский писатель, 1966. – 183 с.
117. Манн, Ю.В. Динамика русского романтизма / Ю.В. Манн. - М.: Аспект Пресс, 1995. – 380 с.
118. Манн, Ю.В. Карнавал и его окрестности / Ю.В. Манн // Вопросы литературы. - 1995. - № 1. - С. 154-182.
119. Махлин, В.Л. Лицом к лицу: программа М.М. Бахтина в архитектонике бытия-события XX века / В.Л. Махлин // Вопросы литературы. - 1996. - № 3. - С. 82-88.

120. Медведева, Д.А., Казаков А.А. Проблема безумия в романах Ф.М. Достоевского 1865-1880-х гг. / Д.А. Медведева, А.А. Казаков // Вестник Томского гос. ун-та. - 2011. - № 351. - С. 33-38.
121. Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе / Е.М. Мелетинский. - М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 168 с.
122. Мережковский, Д.С. Сервантес / Д.С. Мережковский // Сервантес Сааведра М. де Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С прибавлением «Лжекихота» Авельянеды: в 2 т. / Перевод под ред. Б. Кржевского и А. Смирнова. - М.: Наука, 2003. - Т. 1. - С. 409-429.
123. Мережковский, Д.С. Стихотворения и поэмы / Д.С. Мережковский / вст. ст., сост., подг. текста и прим. К.А. Кумпан. - СПб.: Академический проект, 2000. – 928 с.
124. Миримский, И.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман / И.В. Миримский // Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мура. Повести и рассказы. - М.: Художественная литература, 1967. - С. 5-35.
125. Михаил Бахтин: pro et contra. Антология. Том 2. - СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – 712 с.
126. Михаил Булгаков: современные толкования. К 100-летию со дня рождения 1891-1991: сб. обзоров / под ред. и сост. Т.Н. Красавченко. - М.: Наука: ИНИОН АН СССР, 1991. – 244 с.
127. Мультатули, В.М. Мольер в жизни Булгакова / В.М. Мультатули // Вестник СПбГУКИ. - 2003. - № 11 (ноябрь). - С. 80-86.
128. М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. / под ред. А. Нинова. - М.: СТД РСФСР, 1988. – 496 с.
129. М.М. Бахтин: pro et contra. Антология. Том 1. - СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – 552 с.

130. Неводов, Ю.Б. Формирование трагедии в драматургическом творчестве М.А. Булгакова / Ю.Б. Неводов // Творчество Михаила Булгакова. - Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 1991. - С. 92-102.
131. Немцев, В.И. Михаил Булгаков: становление романиста / В.И. Немцев / под ред. Н.П. Козлова. – Самара: Изд-во Саратовского ун-та, Самарский филиал, 1991. – 162 с.
132. Немцев, В.И. Поэтика М.А. Булгакова как эстетическое явление: дисс. в виде науч. докл. на соискание уч. степ. док. филол. наук: 10.01.01 / В.И. Немцев. – Волгоград: ВГСПУ, 1999. – 72 с.
133. Нинов, А.А. О драматургии и театре Михаила Булгакова / А.А. Нинов // Вопросы литературы. - 1986. - № 9. - С. 84-111.
134. Нинов, А.А. После катастрофы / А.А. Нинов // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т. 4. - С. 575-594.
135. Нинов, А.А. Трагедия авторства. Инсценировки М. Булгакова в его литературной судьбе / А.А. Нинов // Звезда. - 2006. - № 12. - С. 148-176.
136. Новиков, В.В. М.А. Булгаков-драматург / В.В. Новиков // Булгаков М.А. Пьесы. - М.: Советский писатель, 1987. - С. 3-46.
137. Новиков, В.В. Михаил Булгаков – художник / В.В. Новиков. - М.: Московский рабочий, 1996. – 357 с.
138. Он въезжает из другого века... Дон Кихот в России / сост. и авт. вст. ст. Л. Бурмистрова, отв. ред. Ю. Фридштейн. - М.: Рудомино, ВГБИЛ, 2006. – 415 с.
139. Орлова, Н.Х. «Остров». Феноменология русского юродства / Н.Х. Орлова // Вопросы культурологии. - 2008. - № 8. - С. 76-78.
140. Осиньская, К. Дон Кихот в инсценировке М.А. Булгакова: некоторые проблемы истолкования романа / К. Осиньская // Михаил Булгаков, его время и мы: сб. ст. / под ред. Г. Пшебинды и Я. Свежего при участии Д. Клебанова. – Краков: Изд-во «Wydawnictwo «scriptum» Tomasz Sekunda», 2012. - С. 525-535.

141. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. - М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
142. Панченко, А.М. Смех как зрелище / А.М. Панченко // Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. - Л.: Наука, 1984. - С. 72-153.
143. Панченко, А.М. Юродивые на Руси / А.М. Панченко // Панченко А.М. Русская история и культура. Работы разных лет. - СПб.: Юна, 1999. - С. 392-407.
144. Петелин, В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть / В.В. Петелин. - М.: Центрполиграф, 2001. – 665 с.
145. Петелин, В.В. Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество / В.В. Петелин. - М.: Изд-во «Московский рабочий», 1989. – 496 с.
146. Петелин, В.В. Художник и диктат времени / В.В. Петелин // Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 10 т. - М.: Голос, 1995-2000. - Т. 10. - С. 5-56.
147. Петровский, М.С. Два мастера. Владимир Маяковский и Михаил Булгаков / М.С. Петровский // Литературное обозрение. - 1987. - № 6. - С. 30-37.
148. Пинский, Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения / Л.Е. Пинский // Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. - М.: Изд-во РГГУ, 2002. - С. 149-232.
149. Пинский, Л.Е. Отзыв о книге М.М. Бахтина «Творчество Рабле и проблема народной культуры средневековья и Ренессанса» / Л.Е. Пинский // М.М. Бахтин: pro et contra. Антология. Том 1. - СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. - С. 391-397.
150. Пискунова, С.И. Булгаков и Сервантес / С.И. Пискунова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. - 1996. - № 5. - С. 60-71.

151. Пискунова, С.И. Истоки и смысл смеха Сервантеса / С.И. Пискунова // Вопросы литературы. - 1995. - № 2. - С. 143-169.
152. Пискунова, С.И. «Дон Кихот»-I: динамическая поэтика / С.И. Пискунова // Вопросы литературы. - 2005. - № 1. - С. 65-83.
153. Пискунова, С.И. Донкихотская ситуация в ранней прозе Достоевского / С.И. Пискунова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. - 2006. - № 1. - С. 73-84.
154. Пискунова, С.И. «...кроме нас вчетвером». Роман «Идиот» в зеркале «Дон Кихота Ламанчского» / С.И. Пискунова // Вопросы литературы. - 2007. - № 1. - С. 165-189.
155. Пискунова, С.И. Испанская и португальская литература XII-XIX веков / С.И. Пискунова. - М.: Изд-во «Высшая школа», 2009. – 584 с.
156. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Тамарченко. - М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
157. Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова: сб. науч. трудов / ред. С. Болхонцева. - Л.: ЛГИТМиК, 1987. – 148 с.
158. Пропп, В.Я. Природа комического у Гоголя / В.Я. Пропп // Русская литература. - 1988. - № 1. - С. 27-43.
159. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп / сост., науч. ред., текст. ком. И.В. Пешкова. - М.: Лабиринт, 1998. – 512 с.
160. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В.Я. Пропп. - М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
161. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / А.С. Пушкин. - Л.: Наука, 1977-1979. Т. 1, Т. 3, Т. 5.
162. Рапопорт, И. Михаил Булгаков у вахтанговцев / И. Рапопорт // Воспоминания о Михаиле Булгакове / сост. Е. Булгакова и С. Ляндрес. - М.: Советский писатель, 1988. - С. 359-365.

163. Рацкий, И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира / И. Рацкий // Театр. - 1971. - № 2. - С. 105-113.
164. Ростова, Н.Н. Человек обратной перспективы как философско-антропологический тип (исследование феномена юродства) / Н.Н. Ростова // Вестник Томского гос. пед. ун-та. - 2007. - № 11. - С. 105-111.
165. Самарина, М.С. Франциск Ассизский и Дон Кихот Ламанчский / М.С. Самарина // Франциск Ассизский и его наследие: от истоков к современности. - СПб.: Изд-во СПб ун-та, - 2008. - С. 114-126.
166. Сараева, Е.Л. «Донкихотство» в дискурсе западников / Е.Л. Сараева // Ярославский педагогический вестник. - 2010. - № 2. - С. 28-32.
167. Сахаров, В.И. Михаил Булгаков: уроки судьбы: вст. ст. / В.И. Сахаров // Булгаков М.А. Избранная проза. - М.: Советская Россия, 1983. – С. 3-12.
168. Сахаров, В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. Очерки / В.И. Сахаров. - М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 256 с.
169. Сервантес, Сааведра М. де Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С прибавлением «Лжекихота» Авельянеды: в 2 т. / М. Сервантес / Перевод под ред. Б. Кржевского и А. Смирнова. - М.: Наука, 2003.
170. Сервантес, Сааведра М. де Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / М. Сервантес / Перевод Н. Любимова, стихи в переводе М. Лозинского. - М.: АСТ, 2007.
171. Сервантес и всемирная литература: сб. ст. / ред. Н.И. Балашов. - М.: Наука, 1969. – 297 с.
172. Сервантесовские чтения: сб. ст. - Л.: Наука, 1985. – 251 с.
173. Сервантесовские чтения: сб. ст. - Л.: Наука, 1988. – 248 с.
174. Силантьев, И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. - М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.

175. Слизина, И.А. Литературные и эстетические источники образа Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / И.А. Слизина // Русская литература 1870-1890 годов. Эстетика и метод: сб. науч. тр. - Свердловск: УрГУ, 1987. - С. 95-109.
176. Смелянский, А.М. Драмы и театр Михаила Булгакова / А.М. Смелянский // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. - М.: Художественная литература, 1990. - Т. 3. - С. 573-609.
177. Смелянский, А.М. Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы / А.М. Смелянский // Булгаков М.А. Театральное наследие. Пьесы 30-х годов. – СПб.: Искусство-СПб, 1994. - С. 4-24.
178. Смелянский, А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А.М. Смелянский / вст. ст. О.Н. Ефремова; 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Искусство, 1989. – 432 с.
179. Смирнов, И.П. О гротеске и родственных ему категориях / И.П. Смирнов // Семиотика страха: сб. ст. / сост. Н. Букс. и Ф. Конт. - М.: Русский институт; Европа, 2005. - С. 204-221.
180. Соколов, Б.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории / Б.В. Соколов. - М.: Наука, 1991. – 127 с.
181. Соколов, Б.В. Три жизни М. Булгакова / Б.В. Соколов. - М.: Эллис Лак, 1997. – 432 с.
182. Соколов, Б.В. Булгаков. Энциклопедия / Б.В. Соколов. - М.: Алгоритм, 2003. – 608 с.
183. Сологуб, Ф.К. Собрание сочинений: в 6 (8) т. / Ф.К. Сологуб. - М.: НПК «Интелвак», 2001-2004. Т. 2, Т. 5, Т. 8.
184. Сомкин, А.А. Проблема единства личности и общества в официальной философии советского периода и творчестве М.М. Бахтина: альтернативность подходов / А.А. Сомкин // Вестник Тамбовского государственного университета. - 2009. - № 11 (79). - С. 163-169.

185. Степанов, Г.В. Дон Кихот: персонаж и личность / Г.В. Степанов // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. - М., 1979. - Т. 38. - № 6. - С. 513-520.
186. Степанян, К.А. Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот» / К.А. Степанян // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т. Касаткиной. - М.: Наследие, 2001. - С. 137-162.
187. Столярова, И.В. Русские донкихоты в творчестве Н.С. Лескова / И.В. Столярова // Русская литература XIX-XX веков. Учен. зап. ЛГУ. № 355. Сер. филол. наук. - Вып. 76. - Л., 1971. - С. 77-95.
188. Сычева, С.Г. Г. Гегель и В.И. Иванов: высшая цель искусства / С.Г. Сычева // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. - 2012. - № 5 (120). - С. 236-241.
189. Тамарченко, Н.Д., Тюпа, В.И., Бройтман, С.Н. Теория литературы: в 2 т. / Н. Тамарченко, В. Тюпа, С. Бройтман. - М.: АCADEMIA, 2004.
190. Тамарченко, А. Драматургическое новаторство Михаила Булгакова / А. Тамарченко // Русская литература. - 1990. - № 1. - С. 46-67.
191. Творчество Михаила Булгакова: сб. ст. / под ред. Ю.В. Бабичевой и Н.Н. Киселева. - Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. - 156 с.
192. Токарев, Д.В. Михаил Булгаков и Федор Сологуб / Д.В. Токарев // Русская литература. - 2005. - № 3. - С. 38-72.
193. Топер, П.М. Трагическое в искусстве XX века / П.М. Топер // Вопросы литературы. - 2000. - № 2. - С. 3-46.
194. Трухачев, Е.В. Проблема счастья и судьбы как фундамент трагизма в произведениях М.А. Булгакова / Е.В. Трухачев // Известия Саратовского ун-та. Сер. Филология. Журналистика. - 2012. - Т. 12. - Вып. 2. - С. 77-80.

195. Турбин, В.Н. Михаил Булгаков: катакомбы и перекрестки / В.Н. Турбин // Турбин В.Н. Незадолго до Водолея: сб. ст. - М.: Радикс, 1994. - С. 423-442.
196. Турбин, В.Н. О Бахтине / В.Н. Турбин // Турбин В.Н. Незадолго до Водолея: сб. ст. - М.: Радикс, 1994. - С. 443-470.
197. Тургенев, И.С. Гамлет и Дон-Кихот / И.С. Тургенев // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. - Т. 5. - М.: Наука, 1980. - С. 330-348.
198. Тюпа, В.И. Художественный дискурс. Введение в теорию литературы: учебное пособие / В.И. Тюпа. - Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002. – 80 с.
199. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. - М.: Академия, 2009. – 336 с.
200. Тюпа, В.И. Мифопоэтика сопряжения художника и жизни / В.И. Тюпа // Новый филологический вестник. - 2011. - № 3 (18). - С. 122-137.
201. Унамуну, М. Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу Сааведре, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуну / М. Унамуну. - СПб.: Наука, 2002. – 404 с.
202. Урюпин, И.С. «Лебедянское» лето М.А. Булгакова. Историко-культурный комментарий к письмам писателя жене Е.С. Булгаковой / И.С. Урюпин // Филоlogos. - 2009. - Т. 1-2. - № 5. - С. 204-218.
203. Урюпин, И.С. Архетип «русского бунта» в творчестве М.А. Булгакова: национальный историко-культурный феномен самозванства и его воплощение в романе «Белая гвардия» и пьесе «Батум» / И.С. Урюпин // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. - 2009. - № 5. - С. 289-301.

204. Урюпин, И.С. Национально-культурный архетип «Саардамского Плотника» в либретто М.А. Булгакова «Петр Великий» / И.С. Урюпин // *Филологос*. - 2009. - Т. 3-4. - № 6. - С. 100-114.
205. Урюпин, И.С. Воплощение национально-культурного архетипа самозванца в творчестве М.А. Булгакова 1920-х годов / И.С. Урюпин // *Вестник Ленинградского гос. ун-та*. - 2010. - № 3. - Т. 1. - С. 15-24.
206. Урюпин, И.С. Архетип самозванства в пьесе М.А. Булгакова «Александр Пушкин» / И.С. Урюпин // *Сборники конференций НИЦ «Социосфера»*. - 2012. - № 13. - С. 294-295.
207. Успенский, Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси / Б.А. Успенский // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. - М.: Гнозис, 1994. - С. 321-333.
208. Утехин, Н.П. Альдонса и Дульцинея Ф. Сологуба // Сологуб Ф. Мелкий бес. Заклинательница змей. Рассказы. - М.: Советская Россия. 1991. - С. 3-24.
209. Фокин, П.Е. Пушкинский контекст романа «Идиот» / П.Е. Фокин // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т. Касаткиной. - М.: Наследие, 2001. - С. 163-169.
210. Фоменко, И.В. Введение в практическую поэтику / И.В. Фоменко. - Тверь: Тверской гос. ун-т. 2003. – 151 с.
211. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. - М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
212. Хализев, В.Е. Драма как явление искусства / В.Е. Хализев. - М.: Искусство, 1978. – 240 с.
213. Хализев, В.Е. Драма как род литературы / В.Е. Хализев. - М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
214. Химич, В.В. В мире Михаила Булгакова. Монография / В.В. Химич. - Екатеринбург: УрГУ, 2003. – 300 с.

215. Хохлова, А.В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М.А. Булгакова "Адам и Ева", "Блаженство", "Иван Васильевич": автореферат дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук: 10.01.01 / А.В. Хохлова. – Владивосток: Дальневост. гос. ун-т, 2002. – 23 с.
216. Худенко, Е.А. Жизнетворческие стратегии в русской литературе XIX-XX вв.: романтизм и символизм / Е.А. Худенко // Мир науки, культуры, образования. - 2010. - № 6 (25). - С. 68-71.
217. Цукер, А.М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя...». Маленькая трагедия Пушкина как миф и как художественное исследование / А.М. Цукер // Южно-российский музыкальный альманах. - 2006. - № 1. - С. 14-22.
218. Чистюхин, И.Н. О драме и драматургии [Электронный ресурс] / И.Н. Чистюхин / eBook, 2002. – 279 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/825762>
219. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О. Чудакова. - М.: Книга, 1988. – 672 с.
220. Шайтанов, И.О. Жанровое слово у Бахтина и формалистов / И.О. Шайтанов // Вопросы литературы. - 1996. - № 3. - С. 89-114.
221. Шеллинг, Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. - М.: Мысль, 1966. – 496 с.
222. Шкловский, В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы / В.Б. Шкловский. - М.: Советский писатель, 1961. – 628 с.
223. Шкловский, В.Б. Тетива: О несходстве сходного. Франсуа Рабле и книга о Рабле / В.Б. Шкловский // М.М. Бахтин: pro et contra. Антология. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. - Т. 1. - С. 413-447.
224. Шнеерсон, М. Сила мастера и бессилие властелина / М. Шнеерсон // Грани. - 1993. - № 167. - С. 99-141.

225. Шошин, В.А. Михаил Булгаков в контексте XX века / В.А. Шошин // Русская литература. - 2001. - № 4. - С. 228-236.
226. Шустова, Е.Н. Своеобразие драматического действия в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» / Е.Н. Шустова // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. - 1999. - № 6 (15). - С. 52-58.
227. Шустова, Е.Н. Образы дома и дороги в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» / Е.Н. Шустова // Вестник ТГПУ. - 2000. - № 6. - С. 43-47.
228. Шустова, Е.Н. «В поисках утраченного...» (Пьеса М. Булгакова «Дон Кихот» в свете архивных материалов). Часть первая / Е.Н. Шустова // Вестник ТГПУ. - 2001. - № 1 (26). - С. 74-78.
229. Эйдельман, Н.Н. «Простодушие и преданность». Размышления о Дон Кихоте и еще более – о Санчо Пансе / Н.Н. Эйдельман // Знание – сила. - 1985. - № 12. - С. 33-36.
230. Ювалова, Е.О. Гротеск в изобразительном искусстве готики / Е.О. Ювалова // Из истории классического искусства Запада: сб. ст. / под ред. М.Я. Либмана. - М.: Искусство, 2003. - С. 52-73.
231. Южанинова, Е.Р. Рациональное и иррациональное в философском мировоззрении М.А. Булгакова / Е.Р. Южанинова // Вестник Оренбургского государственного университета. - 2007. - № 2. - С. 47-53.
232. Юрков, С.Е. Православное юродство как антиповедение / С.Е. Юрков // Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). - СПб.: Изд. дом «Летний сад», 2003. - С. 52-69.
233. Яблоков, Е.А. Лицо времени за стеклом вечности. Историсофия Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков // Общественные науки и современность. - 1992. - № 3. - С. 97-108.
234. Яблоков, Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. - М.: Изд-во РГГУ, 1997. – 188 с.

235. Яблоков, Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. - М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
236. Яблоков, Е.А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус / Е.А. Яблоков. - СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2011. – 640 с.
237. Янина, М.М. Человек в художественном мире Чехова и Тургенева (Гамлеты и Дон Кихоты. Структура образа) / М.М. Янина // Literary Calendar: the Books of the Day. - 2010. - № 6 (1). - С. 37-53.
238. Яновская, Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л.М. Яновская. - М.: Советский писатель, 1983. – 320 с.