

УДК 800.899.82:09
ББК 83.3 (2 Рос=Рус) 6

Е.В. Белопольская
Д.В. Пономарева

**О РОМАНТИЧЕСКОМ
ГРОТЕСКЕ
В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА
«ДОН КИХОТ»**

Опираясь на теоретические положения М. Бахтина об особенностях карнавального мироощущения, авторы статьи выявляют в малоизвестной третьей редакции пьесы М. Булгакова «Дон Кихот» (сентябрь 1938 г.) мотивы, характерные для романтического гротеска. Редукция возрождающего момента смехового начала оказывается тесно связана с образом заглавного героя. Сделанные наблюдения проясняют особенности интерпретации драматургом XX в. великой истории о ламанчском рыцаре.

Ключевые слова: *Булгаков-драматург, Дон Кихот, Бахтин, карнавализация, гротеск, мотив.*

Белопольская Елена Вадимовна – канд. филол. наук, зав. кафедрой отечественной литературы XX века Южного федерального университета

Тел.: 8-903-463-47-05,
E-mail: koli@afedu.ru

Пonomарева Дарья Васильевна – аспирант кафедры истории русской литературы Южного федерального университета

Тел.: 8-909-406-06-50,
E-mail: darya-ponomareva@bk.ru

© **Белопольская Е.В.,**
Пonomарева Д.В., 2012.

В. Химич пронизательно заметила, что «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, с. 51].

Пьеса «Дон Кихот» принадлежит к числу малоизвестных и недостаточно изученных произведений Булгакова. Между тем исследователи подчеркивают ее особый статус. Наряду с романом «Мастер и Маргарита» это редкий вариант булгаковского «произведения-завещания» [Лосев, с. 715]; «эта пьеса, может быть, наиболее личная» [Кораблев, с. 53]; «очень примечательное» произведение [Варламов, с. 756]; «одно из самых значительных художественных произведений, непосредственно связанных с сервантесовским романом» [Багно, с. 181].

Карнавальный характер булгаковской пьесы в целом и некоторых ее сцен признавался учеными, однако, не был предметом специального изучения. В связи с чем нам представляется оправданным обратиться к данному аспекту и выявить посредством мотивного анализа присутствие романтического гротеска в пьесе «Дон Кихот». Методологической основой настоящей статьи послужила теория карнавала М. Бахтина.

Как известно, Бахтин писал о двух разновидностях карнавального мироощущения – гротескном реализме и романтическом гротеске. Под первым ученый понимал «специфический тип образности,

присущий народной смеховой культуре во всех формах ее проявления» [Бахтин, с. 38] и громко заявивший о себе во времена средневековья и Возрождения. Позже, в период предромантизма и раннего романтизма гротеск претерпевает существенные изменения и «становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения, очень далекой от народно-карнавального мироощущения прошлых веков (хотя кое-какие элементы этого последнего и остаются в нем)» [Там же, с. 44].

Мотив безумия – один из ключевых мотивов, свойственных гротеску в целом. Обычно он используется для того, «чтобы освободиться от ложной «правды мира сего», чтобы взглянуть на мир с в о б о д н ы м и (разрядка автора. – Е.Б., Д.П.) от этой "правды" глазами» [Бахтин, с. 58].

Симптомы помешательства булгаковского Дон Кихота, казалось бы, налицо: он что-то бормочет, сражается с невидимыми врагами, рассекая воздух мечом, пот у себя на лбу считает «пролитой в бою» кровью, а циркульный таз – шлемом сарацинского короля Мамбрино. Настроенный воинственно, он принимает за злого волшебника циркульника Николаса, за «неугомонного чародея» – Санчо Пансу.

Но вместе с тем герой вовсе не лишен способности рассуждать здраво. Более того, Санчо Пансе, сразу принявшему условия игры, он глубокомысленно замечает: «Ты поступил, Санчо, как мудрец, понимающий, что в отчаянном положении самый храбрый бережет себя для лучшего случая» [Булгаков, с. 222]. Или: «Положись во всем на долю провидения, Санчо, а сам никогда не унижайся и не желай себе меньшего, чем ты стоишь» [Там же, с. 223].

После встречи Дон Кихота с Альдонсой Лоренсо его выбор возлюбленной представляется вполне сознательным. Он заявляет Санчо: «Пусть в твоих глазах Дульсинея не знатная дама, а крестьянка. Важно то, что для меня она чище, лучше и прекраснее всех принцесс... Поэт и рыцарь воспевают и любят не ту, что создана из плоти и крови, а ту, которую создала его неутомимая фантазия!...Я люблю, о Санчо, свой идеал» [Там же, с. 225].

Очевидно, что безумие заглавного героя следует воспринимать в общефилософском смысле, как измененное состояние сознания, расширяющее умственный кругозор¹. Помешательство странствующего рыцаря «приобретает мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединенности» [Бахтин, с. 47], свойственный романтическому гротеску.

Мотив одиночества Дон Кихота является одним из ведущих в произведении. Герой не устает повторять: «И вновь я один, и мрачные волшебные тени обступают меня. Прочь! Я не боюсь вас!» [Там же, с. 222]. «Против вас только один рыцарь, но он стоит вас всех!» [Там же, с. 229]. «Вас много, я один, но вы не устршите меня!» [Там же, с. 250].

Настороженно встречают Дон Кихота на постоялом дворе Паломека, принимая его то за «грека», то за «аптекаря» [Булгаков, с. 242, 252], в конечном счете – за мошенника. Приготовлением под его руководством

целебного Фьерабрасова бальзама вводится элемент народной медицины, прочно связанный с балаганом [Бахтин, с. 176] и расхожим для ренессансного гротеска образом врача-шарлатана. Но булгаковский герой искренне верит в исцеляющую силу снадобья, готов рассказать рецепт его приготовления и бескорыстно потчует бальзамом всех желающих. Однако благородные стремления странствующего рыцаря не были оценены, диалог с жителями постоялого двора не состоялся. Чувство «отъединенности» усилится, когда и Санчо откажется прислушаться к голосу своего господина, находящегося «за оградой» и предостерегающего от опасности.

В замке герцога, где завершаются приключения Дон Кихота, свите приказано принять гостя «со всеми почестями, и чтобы никто не смел подать и виду сомнения в том, что он странствующий рыцарь» [Там же, с. 277]. Хозяин замка организует веселое представление с «сумасшедшим идалго» в главной роли. Речь Дон Кихота «о крутой дороге рыцарства», казалось бы, может рассматриваться как характерная для карнавального гротеска «шутовская правда», как одна «из форм н е о ф и ц и а л ь н о й п р а в д ы» (разрядка автора. – *Е.Б., Д.П.*), т.е. взгляд на мир, свободный «от всех частно-корыстных интересов, норм и оценок» «официально-господствующего мира» [Бахтин, с. 288]. Но «это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности» [Там же, с. 45]. Гневная отповедь рыцаря духовнику очень убедительна, в ней подкупают чистота помыслов и неподдельность эмоций. Серьезность и достоинство героя, как и его мудрые наставления оруженосцу-губернатору в следующей картине, убеждают в том, что он значительно глубже отведенной ему роли шута, и подчеркивают нравственную дистанцию между ним и окружающими.

В загородном замке герцога, на «острове Баратория», Санчо «выходит на первый план, действует, развивая идеи рыцаря, функционально как бы замещая его, занимая его место в действии» [Шустова, с. 56]. На псевдоострове теперь Санчо помещен в карнавальную ситуацию увенчания – развенчания дурака. Коронация (губернаторский наряд, трон, свита, хвала «Да здравствует наш губернатор!») переходит в осмеяние. Придворные герцога полностью лишают Санчо свободы, всячески запугав его и буквально ограничив возможность двигаться. Так, он оказывается между двумя щитами, по-видимому, имитирующими рыцарские доспехи. В итоге разыгранной придворными войны губернатор оказывается истощенным физически и душевно. «...Беспомощный Санчо остается лежать неподвижно...» [Булгаков, с. 289], подобно Дон Кихоту в аналогичных сценах. В отличие от Е. Шустовой [Шустова, с. 56] мы полагаем, что картина губернаторства Санчо коррелирует не столько с началом пьесы (превращением Алонсо Кихано в Дон Кихота), сколько с картинами пребывания Дон Кихота в герцогском замке. Санчо Панса, как, в сущности, и его хозяин, отказывается быть шутом. Он снимает с себя «потешный» наряд: «Санчо выходит из-за полога одетый в свою обычную одежду» [Там же, с. 290]. Последние слова, обращенные вслед

уезжающему оруженосцу – «Вы были самым честным и самым лучшим из всех губернаторов, управлявших этим островом!» [Там же, с. 291], – говорят о том, что герой сохранил свой высокий статус.

Как двойника Дон Кихота воспринимают бакалавра Сансона Карраско, который явился в замок герцога в образе рыцаря Белой Луны. Жаждающий новых забав хозяин замечает: «Ну что же, тем интереснее, значит, в замке теперь двое сумасшедших» [Там же, с. 292]. Но праздничная атмосфера сменяется напряженным ожиданием развязки, а двойники оказываются противниками. Смысл поединка героев – одного из самых привлекательных для исследователей эпизодов пьесы – был глубоко схвачен О. Есиповой. «Их диалог о Дульсинее – по существу, спор о вере. Карраско хочет заставить Дон Кихота признать совершенство его, бакалавра, “дамы” – видимого мира. Рыцарь утверждает свою концепцию действительности, утверждает вне зависимости от того, существует ли эта действительность реально, так должно быть, ибо в этом истина...» [Есипова, с. 173]. Знаменательно, что в момент встречи Сансон появляется в полном рыцарском облачении («в доспехах, с мечом и со щитом»), из-за закрытого забрала видны лишь его глаза, а Дон Кихот – «без шлема» [Булгаков, с. 292, 293], с открытым лицом, только в доспехах. Впрочем, о надежности обмундирования рыцаря Печального Образа говорить не приходится. Бой не на жизнь, а на смерть пугает хозяев дворца, и они требуют прекратить представление. «Герцог. Шутка зашла слишком далеко...» [Булгаков, с. 296]. Сансон Карраско по настоянию герцога поднимает забрало («шутковской колпак») и, раскрывая свой замысел, предстает уже в роли спасителя героя. «Я – бакалавр Сансон Карраско из Ламанчи, рыцарем я никогда не был и быть им не желаю». В скобках заметим, что тот эпизод вызывает в памяти аналогичную сцену «спасения» Санчо-губернатора другим ученым, тоже выпускником университета, доктором Агуэро. Душевное движение навстречу, по сути, оборачивается глубинным расхождением. Еще дальше, как окончательно выясняется, отстоит от Дон Кихота герцог, сожалеющий о том, что «похождения Кихано прекратились. Они были забавны, и он, и его оруженосец развлекали людей своими поступками» [Там же, с. 296]. Диалог Сансона и герцога выявляет разную степень непонимания ими рыцаря Печального Образа и возвращает к мысли об «отъединенности» заглавного героя.

Особо следует выделить мотив маски, выполняющей в пьесе, помимо традиционной для народно-праздничной культуры средневековья функции, роль, присущую ей в романтическом гротеске. Если в первом случае «маска связана с радостью смен и перевоплощений», то во втором «маска что-то скрывает, утаивает, обманывает и т.п.» [Бахтин, с. 48].

В любительском спектакле о принцессе Микомикон, который разгрызают родственники и близкие для Дон Кихота, драматург использовал свой излюбленный прием наложения. Во время представления граница между актерами и зрителем стирается, в какой-то момент каждый из актеров словно вынужден играть и с самим собой: например, свя-

щенник Перес знакомится с собственным персонажем – братом короля. По мере того, как действие набирает обороты, актеры все чаще ошибаются, все больше мечутся по комнате, исчезая и появляясь, теряя и путая костюмы, надевая и снимая маски. В этот момент «маска почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент» [Там же, с. 48]. Дон Кихот оказывается обманут в стенах собственного дома, превратившегося из надежного тыла (как это обычно бывает у Булгакова) в свою противоположность, а участниками «заговора» становятся самые близкие люди – родственники и друзья.

В пьесе находит отражение характерный именно для романтизма «...мрачный оттенок маски. За маской часто оказывается пустота, “Ничто”...» [Бахтин, с. 48]. В последней картине поклявшийся навсегда забыть о рыцарских подвигах Дон Кихот возвращается домой. Он сторблен, опирается на палку, одна его рука перевязана, на Росинанте «нагружены доспехи, так что кажется, что верхом на лошади едет пустой рыцарь со сломанным копьём» [Там же, с. 297]. Образ, заостряющий внимание на катастрофичности состояния героя, его внешнем и внутреннем сломе, усиливается словами Дон Кихота: «У меня началась тоска. Мне страшно оттого, что я встречаю мой закат совсем пустой, и эту пустоту заполнить нечем» [Там же, с. 299].

Безусловно, произошедшее с булгаковским Дон Кихотом воспринимается в общем контексте пьесы как проявление неизбежности судьбы – «безжалостной» и «капризной», редко «щедрой» и «благодарной», но всегда всемогущей. Это тонко почувствовал Санчо, нарекший своего хозяина рыцарем Печального Образа: «Я глядел на вас при свете луны, и у вас было такое скорбное лицо, какого мне не приходилось видеть» [Там же, с. 225]. В пьесе Булгакова имеет место представление о судьбе как «о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре» [Там же, с. 49]. С этим напрямую связан и «своеобразный гротескный мотив трагедии куклы» [Там же] (разрядка автора. – *Е.В., Д.П.*). Изначально Дон Кихот остро переживал разлад действительности с собственным идеалом. После поединка с Карраско он чувствует себя исцеленным от безумия, о чем сообщает ему: «Мой разум освободился от мрачных теней... Словом, теперь я вижу вас, я вижу все... Нет, нет, я вам признателен. Вы своими ударами вывели меня из плена сумасшествия» [Булгаков, с. 303]. Однако, сняв рыцарский костюм и вновь превратившись в Алонсо Кихано, он лишается своей конститутивной черты, по его убеждению, «самого драгоценного дара, которым награжден человек» [Там же, с. 299] – свободы. Связанный узами клятвы «удалиться в свое поместье в Ламанче, подвигов более не совершать и никуда не выезжать» [Там же, с. 296] Дон Кихот утрачивает жизненно необходимую для него идею движения, преобразования будущего в прошлое – «наш бедственный железный век превратить в век золотой!» [Там же, с. 226]. Существовать в настоящем времени, как другие, он не может, это равносильно для него пребыванию в пустоте. Теперь спасение ему

видится в смерти, чей зримый образ, данный автором в романтическом ключе, предстает перед ним. «Д о н К и х о т . Вот она!». И далее: «Я ее предчувствовал и ждал сегодня с утра. И вот она пришла за мной. Я ей рад! Когда Сансон вспугнул вереницу ненавистных мне фигур, которые мучили меня в помрачении разума, я испугался, что останусь в пустоте. Но вот она пришла и заполняет мои пустые латы и обвивает меня в сумерках...» [Там же, с. 303].

Игрушкой в руках судьбы становится и Сансон Карраско. В финальной картине он возвращается домой следом за идалго, в полном рыцарском одеянии, «и рука его, так же как и у Дон Кихота, на перевязи» [Там же, с. 301]. Несмотря на то что его план удался, он не испытывает радости победителя и даже выглядит растерянным, «будто сосредоточен на чем-то невидимом, стоящим за пределами происходящего на сцене...» [Есипова, с. 174]. Он изможден и явно тяготится своей ролью. Его раздражение выдают слова, заодно проясняющие зловещий смысл его поступка: «В преисподнюю щит с изображением луны и туда же меч!» [Булгаков, с. 302]. В общем-то, невинная хитрость с переодеванием, продиктованная сочувствием к «бедному идалго», приводит к гибели последнего. Спаситель становится невольным убийцей, уверенный в себе герой довольно скоро осознает собственное бессилие. Вопрос, который он с тайной насмешкой задавал при первой встрече Дон Кихоту – «...вы знаете, как бывают капризные повороты Фортуны?» [Там же, с. 274] – в финале пьесы, возможно, встанет перед ним достаточно остро.

На протяжении действия пьесы в отношении Дон Кихота «положительный в о з р о ж д а ю щ и й (разрядка автора. – Е.В., Д.В.) момент смехового начала ослаблен до минимума» [Бахтин, с. 46], в отличие, например, от Санчо Панса, который после многочисленных потасовок, как и подобает истинно карнавальному персонажу, полностью оживает. Суть «смеховой смерти» была выражена в словах погонщика мулов, обращенных к Санчо: «Ты не бойся. Сейчас тебе станет еще хуже, а зато потом вскочишь здоровый» [Булгаков, с. 248].

Уже первое сражение заканчивалось карнавальной смертью Дон Кихота (после битвы с ветряными мельницами он «обрушивается» и «остается лежать неподвижен», едва не становится «печальной ношей» [Булгаков, с. 229 – 230]) и его «поминками» (Санчо пьет вино).

В третьей картине, у постоялого двора Паломека Левши пережившие драку с янгусами герои подаются автором различно. Внешний вид оруженосца безусловно смешон: «Голова Санчо обвязана тряпкой, под глазом синяк, половина бороды выдрана». Внешность же «полуживого Дон Кихота» [Там же, с. 241] не описана автором, известно только, что он не может идти самостоятельно, а его «измятые доспехи» и «самodelьное копьё» тащит Росинант.

Упомянутый ранее любительский спектакль тоже заканчивается «смеховой смертью» – сном обессиленного, обманутого Дон Кихота: «Я не в состоянии сейчас двинуться с места... колдовство сковало меня цепями» [Булгаков, с. 268]. Настоящего «возрождения», на которое так надеялись исполнители, не происходит. Напротив, становится ясно, что друзья идалго заставили его еще больше страдать.

Но наиболее серьезные повреждения получает Дон Кихот в поединке с Сансоном Карраско, после которого его, неподвижного, без при-

знаков жизни, «поднимают» и «уносят» [Там же, с. 296]. Приведенные примеры свидетельствуют о задаче Булгакова представить своего Дон Кихота «побежденным» [Айхенвальд, с. 183], в романтическом свете. «Романтизм занят больше величественными крахами, нежели героическими успехами», – писала Д. Кертис [Кертис, с. 26].

Исследователями давно обратили внимание на то, что в пьесе преобладает «сумеречный» колорит. «...Из девяти картин пьесы пять разворачиваются на исходе дня, а центральная часть еще одной – в инсценированных сумерках», – писала О. Есипова [Есипова, с. 169]. От себя напомним слова Бахтина о романтическом гротеске: «...это по преимуществу ночной гротеск <...> для него характерен мрак, но не свет» [Бахтин, с. 49].

Итак, мир булгаковского Дон Кихота – это «мир романтического гротеска», «в той или иной степени страшный и чуждый (разрядка автора. – Е.Б., Д.П.) человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку» [Там же, с. 46 – 47]. При этом важно отметить, что хотя образ Дон Кихота не исчерпывается романтической составляющей, однако именно ее присутствие позволило Булгакову глубоко раскрыть трагизм мироощущения творческой личности, неисчерпаемость внутреннего мира индивида.

Примечание

¹ Показательно, что в пьесе педалируется зыбкость границ вменяемости – сумасшествие. Например, Антония, не узнав Сансона в рыцарских доспехах, восклицает: «Или мы все сумасшедшие, а дядюшка один здравомыслящий?» [Булгаков, 2004, с. 301].

Литература

- Айхенвальд Ю.* Дон Кихот на русской почве. М., 1996. Ч. 2.
Багно В. Дон Кихот в России и русское донкихотство. СПб., 2009.
Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
Булгаков М. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. СПб., 2004.
Варламов А. Михаил Булгаков. М., 2008.
Есипова О. Пьеса «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М., 1988.
Кертис Д. Романтическое видение // Литературное обозрение. 1991. № 5.
Кораблев А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени : сб. статей. М., 1988.
Лосев В. Комментарии // *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. СПб., 2004.
Химич В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург, 2003.
Шустова Е. Своеобразие драматического действия в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» // Вестн. ТГПУ. Серия «Гуманитарные науки (Филология)». 1999. Вып. 6 (15)