

*Содержание*

*С. Пискунова*  
Исповеди и проповеди испанских плутов

7

Жизнь Ласарильо с Тормеса,  
его невзгоды и злключения  
*перевод К. Державина*

35

Франсиско де Кеведо-и-Вильегас  
История жизни пройдохи по имени Дон Паблос  
*перевод К. Державина*

91

Висенте Эспинель  
Жизнь Маркоса де Обрегон  
*перевод С. Игнатова*

239

Луис Велес де Гевара  
Хромой Бес  
*перевод Е. Лысенко*

631

Комментарии

715

## ИСПОВЕДИ И ПРОПОВЕДИ ИСПАНСКИХ ПЛУТОВ

В каждой культуре есть не только свои писатели-классики, но и свои классические жанры: в Древней Греции – трагедия, в ренессансной Италии – новелла, в Англии – романтическая поэма, во Франции и в России – роман... В Испании в эпоху Барокко таким жанром стала пикареска (от слова «пíкаро» – прозвания героя жанра, примерно соответствующее русскому плут, ловкач, пройдоха, прихлебатель). Речь идет именно о классике-жанре, а не о классике-творце, каковым в Испании конца XVI – начала XVII века – времени утверждения и расцвета пикарески – несомненно, был Сервантес, создатель «Дон Кихота», написанного в полемике не только с рыцарскими, но и с плутовскими повествованиями. Но «Дон Кихот», позднее признанный первым образцовым новоевропейским романом, в свою эпоху и в своем отечестве остался без «потомства». Единственное подражание-продолжение «Дон Кихота» – так называемый «Лжекихот» Авельянеды, увидевший свет за год до выхода Второй части романа Сервантеса (1615), – свидетельствует о полном непонимании узурпатором сути жанрового новаторства Сервантеса. Соперник Сервантеса, трусливо спрятавшийся под псевдонимом «Авельянеда», не понимал, что «Дон Кихота» и его персонажей нельзя «клонировать»: подражать можно лишь «манере» их создателя, его особым отношениям со своими героями и с читателем, его многоракурсному видению мира, его доброжелательной иронии, нежеланию судить и готовности прощать... Это оказались способными «вычитать» из «Дон Кихота» лишь английские романисты XVIII столетия (Филдинг, Смоллетт, Стерн, Голдсмит), немецкие прозаики «эпохи Гете» (Виланд, Жан-Поль, Тик, Гофман), русские романисты от

Пушкина до Михаила Булгакова. В своем же веке и в своем отечестве творец «Дон Кихота» вплоть до середины XIX столетия оставался в одиночестве. Испания века Барокко не была готова к тому, чтобы в ней появился роман — самый свободный и недогматичный из жанров литературы Нового времени. Ведь и от Нового времени родина Дон Кихота, застывшая в своем имперском, никак не обоснованном экономически, величии, начала отставать. Испанцы XVII в. (в своем большинстве жители новой столицы — Мадрида) основное время проводили в «корралях» — площадных театрах, в приемных знатных лиц, ища какой-нибудь не обременительной, но приносящей постоянный доход должности... Праздность и прожектерство, как основные национальные пороки, обличали все писатели-моралисты того времени. Зато в Испании Филиппа III (1598–1621) и Филиппа IV (1621–1665) — рядом с «новой комедией» Лопе де Вега и бурлескными романсами Гонгоры, сатирическими видениями Кеведо и остроумными поучениями Грасиана расцвела пикареска, которую позднее (уже в XIX в.) назовут «плутовским романом», хотя далеко не каждая пикареска может быть названа «романом» в собственном смысле слова. Ведь роман — это, как правило, история жизни вымышленного героя, а в большинстве пикаресок «история», то есть собственно рассказ, занимает меньше места, чем поучительные размышления и рассуждения автора, сатирические зарисовки окружающего мира и разного рода «вставные» новеллы. Герой романа, по крайней мере, романа новоевропейского, даже герой отрицательный, — это личность, индивидуальность, а персонажи большинства пикаресок — это антиличности или личности-фантомы, персонажи-оборотни, или просто своего рода «фигуры речи». Конечно, именно пикареска стала образцом для создателей нравоописательно-сатирического романа во Франции и в Англии XVIII столетия — Дефо, Смоллетта, Лесажа, Мариво, но в их произведениях испанская традиция преобразуется до неузнаваемости.

Классическую испанскую пикареску отличает не только и не столько присутствие в ней образа плута, который встречается и в древних мифах в облике так называемого «трикстера» — двуликого и двуличного бога — помощника «главных» богов и вредителя одновременно, и в народном «животном» эпосе (в России

это — лисица, в Западной Европе — Лис), и в восточных рассказах о проделках хитрецов. Испанская пикареска — это, прежде всего, вполне привычный для нас, но совершенно новаторский для XVI–XVII вв. (если речь идет о вымышленной истории) *тип повествования*, где главный герой выступает и как рассказчик, и как действующее лицо. При этом плутовская автобиография может быть оформлена то как послание, то как рассказ-исповедь, то как мемуары или путевые заметки. Предоставляя своим героям полную свободу высказывания, авторы пикаресок пародируют традиционные жанры исповеди, жития святого, ораторскую речь, церковную проповедь. Чаще всего пикареска — это исповедь «наизнанку», нацеленная не на покаяние, а на самооправдание, не на раскрытие «человека внутреннего», а на демонстрацию «человека внешнего» во всей неприглядности прожитой им жизни. Именно форма повествования от первого лица, позволяющая изобразить мир в перспективе мировосприятия героя-повествователя, с одной стороны, и героя-действующего лица, с другой, обуславливает жанровое своеобразие пикарески, отличает ее от внешне схожих с ней собраний анекдотов, циклизированных вокруг образа главного героя, например, от «народной книги» о Тиле Уленшигеле.

Первым классическим образцом жанра и одним из лучших творений испанской барочной прозы стал роман Матео Алемана «Гусман де Альфараче» (ч.1 — 1599, ч. 2 — 1604)<sup>1</sup>. В «Гусмане де Альфараче» повествование ведется от лица героя-пикаро, который, оказавшись на каторге (гребцом на галерах) и пережив религиозное просветление, пытается осмыслить и нравственно оценить все, что с ним произошло с момента его рождения. Гусман подробно характеризует маргинальное социальное положение и нравственный облик своих родителей, отыскивая в предыстории своего появления на свет истоки своей далеко не праведной жизни. Дурная наследственность — одна из «магистральных» (Л.Е. Пинский) тем пикарески.

Сюжет романа Алемана развивается как ряд возвышений и падений Гусмана, связанных с его удачными мошенничествами и с их последующими разоблачениями. Образ Гусмана подчеркнута

1 Он полностью переведен на русский язык Е.Лысенко и Н.Поляк (первое двухтомное издание — М., Художественная литература, 1963).

протеистичен, то есть ускользающе-многолик (вспомним: Протеем звали героя древнегреческих мифов, то и дело менявшего свои обличья). Это проявляется в постоянной смене социальных «масок»- ролей Гусмана, его убеждений, а также в самом стиле его речи, адресованной читателю романа, в которой смешаны патетика и смиренность, горечь и бравада, бесстыдное выставление напоказ своих пороков и морализаторские рассуждения.

Все повествование у Алемана — и это, опять-таки, станет характернейшей чертой жанра — располагается в пространстве между натуралистическим изображением быта, назидательными рассуждениями, сдобренными многочисленными «примерами из жизни», и аллегорическим обобщением. «Жизнь человеческая, что воинская служба: все тут зыбко, все преходяще и нет ни совершенной радости, ни истинного веселья — все обман и суета», — рассуждает Гусман-рассказчик, вспоминая о своих первых испытаниях в придорожных трактирах, где его накормили яичницей из тухлых яиц, вонючим конским мясом, а затем обобрали. И в подтверждение этой мысли приводит аллегорическую притчу о богине Усладе, отнятой богом Юпитером у людей и подменной Досадой, сходной с ней как две капли воды. Так аллегорически-обобщенно формулируется в романе Алемана тема разочарования в мире, столь характерная для мироощущения эпохи Барокко.

Гусман де Альфараче — настоящий пикаро (само это прозвание впервые появляется на страницах романа Алемана): он не просто плут, а выразитель характерного для позднего Возрождения глубоко кризисного мироощущения, охватившего все сферы жизни: это — и осознание самоопределяющимся новоевропейским индивидумом враждебности окружающего мира, и ощущение нестабильности личного существования, и крах ренессансного «мифа о человеке», основанного на вере в божественное совершенство человеческой природы. Конечно, еще оставалась надежда на то, что, если «нет правды на земле» (А.С. Пушкин), то она есть где-то «выше», но на земле, куда ни посмотри, царят лицемерие, обман, человеческой судьбой распоряжается слепая Фортуна.

На «Гусмана де Альфараче» как на жанровый прецедент будут ориентироваться многие испанские прозаики, бросившиеся с Алеманом спорить, Алеману подражать, алемановский тип повествования усовершенствовать. В таком случае именно Алемана

следует считать творцом жанра — то есть главой «рода». Но у Алемана был предшественник, анонимный создатель книжечки (объемом она никак не роман, а повесть), созданной во второй половине 40-х — самом начале 1550 г. и дошедшей до нас в четырех изданиях 1554 г. под названием «Жизнь Ласарильо с Тормеса». На титульном листе ни одного из этих изданий имени автора нет: он спрятался под маской отправителя обстоятельного «письма», адресованного толедским городским глашатаем Ласаро некоему важному лицу из числа священнослужителей.

Когда был написан «Ласарильо»? Кто является создателем книги? Существовали ли какие-нибудь более ранние ее издания? Какое из четырех сохранившихся можно рассматривать как *editio princeps* — первоначальное издание, достоверно воспроизводящее авторский текст? На все эти вопросы история литературы может дать лишь предположительные ответы, что объясняется не столько неразработанностью проблемы — о «Ласарильо» написано множество работ, — сколько своеобразным характером самого произведения, предвосхищающего основные черты литературы нового времени с ее ярко выраженным пафосом авторского самосознания и, вместе с тем, еще тесно связанного с традиционным-фольклорным типом творчества.

Из фольклорной традиции автор «Ласарильо» заимствовал не только отдельные образы и мотивы — прежде всего образы слепца и мальчика-поводыря, известных как персонажи одного французского фарса XIII века. Возможно, сюжет фарса проник в Испанию с бродячими кукольными театрами или через иллюстрации: на полях одной рукописи XIV века было обнаружено изображение слепца и мальчика, причем в ситуациях, целиком совпадающих с отдельными эпизодами «Ласарильо», — мальчик, пьющий через соломинку вино из кувшина, который прижимает к себе слепец; мальчик, проделывающий дырку в бурдюке.

Анонимность повести, равно как отсутствие конкретного автора у фольклорного произведения, как бы предполагала активное соавторство читательской аудитории в сотворении образа героя, по всей видимости, существовавшего в народном воображении, в анекдотах, поговорках, присказках, еще до того, как автор «Ласарильо» взялся за перо. Поэтому, когда речь идет о генезисе повести и о связанных с ней текстологических проблемах,

современная критика с большими оговорками применяет к «Ласарильо» критерии индивидуально-авторского искусства последних четырех веков. Создается ощущение, что история Ласарильо с момента ее написания вовсе не представляла собой законченного авторского текста. Даже попав на типографский станок, она продолжала ходить по рукам в списках. В них первоначальный текст подвергался разного рода изменениям, порожденным не только неизбежными при переписке ошибками, но и творческими новациями переписчиков.

По всей видимости, и разделение повести на главы-рассказы (*tratados*), и развернутые названия глав, и даже порядок расположения отдельных глав внутри повествования принадлежат не автору «Ласарильо», а его добровольным «редакторам» и издателям: как иначе объяснить диспропорцию в объеме разных глав повести – бросающийся любому читателю в глаза развернутый характер первого, второго, третьего, пятого и седьмого рассказов в противовес сжатости и известному схематизму четвертого и шестого?

С другой стороны, анонимность повести не может не быть расценена и как жест пожелавшего скрыть свое имя писателя, как одна из сторон его глубоко оригинального творческого замысла, сводящегося к тому, чтобы заставить героя самого рассказывать о своей жизни, что, как уже говорилось, было совершенно неизвестным приемом в тогдашнем вымышленном повествовании<sup>1</sup>. «Вопрос об источниках «Ласарильо», – писал по этому поводу известнейший испанский ученый XX в. А. Кастро, – будет иметь второстепенное значение до тех пор, пока мы не соотнесем его с творческой установкой автора... Иначе не объяснить принятого писателем решения – взять за шиворот своего ничего из себя не представляющего героя и выставить его на всеобщее обозрение. Обыденная жизнь – нечто, полностью противоположное героическому деянию, – здесь повествует о себе самой. Таково было гениальное решение... И для того чтобы как-то сгладить подобную дерзость, истинный автор остается в тени. Автобиогра-

1 «От первого лица» люди сочиняли подлинные письма, писали исповеди, автобиографии, донесения-реляции (например, Колумб – об открытых им землях). Вымышленные же истории – прежде всего популярные рыцарские романы или эпические поэмы – писались от третьего лица.

фичность «Ласарильо» и его анонимность — две стороны одной медали».

Единственное, что можно сказать достоверно об авторе «Ласарильо», — то, что он принадлежал к группе религиозных вольнодумцев, появившихся в Испании в первой половине XVI века, людей, увлекавшихся религиозными и социальными вопросами, читавших Эразма Роттердамского и весьма скептически относившихся к господствующим церковным догмам. «Ласарильо» по сути дела — это пародия на исповедь, а также развернутое пародийное отрицание понятия «честь» — краеугольного камня официальной идеологии и ренессансного мифа о человеке — «сыне своих дел». Из многочисленных деталей повествования (отмеченных в примечаниях) явствует, что для автора-анонима не существует представления о «святости» и «неприкосновенности» Священного писания (текст повести полон пародийными аллюзиями на те или иные места из Библии), сакральности церковного ритуала.

Автор «письма» наивно гордится своими жизненными успехами, якобы доказывающими, что благодаря своим талантам и добродетелям человек кое-чего в жизни может добиться. Добиться — вопреки своему отнюдь не знатному происхождению. Наглядный пример тому — он, Ласаро, рано лишившийся отца, сын мельника-вора и женщины, ставшей после гибели мужа прачкой и сожительницей негра-коновала. Но скрывшийся «за кулисами» исповеди-похвалы Ласаро автор над ним явно посмеивается. Простодушие, искренность, самооправдательная исповедальность послания Ласаро «Вашей милости» окрашены авторским ироническим отношением к герою и к его рассказу. Само рождение Ласарильо на мельнице, стоящей на реке Тормес, название которой стало его «фамильным именем», иронически перекликается с мифом о рождении эпического героя «из вод» (ср. «Сказку о царе Салтане»), отразившимся и в сюжете самого знаменитого испанского рыцарского романа «Амадис Галльский», герой которого неслучайно прозывается «Юноша моря».

Но Ласаро — еще не «пикаро» в полном смысле слова. Какое-то сходство с будущим героем жанра он обретает лишь в конце своего жизненного пути (соответственно — в роли автора письма к «Вашей милости»), когда ведет внешне благополучное существование, купленное ценой полного бесчестия (в чем сам он ничуть не

отдает себе отчета): ведь его занятие — городской глашатай, вкупе с обязанностью выступать помощником палача — было самым презираемым в Испании, а его семейное «счастье» зиждется на покровительстве священника, женившего Ласаро на своей наложнице (объяснить эту щекотливую ситуацию и пытается герой-повествователь в письме к «Вашей милости»). Таким образом, Ласаро — особое социально-асоциальное существо, человек, прибившийся к «добрым людям» и, тем не менее, оставшийся изгоем.

Вместе с тем Ласарильо (еще не Ласаро! — исп. суффикс «-ильо» имеет уменьшительно-ласкательное значение) как *действующее лицо* повести, как мальчик-поводырь слепца и слуга других господ, значительно привлекательнее Ласаро — «главы семейства». В своих поступках Ласарильо движим отнюдь не ложными социальными предпочтениями (как будущие героини созданных по подобию анонимной книжицы пикаресок), а простым чувством голода, инстинктом самосохранения. Мотив «голода», от которого ищет спасения мальчик (Ласаро — исп. вариант Лазаря, персонажа Нового Завета, умирающего от голода у дверей богача, — Лк. VII), объединяет первые три главки «рассказа» из семи, составляющих повесть.

Ласарильо руководят не только голод, но и обида, и сострадание к ближнему. Он наделен смирением, позволяющим ему с легкостью просить милостыню (попрошайничество в Испании того времени считалось вполне пристойным занятием, даже профессией), но еще не выродившимся в утрату собственного достоинства. Остроумный и наблюдательный, простодушный и сметливый, Ласарильо — сама Природа, судящая людей и современные церковные установления (антиклерикальная сатира занимает в повести существенное место) с позиций естественных потребностей, здравого смысла и христианства в его исконной, не замутненной столетиями церковных толкований форме, о возрождении которой пеклись Эразм Роттердамский и его последователи. Как сама Природа, Ласарильо в каждом из эпизодов-главок повести умирает и возрождается, подобно еще одному евангельскому Лазарю, умершему и воскресшему по слову Божию.

Якобы невымысленно-достоверная, составленная из цепи беспорядочно нанизанных друг на друга эпизодов, история Ласаро при ближайшем рассмотрении оказывается основанной и на

циклической модели мира, на мифопоэтическом представлении о «вечном возвращении» (Ницше), о бытии как колдовращении смертей и рождений. И для читателя XVI века образ Ласарильо еще напоминал травестированный сакральный образ умирающего и воскресающего божества, перенесенный на почву испанской действительности первой половины XVI века<sup>1</sup>.

С темой воскрешения героя связан еще один характерно карнавалный мотив повести — мотив вина, к которому Ласарильо испытывает особое влечение со времени своей службы поводом слепца и которое не раз, по словам последнего, «даровало» Ласарильо жизнь. «Вино» — сквозной мотив-символ повести, соединенный с мотивом «хлеба причастия», вписан в особый «внутренний» сюжет повествования, пародирующий таинство евхаристии (причастия)<sup>2</sup>.

Вместе с тем, под пером автора повести традиционные образы и сюжетные схемы<sup>3</sup> десакрализируются, демифологизируются. Жизнь Ласарильо у трех первых хозяев — цепь «смертей» и «воскрешений», приводящих к тому, что в Ласарильо окончательно умирает наивно-природное восприятие мира и рождается Ласаро, готовый принять окружающую лицемерную реальность и жить как «добрые люди».

В контексте повести другие традиционные образы и мотивы также обретают особую смысловую насыщенность, превращаются в образы-символы и в образы-эмблемы, привлекая поколения читателей своей глубиной и многозначностью. Таковы хозяева Ласарильо — внешне традиционные персонажи-типы средневековой литературы: Слепец-побирушка, Поп, Дворянин. Но каждый

1 Одно из ярких тому свидетельств — 259-й сонет Луиса де Гонгора, в котором есть такие строки (даем их построчный перевод):

Мертвого, меня оплакал Тормес, когда я  
на берегу его лежал в глубоком сне...  
Мое воскрешение было таким же чудом,  
каким было возвращение Ласаро в мир,  
так что я теперь — второй в Кастилии  
Ласарильо с Тормеса...

2 См. прим. к наст. изд.

3 Непосредственным прообразом повести является сюжетно завязанный на ритуале инициации «Золотой осел» Апулея, из которого анонимный автор «Ласарильо» заимствовал не только многие сюжетные мотивы (например, службы у разных хозяев, голода, побоев, временной смерти и воскрешения), но и форму повествования от первого лица.

из них вырастает до образа-символа: слепой Жизни, к жестоким законам которой — законам выживания сильного или хитрого — приобщается Ласарильо во время службы мальчиком-поводырем (благодаря урокам слепого зрячий Ласарильо «прозревает»), фальшивой Веры, надутой Героики, на которых зиждился общественный уклад имперской Испании.

Правда, в отношении Ласарильо с его третьим хозяином — нищим идалго, служба у которого знаменует финал его физических мучений (слепец не давал ему вина, священник — ни вина, ни хлеба, у идалго самого не было ни того, ни другого, и Ласарильо вынужден был просить милостыню на улице, чтобы накормить и себя и хозяина), вкрадывается некое в целом для пикарески чуждое начало: голодный Ласарильо *жалееет* своего голодного хозяина.

Четвертый рассказ знаменует поворот в эволюции образа героя и в его истории — к «благополучному» финалу. Точка этого поворота — переход Ласарильо на службу к монаху Ордена милости, а затем к продавцу папских грамот — булл, дающих купившему отпущение грехов (постановление Рима, вызывавшее наибольшее негодование у гуманистов-эразмистов), и к другим священнослужителям, каждый из которых, так или иначе, попирает и христианские заветы, и законы церкви. Нелицеприятное повествование Ласарильо о развратной жизни и проделках его хозяев, направленных против паствы, не может заслонить того факта, что его благополучие куплено ценой приобщения к их образу жизни.

Таким образом, история Ласарильо — своего рода первый в европейской литературе «роман антивоспитания», а ее герой предвосхищает не только персонажей — пикаро, но в еще большей степени — характерный для европейской литературы Нового времени тип героя-приспособленца.

Популярность «Ласарильо» после выхода его в свет в 1554 году была весьма велика, и несмотря на то что в 1559 году книга была включена в список запрещенных книг, судя по имеющимся данным, она продолжала распространяться в списках, издаваться за границей (уже в 1555 г. в Антверпене вышло ее второе издание, а также «продолжение» — анонимная «Вторая часть», написанная, якобы, автором первой).

Большая часть действия «Второй части» (главы с III по XVI, а всего в книге 18 глав) происходит в ином мире, в подводном коро-

левстве рыб-тунцов, в которое Ласаро попадает после того, как корабль, на котором он плыл в Алжир в надежде разбогатеть, участвуя в очередной военной аванюре, потерпел крушение: Ласаро спасается лишь благодаря огромному количеству вина, выпитому им в начале шторма (так еще раз сбывается предсказание первого наставника Ласарильо — слепца, согласно которому вино дарует Ласаро жизнь): вино чудесным образом препятствует проникновению воды в рот и нос тонущего солдата. А затем Бог — по проникновенной молитве Ласаро, явно дублирующей постоянные молитвенные обращения Ласарильо 1554 года к Богу, — превращает его в тунца (превращение происходит в подводной пещере-гrotте, где оказывается утонувший Ласаро: еще один гротескный образ-архетип материнского лона, в котором обретали новую жизнь многие мифические и эпические герои). Ласаро ухитряется обмануть новых «сородичей» и выдать себя за одного из них, а затем и завоевать своими геройскими деяниями место фаворита короля-тунца.

Жизнь рыб-тунцов бурлескно-травестийно копирует жизнь людей на земле: у тунцов есть король-правитель, окруженный приближенными (*privados*), в среде которых выделяется фаворит, фактически распоряжающийся судьбами королевских подданных, у короля-тунца есть армия — его верные солдаты, лавры побед которых присваивают генералы и придворные любимчики, он ведет войны — как с реальными, так и с мифическими врагами. У тунцов есть жены и возлюбленные, есть семейные заботы и дружеские обязанности, но в целом их жизнь, как и жизнь людей, — сплошная война, интриги, раздоры, защита своей чести и борьба за место под солнцем монаршей милости. И все это автор аноним изображает в откровенно игровой манере, невсерьез, явно наслаждаясь гротескным приложением реалий и понятий, заимствованных из человеческого языка и опыта, к жизни рыб: чего стоят хотя бы шпаги, которые тунцы, наученные Ласаро сражаться «человечьим» оружием, держат во рту! Рассказ о пребывании Ласаро у рыб и в обличье рыбы увенчан аллегорической встречей героя с Правдой, которую тот находит на заброшенной скале среди морских просторов, ибо Правде не нашлось места на земле среди людей (гл. XVI). Вновь оказавшись среди людей и обретя человеческое обличье (Ласаро вместе с другими рыбами-тун-

цами, в том числе и со своей «морской» супругой Луной, попадает в рыбацкие сети), пережив унижения, связанные с тем, что его, получеловека-полурыбу, возят в кадке по градам и весям, показывая публике за деньги как очередное «чудо», герой «Второй части», в конце концов, встречается и со своей супругой, и со своим покровителем — настоятелем собора Спасителя. Финальный, сюжетно никак не связанный с основным повествованием эпизод (гл. XVIII) рассказывает о том, как Ласаро отправляется в Саламанку, где при большом стечении народа побеждает в диспуте ректора Саламанкского университета и других докторов и лиценциатов. Эта победа и является кульминацией самоутверждения Ласаро «Второй части», торжеством мудрости жизни и опыта, причем опыта необычайного, сокровенного, опыта превращения, даруемого не каждому, над университетской схоластической ученостью.

Формально «Вторая часть» наподобие «Ласарильо» 1554 года представлена как письмо (обращения к адресату — «Вашей Милости» — то и дело вставляются в главы). Сюжетно она также непосредственно примыкает к «первой», начинаясь прямо с тех слов, которыми заканчивается издание «Ласарильо», вышедшее в Алькала. Но по существу жанровая парадигма «Второй части» по отношению к «Ласарильо» классическому полностью смещена — в сторону фантазмагорических диалогов вроде «Погремушки» или «Диалога о превращениях», в сторону менипповых сатир Лукиана. Автор «Второй части» нисколько не нуждается ни в фикции «послания», ни в двусмысленности и многозначности «Ласарильо», возникающих из раздвоения образа героя на повествователя и действующее лицо, на Ласаро — умудренного жизнью циника и простодушного ребенка, на Ласаро-рассказчика и Ласаро-«писателя», из несовпадения повествователя и автора-анонима. Ласаро во «Второй части» — рупор авторских идей. В нем нет ни грани внутренней раздвоенности: он — сложившийся человек, зрелый муж, глава семейства, грешный лишь тем, что возмечтал о приумножении своего состояния. Он наделен зорким взглядом на мир, и ракурс его видения мира предопределен авторской эразмистско-критической установкой на разоблачение несправедливости, царящей в мире, и лицемерия всего, что связано с церковным культом (например, как истинный христианин, невзирая на свою

формальную непричастность к клиру, Ласаро берет на себя во время шторма миссию сбежавших с корабля трусливых священников и исповедует погибающих товарищей). Герой «Второй части» — изобретательный и отважный воин, верный друг, нежный муж. Его раздвоенность — чисто внешняя, телесная, связанная с пребыванием человеческой души во временной телесной оболочке рыбы-тунца, а затем — в «промежуточном» состоянии человека-рыбы. Из испытаний, выпавших на его долю, Ласаро выходит наделенным большим знанием о мире, с более тонким и изобретательным умом, что и обеспечивает его триумф в Саламанке, но он не становится качественно другим, иным, «новым» человеком.

Очевидно и сугубо формальное отличие «Второй части» от «Ласарильо» 1554 года. Имитируя жанр послания, автор «Второй части», по сути дела, не нуждается в фикции письма, в воспроизведении стилистики письменно фиксированной устной речи, рассказа, обращенного к конкретному лицу. «Вторая часть» — не лишенный изящества, но достаточно тяжеловесный риторический дискурс, главной целью которого являются сатирическое обличение пороков современной жизни и напоминание о ненадежности и сомнительности всего происходящего в этом мире. Герой здесь — не цель, а средство ведения рассказа. Вместе с тем в продолжении-имитации гротескно обнажаются важнейшие символические мотивы «первого» «Ласарильо», такие как «вино» или связь героя со стихией воды. Яснее становится оборотническая природа Ласаро с Тормеса, персонажа-трикстера.

Матео Алеман, конечно же, ориентируется, в первую очередь, на «Ласарильо» 1554 года, хотя и включает в рассказ аллегорические фантазии в духе «продолжения». Но его герой не обладает природным простодушием и тем более, детской наивностью Ласарильо-подростка. Он ворует не только для того, чтобы не умереть с голоду, но и в надежде обогатиться. В самом начале своих походов Гусман усваивает заповедь «с волками жить — по-волчьи выть», которой неукоснительно следует. Он странствует по городам Испании и Италии, изобретая любые не связанные с тяжелым физическим трудом способы обеспечить себе существование (служба у разных господ — одно из таких занятий, хотя далеко не основное). Любыми способами он стремится возвыситься

ся над своей участью, занять в обществе место, которое ему от рождения вовсе не предназначалось.

Проповедь сменяет (не полностью, конечно) исповедь, в то время как в «Ласарильо» именно исповедь, исповедь как социальная речевая практика и как литературный жанр, как целостная литературная структура становится объектом смехового переосмысления.

Именно проповеднический тон «Гусмана де Альфараче» вызвал наибольшее раздражение у молодого Франсиско де Кеведо, студента университета в Алькала-де-Энарес, едва он познакомился с только-только опубликованным романом Алемана.

Используя отдельные сюжетные положения и образы «Гусмана де Альфараче», будущий классик испанской литературы, крупнейший поэт и прозаик эпохи Барокко, сочиняет «Историю жизни пройдохи по имени дон Паблос». Кеведо нацелил свое плутовское повествование против романа Алемана, стремясь уйти от перегруженности повествования морально-дидактическими рассуждениями, вернуться к опыту автора «Ласарильо». Однако автобиографическая форма повествования используется Кеведо как формальный прием: Паблос — повествователь и Паблос — герой повествования практически никак не отделены один от другого. Обращение «я, сеньор», открывающее роман, звучит как дань традиции, поскольку неизвестно, к кому и почему обращается Паблос. Ничего здесь не объясняет и «Посвятительное письмо» («Carta dedicativa»), имеющееся в двух рукописях романа — кордовской и сантандерской, которое современная критика склонна приписывать самому Кеведо. «Письмо» это гласит: «Проведав о желании Вашей милости узнать о многочисленных превратностях моей жизни, чтобы не дать другому солгать (как это нередко случается), я решил послать Вам это сообщение, могущее помочь несколько рассеяться в печали. И поскольку я думаю рассказать все в подробности, сколь бы краткими ни были случившиеся со мной приключения, засим расстаюсь с Вами». Из «Письма» следует, что Кеведо, создавая вторую редакцию романа<sup>1</sup>, пытался как-то мотивировать избранную им форму, но мотивировка прозвучала достаточно не убедительно. В «Ласарильо» обращение к

1 О времени и этапах создания «Истории жизни пройдохи...» см. прим. к наст. изд.

«вашей милости» связывало начало романа с его заключительной ситуацией: Ласаро — в «тихой пристани». В романе Кеведо действительность предстает не через призму мировосприятия пикаро, завершившего свой путь покаянием, а с точки зрения героя-пройдохи, несомого по жизни и слившегося с ней до неразличимости.

«История жизни пройдохи» — первая пикареска с «открытой» композицией, обрывающаяся на подчеркнутом многоточии... Заключительная фраза романа: «...ибо никогда не исправит своей участи тот, кто меняет место и не меняет своего образа жизни и своих привычек» — лишь подчеркивает отсутствие у автора книги общей дидактической установки, поскольку речь в ней идет не об обретении героем нового мировоззрения — о его «обращении», как это имеет место у Алемана, а о перемене стиля поведения в рамках «практического» миропонимания, сложившегося у Паблоса-пикаро в результате горького житейского опыта.

В романе Кеведо намного выразительнее, нежели у Алемана, и еще отчетливее, чем в «Ласарильо», выступает связь плутовского видения мира с традициями народно-смеховой культуры: художественный язык Кеведо, логика создаваемых им образов прямо соотнесены со специфической символикой карнавального действия<sup>1</sup>.

Уже во второй главе «Истории жизни пройдохи» повествуется об участии Паблоса в карнавальном обряде в роли «петушиного короля» («el rey del gallo»). Выборы «петушиного короля» — традиционное развлечение школяров и студентов — являются частью святочного или масленичного праздничного обряда: «петушиный король» — «король на час», избираемый среди участников праздника, возглавляет шутовскую процессию ряженных. Кульминацией праздника является обряд «убиения петуха»: всадник с завязанными глазами на всем скаку должен срубить голову петуху, подвешенному на веревке или наполовину закопанному в землю, — отсюда и название обряда. В романе Кеведо описана только та часть праздника, которая связана с обычаем символического увенчания и развенчания шутовского короля. Презираемый все-

1 О «языке карнавала» см.: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965.

ми за свое «новохристианское» происхождение<sup>1</sup>, Паблос получает временную возможность возвыситься над своим состоянием — «прыгнуть выше лба», но кончается это его торжество побоями и падением в навозную кучу. Эта же логика — но не натуральных, а метафорических «возвышений» и «падений» героя — определяет и все развитие сюжета в романе, весь жизненный путь пикаро, а тема «избиения» проходит через весь роман, связуя воедино его отдельные эпизоды. Знаменательно, однако, что окончательное падение Паблоса, предопределенное его неудачным дебютом в Мадриде в роли знатного жениха, предваряется вполне реальным падением гарцующего перед окнами невесты мошенника с лошади (гл. XX): Кеведо дублирует сюжетную ситуацию, подчеркивая безнадежность попыток героя выйти из круга своей судьбы.

В эпизоде выборов «петушиного короля» Паблос — объект побоев, насмешек и издевательства, нечто вроде раздраемого на части масленичного чучела, и не случайно он сам сравнивает себя с чучелом «фарисея во время процессии» — этим сравнением Паблос апеллирует к приуроченному к иному времени карнаваловому действию — к шествиям на Страстной и Пасхальной неделях, в которых фигурировали огромные чучела, изображавшие фарисеев — членов одной из иудейских религиозных сект, принимавших участие в осуждении Иисуса Христа. Так Паблос оказывается как бы в роли героя сразу двух празднеств, но ни в одной из этих ролей он не раскрывается со своей личностной стороны. Паблос для Кеведо — прежде всего *pelele*, марионетка, «повод» для нанизывания фарсовых сцен и гротескных описаний.

По всему тексту «Истории жизни пройдохи» разбросаны отдельные образы, метафоры, сравнения, генетически связанные с карнаваловой символикой и пародирующие различные моменты религиозного католического культа. Пародии эти иногда вырастают и до целых эпизодов. Среди пародийных аллюзий такого рода следует особо выделить включенные в комический контекст упоминания самого торжественного католического праздника — дня Тела Господня (*Corpus Cristi*). Праздник этот был связан с ус-

1 «Новым христианином» (так в Испании назывались обращенные в католичество евреи или их потомки — до четвертого колена, согласно статусам «чистоты крови») был и Гусман де Альфараче: на этом особо настаивает автор, также «новый христианин».

тановлением таинства причастия — евхаристии<sup>1</sup> и отмечался в первый четверг после Троицы.

Первое упоминание дня Тела Господня возникает в беседе Паблоса с церковным причетником — сакристаном (гл. IX), сочинителем бездарных песнопений к этому празднеству, в которых он воспекает «Корпус Кристи» как канонизированного святого. Невежество сакристана вызывает у Паблоса взрывы хохота, причем несомненно, что объектом смеха оказывается и сама тема сакристановых виршей.

Другой раз о дне Тела Господня говорится в связи с тем, что Паблос, становящийся на время комедиантом, на представлении действия в этот день играет роль Иоанна Богослова, в которой он покоряет сердце одной монашки (гл. XXII). Предваряя же свой рассказ об уходе за монашкой, Паблос сообщает о себе, что он стал «покушаться на роль папаши антихриста», поскольку, согласно поверью, антихрист должен был родиться от союза священника и монахини. Гротескное сближение двух ролей, в которых выступает Паблос, — роли антихриста и роли Иоанна Богослова, — пародирует и образ евангелиста и сам праздник.

Однако следует отметить, что подобная откровенная трагедия церковного обряда не отражает собственно кеведовское восприятие религиозного таинства. У праздника Тела Господня на протяжении веков существовала народно-площадная сторона, и «традиционная процессия в праздник тела господня носила... отчетливо выраженный карнавальный характер с резким преобладанием телесного момента»<sup>2</sup>. В праздничной процессии в этот день обязательно участвовали чудовища, великаны, мавры, в конце процессии ехали повозки с ряжеными актерами — почти все персонажи, мелькающие на страницах кеведовского романа. Действо же, в котором принимает участие Паблос-комедиант — «ауто сакраменталь», — было неотъемлемой частью этого праздника, не лишеной, как и празднество в целом, гротескно-комической окраски.

В романе Кеvedо, как и в «Ласарильо», есть эпизоды, профазирующие самое таинство причастия: это рассказ Паблоса о двух трапезах — об обеде в доме дяди-палача в Сеговии (гл. XI) и об ужине в обществе убийцы Маты и его друзей (гл. последняя). На обеде

1 О евхаристии см. прим. к «Жизни Ласарильо с Торреса».

2 М. Бахтин. Указ. соч. С. 249.

у дядюшки Паблос, студент Алькала, играет роль мнимого священника (студенты, как и священники, носили сутаны) и чуть было не оказывается вынужденным есть пирог с начинкой из мяса собственного отца — во время причастия верующий, съедая священный хлебец, символически вкушает плоть своего создателя — Бога. Дядюшка же Паблоса, поглощая сосиски, произносит звучащую в такой момент богохульно клятву: «Клянусь этим хлебом, который Господь создал по своему образу и подобию». И на обеде у дяди-палача, и во время ужина в Севилье пьется вино — также один из обрядовых мотивов — за упокой душ усопших, а Мата, как и дядюшка, клянется хлебом, именуя его «ликом Господним»<sup>1</sup>.

В самом стиле романа Кеведо есть многое, связанное с поэтикой карнавального обряда. В частности, большинство имен персонажей, фигурирующих в романе, — это имена-прозвища, так или иначе соотношенные с ролью героя в сюжете. Например, имя лисенсиата Брандалагаса, вызволяющего Паблоса из гостиницы под видом посланца инквизиции, можно расшифровать как «выжигающий язвы» (родом Брандалагас из Орнильос, что по-испански означает «печь», «горн»); имя тюремщика Бландонеса де Сан Пабло можно перевести как «Свечи святого Павла» — намек на то, что этого стража закона можно купить так же, как благосклонность небес с помощью свечки, поставленной в честь святого; имя сводни Марии Наставницы является откровенно травестирующей параллелью к традиционному прозванию Марии Богородицы — «наставляющая» (верующих на путь истинный); лисенсиат Флечилья назван так с намеком на быстроту его ума, вор Мерло Диас — с намеком на его хитрость, подруга Паблоса Грахаль — не что иное, как «сойка», то есть «болтушка», и т.д.

Образ преисподней — по определению М. Бахтина, центральный образ карнавального действия, — так или иначе фигурирует во многих эпизодах «Пройдохи». Всякое «избиение» Паблоса — его развенчание, увлекает его вниз, приводит его в «преисподнюю». «Сеньор, а уверены ли вы, что мы живы? — спрашивает Паблос дона Дьего в первую же ночь их пребывания в доме лисенсиата Кабры. — Мне вот сдается, что в побоище с зеленщицами нас при-

1 Эти и многие другие случаи профанации католического культа прекрасно воспринимали современники Кеведо: инквизиционная цензура отметила в романе шестнадцать случаев вольного обращения автора с религиозной символикой.

кончили и теперь мы души, пребывающие в чистилище». Но чаще образ «преисподней» заменяется у Кеведо другим, более «прозаическим» и бытовым — образом «грязи», «навоза» и т.п. Ведь хотя карнавальное происхождение кеведовских гротесков очевидно, в «смеховой» прозе Кеведо отсутствует центральный субъект (он же — объект) карнавального действия — народ, гротескное тело толпы на карнавальном пространстве: вместо него различные биологические группы (возрастные, половые), сословия, профессии, касты, нации, — мир человеческий (за вычетом самой «человечности»), представленный не столько в своем разнообразии (столь восхищающем критиков), сколько в разрозненности. Сравнение персонажей Кеведо с куклами — весьма распространенное в критике — точно подчеркивает их безжизненно-механистическую суть, автоматизм всех их поступков, их безличность и бездушность — их сплошную опредмеченность в глазах повествователя, легко поддающуюся описанию извне. Это описание-зарисовка фиксирует физические и вещные (начиная с одежды, которая изображается крайне живописно) черты персонажа (где телесное ставится в один ряд с материально-предметным), его манеры и его привычки, тут же дезавуируя фальшь его внешнего вида.

Таким образом, мир, возникающий со страниц романа Кеведо, — это мир, построенный по карнавальной «логике обратности», «мир изнутри», как назвал Кеведо одно из своих «Сновидений». Но при этом сама схема карнавальных превращений в художественном мире Кеведо тотально переориентируется, карнавальная смех оказывается направленным против самого себя, карнавальные символы теряют свой ритуальный смысл, и в роман проникают элементы натуралистического видения мира. Смех Кеведо уже не столько смех «амбивалентный» — и развенчивающий и утверждающий одновременно, — сколько смех отрицательный, имеющий явно сатирическую направленность.

В этом, как и во многих других отношениях, «Пройдоха» представляет явную параллель циклу «Сновидений»<sup>1</sup>, самые ранние из которых создавались в промежутке между временем создания первой и второй редакций романа, в 1606–1612 гг. Основное место действия «Сновидений» — та же «карнавальная преисподняя». Но расположена она в *пространстве сознания* повествователя

1 См. русский перевод основного корпуса «Сновидений» в кн.: Ф. де Кеведо. Избранное. Л., Художественная литература, 1972.

(«...был я для своих фантазий сразу и зрителем, и подмостками»), а отнюдь не на городской площади. Время действия кеведовского «смехового» дискурса — время сна, «час» Страшного суда, конец света — также отнюдь не время карнавала. Это — время за границами времени, безвременье, вне-временье, настоящее, которое отнюдь не является средостением между прошлым и будущим (как сказано в знаменитом сонете Кеведо, «Вчера ушло, а завтра не настало...»), временем перехода от прошлого к будущему (а таково время карнавала): так что его и «настоящим»-то назвать нельзя. Оно — чистое «время изображения», время разворачивания кеведовского гротескного дискурса, которое вкупе с вербализованным пространством представления рассказчика и образует подлинный, предельно субъективированный хронотоп кеведовской прозы.

В этом хронотопе-сознании одинокого «я», созерцающего мир в его телесном и духовном распаде, дезинтеграции, гибели — без надежды на воскрешение, — и располагается художественная вселенная Кеведо, мир, представленный в разных ракурсах, но в обрамлении слова проповеди-инвективы, адресованной всему миру.

Резко сатирический пафос во многом predetermined судьбу романа Кеведо: сразу после выхода «Пройдохи» в свет (1626) появились доносы инквизиции на содержащиеся в романе насмешки над церковью и на аморальность его содержания. В 1646 году «Пройдоха» был внесен в список книг, подлежащих серьезной «чистке». Но к тому моменту он уже стал частью истории не только испанской, но и европейской литературы XVII века (см. прим. к наст. изд.).

Рассказ от первого лица — вещь обманчивая. Он нередко подталкивает читателя к тому, чтобы отождествить автора и героя, считая последнего рупором авторских взглядов, передатчиком собственно авторского жизненного опыта. Поэтому, случалось, и очень опытные читатели прямо переадресовывали моралистические размышления Гусмана его создателю, для чего, впрочем, кое-какие основания могли найтись. Паблос, с которым христианин-стоик Франсиско де Кеведо явно не имеет ничего общего, также — и уже без всяких на то оснований — иногда воспринимался как персонаж, которому писатель сочувствует. Так что следовало ожидать, что на каком-то этапе своего развития пикареска вновь превратится в то, от чего автор «Ласарильо» пародийно отталкивался, —

в подлинную автобиографию, точнее, *в автобиографию, стилизованную под плутовской роман*. Или — в плутовской роман, герой которого будет воистину двойником автора, вторым авторским «я», фантомным существом, переживающим то, что самому автору въявь пришлось пережить, а также то, что сам автор «въявь» придумал или вычитал из других книг.

«...Я пошел в свою комнату, где — хотя она и мала — оказался с дюжиной друзей, которые возвратили мне свободу, — ибо книги делают свободным того, кто их очень любит. С ними я утешился в готовившемся для меня пленении и удовлетворил голод куском хлеба, сохранившимся в салфетке, а скудость пищи возместил главой, в которой нашел восхваление поста... О книги, утеха моей души, облегчение моих бедствий, поручаю себя вашему святому наставлению!» так звучит голос героя-повествователя в романе ровесника Сервантеса, старшего современника Лопе и Кеведо, известного поэта и музыканта<sup>1</sup> Висенте Эспинеля «Жизнь Маркоса де Обрегон» (1618). Согласно признанию автора в Прологе, «Жизнь Маркоса де Обрегон» он написал за несколько лет до публикации, хотя... стал бы немолодой и больной человек так тянуть с изданием книги? Или это обыкновенный риторический прием, демонстрирующий мнимое отсутствие у автора писательского тщеславия? В любом случае, до того как взяться за свой объемистый прозаический опус, Эспинель явно читал и «Ласарильо», и «Гусмана», и «Бускона» (последнего, конечно, в рукописи), а также Сервантеса — и не только «Дон Кихота» и «Назидательные новеллы», а, возможно, и посмертно изданного «Персилеса» (1617). И многие и многие иные сочинения, не обязательно романического толка. Ведь, как и Кеведо, — но в отличие от Сервантеса и Лопе — Эспинель — блестящий ученый-латинист, знаток европейских языков, книжник-эрудит. Так что восхваление книг, звучащее из уст Эскудеро (то есть дворянина самого низшего разряда, которому не стыдно поступить в услужение к идальго, то есть к человеку, рангом его чуть выше), — это и доподлинный голос автора романа. Автор и герой у Эспинеля — почти совпадают не только по «биографическим данным», хотя и здесь между ними немало общего: оба — родом из небольшого городка Ронда неподалеку от Малаги, оба — учились в университете, оба — тянули солдатскую

1 Он прославился, в частности, изобретением пятой струны для гитары.

лямку в Италии (а Эспинель еще и во Фландрии), оба — побывали в алжирском плену, оба — известные поэты и музыканты... Главное, что их роднит, — единство взглядов и жизненных установок, своеобразная практическая философия, добытая и из книг, и из жизненного опыта. Суть ее — в проповеди основной добродетели, необходимой человеку для преодоления ударов судьбы, — терпения, каковое «изоощряет и укрепляет добродетели... обеспечивает жизнь, спокойствие духа и покой тела и ... научает не считать оскорблением то, что таковым не является...».

И чем ближе повествование к концу, тем откровеннее, демонстративнее становится «близость» автора и героя (хотя именно в конце романа происходящее с Обрегеном все меньше отражает какие-либо факты биографии поэта Эспинеля). Уже одно это свидетельствует о том, что «Жизнь Маркоса де Обрегон» написана *вопреки* всей предшествующей линии развития пикарески. Ведь Маркос — не только не пикаро, но подчеркнуто не имеет с пикаро ничего общего<sup>1</sup>: он — сын почтенных родителей, с детства учивших его добру. Лишь бедность (да желание учиться) «выбросили» его из родительского дома. Большинство испытаний, выпавших на долю Маркоса, — порождены или неблагоприятным стечением обстоятельств, или злым умыслом других людей, или его доверчивостью и беспечностью. Но в любой ситуации он сохраняет благообразие и стремится найти из создавшегося положения выход, полагаясь и на свою находчивость, и на волю Божию. Если Обрегон и прибегает к какой-то хитрости, то лишь для того, чтобы разрушить козни настоящих мошенников. Со всеми, с кем он встречается на жизненном пути, даже с личностями вполне отталкивающими, с недругами и врагами, герой Эспинеля стремится найти общий язык, установить контакт, договориться, выказать готовность к смирению и покорность (пускай и мнимую). Иными словами, в отличие от пикаро-маргинала Маркос де Обрегон вполне социализирован: неслучайно одно из его рассуждений сводится к тому, что человек — животное общественное. И начинается роман

1 Подчеркнуто хотя бы тем, что на страницах романа появляются настоящие персонажи-пикаро — на правах второстепенных, иногда мельком возникающих и исчезающих героев, таких как юноша — беглый монастырский послушник, наделенный даром остроумия, или — по виду и не скажешь — благородный кабальеро дон Фернандо де Толедо, прозванный «пикаро» за его остроумные проделки... Последний профессию пикаро оцениват с ироническим почтением.

с представления пожилого, состарившегося Маркоса в роли обладателя вполне пристойной должности в мадридской обители для престарелых аристократов Санта-Каталина де лос Донадос. Правда, тут же он, уже почтенный человек, оказывается практикующим врачом, а затем — эскудеро на службе у врача, более того, замешанным в проделки, которые устраивает не он, а его госпожа... Но в любом случае в его положении нет ничего позорного.

Отвергнув пикаро в качестве главного героя, Эспинель заимствовал из «Гусмана де Альфараче» установку на создание текста-повествования, правда, с целями, Алеману противоположными. Обращаясь к некоему лицу, именуемому «ваше высокопреосвященство», Обрегон объявляет своим намерением «показать» на своих «несчастьях и злоключениях, насколько важно для бедных или малоимущих эскудеро уметь преодолевать мирские трудности и противопоставлять мужество опасностям времени и судьбы, чтобы с честью и славой сохранить столь драгоценный дар, каким является жизнь, дар, предоставленный нам божественным Владыкой, чтобы воздавать ему благодарения...». Поэтому свое повествование он именует «длинным рассуждением о моей жизни». Слушателем этих «рассуждений» оказывается, казалось бы, случайно встретившийся и давший Маркосу приют отшельник, оказавшийся тут же старым знакомцем (в жизни, руководимой Провидением, ничего случайного нет!). Вводя фигуру благочестивого слушателя и создавая идиллическую обстановку, в которой рассказывается история («Когда двери часовни были заперты для защиты от ветра и уголь зажжен для защиты от холода, это место стало спокойным и тихим...»), Эспинель соединяет барочную пикареску с жанром гуманистического диалога, столь характерным для литературы Возрождения. Но с Возрождением его связывает не только зависимость от ренессансной литературной традиции — от того же Сервантеса, в состязании с которым (с «Историей пленного капитана» из Первой части «Дон Кихота») написана история Маркоса о его пребывании в алжирском плену. Эспинель многое сохранил и от ренессансной веры в человека, в частности представление о том, что человеческая природа не безнадежно испорчена грехопадением, а поддается воспитанию, совершенствованию — недаром в самом начале своего «рассуждения» Маркос беседует с идадьго о качествах настоящего наставника. В роли такого наставника само-

му герою Эспинеля приходится выступать во многих эпизодах романа, финал которого — встреча Маркоса на испанской земле с братом и сестрой — детьми его алжирского хозяина, которых Маркос-пленник обратил в христианство, а также свидание с доктором Сагрето и его супругой, неожиданно предстающими в роли героев-первопроходцев (и первые, и вторые считают эскудеро своим наставником), — лишь подтверждает действенность его «педагогических» усилий. При этом сам Маркос вполне наделен теми «благонравием и скромностью», каковые считает качествами подлинного учителя, который не должен стремиться возвыситься над учеником. В рассказ эскудеро о разного рода передрыгах, в которых он оказывался в молодости, странствуя по Испании, а позднее — по Италии, нередко вторгается автоирония: рассказчик смеется не только над обманутыми мошенниками, но и над самим собой (как в эпизоде, повествующем о краже угощения, спрятанного им под помостом с катафалком святого Хинеса и съеденного измученной «карнавальными» мучениями собакой).

Наконец, именно Висенте Эспинель выводит своего героя на «большую дорогу»<sup>1</sup>, каковая позднее будет считаться непременным атрибутом плутовского романа. Но в пикаресках, написанных до «Маркоса де Обрегон», события развиваются по преимуществу в городах и городских предместьях, хотя начинаются они — и это уже закон жанра! — в венте, то есть на постоялом дворе, где юного путника обманывают, кормят какой-нибудь гадостью, отнимают последние деньги. Маркос же действительно странствует (на муле или пешком), движимый не только необходимостью, но и желанием посмотреть мир, по дорогам Испании, по разным ее местностям и городам (Ронда, Саламанка, Сантандер, Витория, Толедо, Севилья, Андалусия, Кастилия, Наварра, Арагон...), так что временами воспоминания героя превращаются в своего рода путевые заметки или в путеводитель по достопримечательностям той же Малаги и ее окрестностей.

Неслучайно, именно прозаический опыт Эспинеля привлек внимание Рене Лесажа, пытавшегося укоренить жанр «реалисти-

1 Конечно, здесь путь эскудеро проложил кастильский идалго Алонсо Кихано, отправившийся совершать рыцарские подвиги под именем Дон Кихота: Обрегон и здесь следует за Сервантесом, пытаясь соединить две для того времени несоединимые традиции — романа «сервантесовского типа» и пикареску.

ческого» нравоописательного (его еще называют авантюрно-бытовым) романа во французской литературе начала XVIII в. Пикаро как специфическое порождение испанской истории, испанской культуры (с ее культом праздности, страстно обличаемым Эспинелем!) не мог заинтересовать «просвещенного» французского читателя. Да и «Дон Кихот» — как сумасбродное повествование о сумасбродном герое — не отвечал требованиям французских поэтик. А вот «Маркос де Обрегон», самый «неплутовской» из испанских «плутовских романов», оказался для Лесажа, автора «Жиль Бласа из Сантьяны» (1715), неиссякаемым источником вдохновения, да и просто эпизодов, образов, сюжетных ходов. На «Жиль Бласа», в свою очередь, ориентировались многие романисты XVIII и даже начала XIX столетий. Лесажем зачитывался Пушкин. Но кто сегодня может разглядеть в повествовании пожилого многодетного дворянина Петра Андреевича Гринева о своей полной испытаний и приключений молодости следы старинного испанского текста?

Однако первым опытом освоения испанской прозы стала для Лесажа относительно небольшая (и уже тем для начинающего переводчика привлекательная) пикареска «Хромой Бес», разросшаяся под пером Лесажа в полноценный роман (1707). И роман этот вновь заслонил в глазах европейского читателя испанский источник!

Повесть «Хромой Бес» — единственный прозаический опыт драматурга Луиса Велеса де Гевара — вышла в свет в Мадриде в 1641 году. Согласно предположению одного из комментаторов, Велес де Гевара сочинял ее урывками, начиная с февраля 1637 года и кончая июлем 1640 года. Достоверно известно, что хвалебный сонет и пародийный «Указ Аполлона», с чтением которых герой повести дон Клеофас выступает перед севильскими «академиками» (девятый и десятый «скачки»), были прочитаны самим Велесом де Гевара во время придворных празднеств 21 февраля 1637 года, из чего, однако, можно сделать разные выводы: либо повесть к этому времени была в целом завершена, либо писатель включил в нее сочиненные им сонет и «Указ» позднее, воспользовавшись ими как подходящим к случаю материалом.

Плутовской роман, как следует из всего сказанного, — жанр, по своей природе не менее «протеистичный», нежели его герой. И если Висенте Эспинель максимально приближает его к досто-

верной «автобиографии», то Луис Велес де Гевара возвращает к «началу», точнее, к «продолжению» «Ласарильо» 1555 года, к фантастическим метаморфозам Ласаро в стране тунцов, аллегорически разоблачающим несправедность жизни на земле людей. К этой же жанровой традиции — менипповой сатиры, или мениппеи — относятся и упоминавшиеся «Сновидения» Кеведо, и предшествующие им во времени фантастические диалоги раннего испанского Ренессанса, вроде «Погремушки» или «Диалога о превращениях».

Тема постижения истины героем, в процессе созерцания раскрывающегося в фантастической ситуации во всем своем неприглядном обличье мира, почти вытеснившая в «Хромом Бесе» тему «похождений» — испытаний героя жизнью, сближает пикареску Гевары с мениппеей. Из «Сновидений» Кеведо Гевара заимствует многие отдельные мотивы и сюжетные ситуации, такие как беседа автора-рассказчика с всезнающим бесом («Бесноватый альгвасил»), как образ улицы Двulichия («Мир изнутри») — очевидный аналог улицы Поз из «Хромого Беса», как мотив близкого конца света, вылившийся у Кеведо в апокалипсические фрески Страшного суда («Сон о преисподней») и возникающий на последних страницах повести Гевары.

Еще одним непосредственным литературным источником «Хромого Беса» является сочинение Родриго Фернандеса де ла Рибера «Причуда острого взгляда» (1630), в котором наставник по имени Разочарование демонстрирует автору мир с высоты Севильского собора — эпизод, явно повторенный Геварой во втором «Скачке», где Хромой Бес показывает студенту дону Клеофасу «мясную начинку» Мадрида с колокольни храма Святого Спасителя.

Образ Хромого Беса — одного из двух главных героев повести — писатель заимствовал из фольклора, из народной демонологии, где Хромой Бес фигурировал также под именами Ренфаса и Асмодея. «Хромой бесенок знает больше других», «Хромой бес проворней прочих» (изречение, по смыслу близкое к русскому: «Наш пострел везде поспел») — гласят испанские народные поговорки. В протоколах инквизиционных процессов XVI–XVII веков сохранились записи «ведьмовских» заговоров и заклинаний, в которых не раз встречается имя Хромого Беса. Не столь всемогущий, как другие демоны, не столь устрашающего обличья — небольшой

рост героя Велеса де Гевара создан был народным воображением, — он, однако, имел славу самого ловкого, самого скорого посредника в любовных и прочих делах, «греховодника», любителя танцев и развлечений, подбивающего на подобные занятия смертных, — у Велеса де Гевара он «самый озорной из всех адских духов». Этот-то всеведущий хромой циник, бес-пикаро (по определению Л. Пинского), увлекает своего освободителя студента дона Клеофаса, оставляющего на время студенческую скамью, в воздушное путешествие по Испании, демонстрируя ему «изнаночную», непарадную сторону общественной и частной жизни страны.

Роли между доном Клеофасом и Хромым Бесом распределены следующим образом: дон Клеофас в связи с тем или иным представшим перед его взором зрелищем задает Бесу вопросы, то есть выступает с позиции наивно-несведущего наблюдателя жизни; Хромой отвечает на них, преподнося увиденное доном Клеофасом в сниженно-разоблачающем аспекте, затем дон Клеофас снова берет слово и уже в духе постигшего истину делает выводы из увиденного, впадая при этом зачастую, по собственному шутиловому замечанию, в тон проповедника. По форме перед нами — диалог. По сути — дальнейшее развитие «внутренней» формы плутовского романа, жанра по своей природе монологического.

Велес де Гевара выделяет из биографии героя жанра — пикаро только один студенческий период и замыкает повествование в рамки новеллистического эпизода, рассказывающего о преследовании «вечного студента» дона Клеофаса жаждущей женить его на себе «фальшивой» девицы доньи Томасы. Эта «циклическая» композиция повести — вполне в духе традиций «Ласарильо» и «Гусмана де Альфараче», классических образцов жанра. Однако если традиционный герой — пикаро за время, отделяющее начало повествования от его конца, успевал пройти целую школу жизни и познать не только окружающую действительность, но и, прежде всего, самого себя, то дон Клеофас в основном — зритель грандиозного спектакля на кеведовскую тему «мир изнутри». Весь огромный жизненный опыт, приобретаемый пикаро за время странствий по свету, в повести Велеса де Гевара «передоверен» Хромому Бесу. Введение в сюжет «двойника» героя — его спутника и «приятеля» — Хромого, а вместе с тем и появление диалогической формы повествования — основная новация Велеса де Гевара.

Как уже говорилось, и в самом первом образце «пикарески» — в «Ласарильо», изображаемая реальность дана «многорукурсно», глазами несмышленного мальчика Ласарильо, постепенно постигающего премудрости жизни глазами Ласаро — городского глашатая, довольного собой и достигнутым им местом в обществе, и глазами автора, скрывающегося за фигурой героя-повествователя и явно иронически оценивающего его исповедь. Однако все эти точки зрения на мир не располагаются в повествовании на одной плоскости, а входят одна в другую, подчинены универсальному «плутовскому» опыту: читатель «пикарески» как бы рассматривает действительность через многофокусную, но статично укрепленную подзорную трубу.

В повести Луиса Велеса де Гевара дон Клеофас предстает в тех же двух ипостасях — несведущего и все постигшего героя, но связует эти ипостаси не лежащий между этими состояниями личный опыт, а фокусы Хромого Беса. И читателю повести мир также дан таким, каким он видится дону Клеофасу, то есть таким, каким его выставляют Хромой Бес и стоящий за ним автор. И в диалоге «Хромого Беса» не столько сопоставляются соизмеримые в своей истинности точки зрения на мир (как, например, в «Дон Кихоте» Сервантеса), а разворачивается ситуация «педагогического» диспута, в которой одна сторона выступает в роли учаемого, другая — в роли наставника, безраздельно владеющего истиной, — мотив общения любознательного героя с Бесом, как отмечает Л. Пинский, восходит через западноевропейские сказания о Соломоне и Морольте к восточным талмудическим легендам о Соломоне и Асмодее.

Таким образом, несмотря на отказ Велеса де Гевара от традиционно автобиографической формы повествования, «Хромого Беса» с «пикареской» роднит не только использование писателем героев-плутов, а также ситуации и мотивы, неоднократно возникавшие до того на страницах плутовских романов, но и — прежде всего — сам принцип изображения действительности с всеобъемлющей «плутовской» точки зрения.

*С. Пискунова*