

65
M473

Е.М.Мелетинский



ИСТОРИЧЕСКАЯ
ПОЭТИКА
НОВЕЛЛЫ

ББК 83.3(0)
М47

**Обязательный
экземпляр**

Ответственный редактор
академик Ю. Б. ВИППЕР

Рецензенты
В. Е. ХАЛИЗЕВ, Н. К. ГЕИ

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького АН СССР*

М $\frac{4603000000-013}{013(02)-90}$ 106-90

ББК 83.3(0)

ISBN 5-02-016745-2

© Главная редакция
восточной литературы
издательства «Наука», 1990

Историческая поэтика новеллы представляет большой интерес прежде всего в силу широкого распространения этого жанра синхронически в разных странах и диахронически — на протяжении длительного исторического времени, на разных этапах историко-литературного процесса. Малый «формат» жанра делает новеллистическую литературу весьма обозримой и дает возможность на ее материале представить в миниатюре всемирный историко-литературный процесс. Кроме того, в силу ее сюжетной концентрированности, композиционной строгости и вообще высокой меры структурированности изучение новеллы обещает выявить достаточно четкие критерии описания нарратива и повествовательных жанров.

Историческому обзору возникновения и эволюции новеллы следовало бы предпослать хотя бы приблизительное теоретическое определение новеллы, но такого не существует скорее всего потому, что при всей своей структурной концентрированности новелла предстает в реальности в виде достаточно разнообразных вариантов, обусловленных культурно-историческими различиями. Теорией новеллы больше всего занимались в Германии, а за ее пределами также главным образом на материале немецкой литературы и на основе классических высказываний Гете, Шлегелей, Тика, Хейзе, Штифтера, Шторма, Шпильгагена (см. [Борхердт 1926, Печ 1928, Эрнст 1928, Хирш 1928, Брух 1928, Пабст 1949, Аркс 1953, Леммерт 1955, Клейн 1956, Локерман 1957, Коскимес 1959, Шунихт 1960, Понгс 1961, Беннет 1961, Визе 1957—1962, Химмель 1963, Польшайм 1965, Мальмеде 1966, Лочичеро 1970]). Напомню знаменитое определение новеллы, данное Гете (в разговоре с Эккерманом 25 января 1827 г.), как «неслыханного события» (варианты: «замечательное происшествие» у А. Шлегеля и «удивительное» или «чуждесное» у Л. Тика, «необычайный случай» у П. Хейзе), тезис Л. Тика о специфической роли «поворотного пункта», реализующего эффект удивительно-чуждесного, суждение П. Хейзе о значении ключевого образа («силуэта») — вроде сокола в знаменитой новелле Боккаччо, а также мнение Т. Шторма о близости новеллы к драме. Некоторые теоретики новеллы обычно синтезируют и в известной мере отождествляют «замечательное происшествие», «поворотный пункт» и «силуэт», а кроме того, часто подчеркивают символический аспект поворотного пункта и лейтмотива (см. указанные выше работы Печа, Клейна, Локермана, Шунихта, Понгса, фон Визе), тогда как другие, наоборот, настаивают на склонности

новеллы к реализму и социальности (Борхердт, Зильц, Мартини). Внимание исследователей также направлено на динамику объективизации авторской субъективности (Шунихт, фон Визе), преодоление исходного, например выраженного в «раме», хаоса (Локерман), сосредоточение на одном конфликте и индивидуальной судьбе (Эрнст), на тяготении новеллы в силу ее краткости к определенному, ограниченному жизненному материалу (Аркс). Была и попытка (Беннета) представить характеристику новеллы в виде набора различительных признаков. Англоязычные авторы и англисты вообще большей частью занимаются популярным именно в англо-американском мире коротким рассказом (см., например, [Рейд, 1977]). Заслуживает внимания мнение Лейбовица [Лейбовиц 1974] о достижении в новелле двойного эффекта интенсивности и экспансии благодаря богатым ассоциациям. Известный вклад в теорию новеллы внесли русские советские ученые, более или менее близкие к так называемой формальной школе [Петровский 1927, Реформатский 1922, Эйхенбаум 1927, Шкловский 1921, 1929, 1959, Выготский 1968, с несколько иных позиций — Виноградов 1937]. Эти ученые старались показать на конкретных примерах путь преобразования естественного порядка жизненных событий в особую художественную сюжетную композицию, в соответствии с замыслом автора, а также выяснить механизмы сюжетосложения (например, у Шкловского — за счет «остранения», развертывания языковых и этнографических метафор, обрамления, ступенчатого и кольцевого построения). В известной степени линия «формальной школы» оказалась продолженной в более поздних зарубежных структурных работах по «нарративной грамматике» [Тодоров 1969, Принс 1973, Греймас 1976 и др.].

Из наших историографических замечаний следует по крайней мере тот факт, что нет и, по-видимому, не может быть единого и исчерпывающего определения новеллы. Совершенно очевидно, что сама краткость является существенным признаком новеллы. Краткость отделяет новеллу от больших эпических жанров, в частности от романа и повести, но объединяет ее со сказкой, быличкой, басней, анекдотом (подробнее об отличии от романа см. [Мелетинский, 1986]). Краткость коррелирует с однособытийностью и со структурной интенсивностью, концентрацией различных ассоциаций, использованием символов и т. д. Все это в принципе ведет и к ярко выраженной кульминации в виде поворотного пункта композиционной «кривой». С краткостью косвенно связана и тенденция к преобладанию действия над рефлексией, психологическим анализом, хотя, как нам хорошо известно, на более позднем этапе были созданы и замечательные психологические новеллы, в которых самым важным было «внутреннее» действие, пусть даже в виде «подтекста».

Преобладание действия делает новеллу наиболее эпическим из всех эпических жанров (подразумевая, конечно, повествовательность, а не эпический размах). Вместе с тем краткость,

концентрированность, примат действия и важность композиционного «поворота» способствуют появлению в рамках новеллы элементов драматизма. Все указанные признаки не исключительно принадлежат новелле, но их внутренняя связная совокупность характерна для этого жанра. Известную трудность представляет отделение новеллы от других малых жанров, часть которых прямо участвовала в ее формировании. Отличие новеллы от рассказа не представляется мне принципиальным. Рассказ отличается от новеллы главным образом меньшей мерой жанровой структурированности, большей экстенсивностью (ср. различие романа и повести). От анекдота, одного из важнейших истоков новеллы, ее в основном отличают, во-первых, большая степень нарративного развертывания и выход за пределы анекдотической ситуации, во-вторых, возможность иного, не комического, а, например, трагического или сентиментального колорита, без всяких анекдотических парадоксов. Влияние анекдотической стихии на протяжении всей истории новеллы усиливает ее жанровую специфику — в анекдоте сконцентрированы важнейшие элементы новеллы. От басни новеллу отличает отсутствие зооморфности основных персонажей, аллегоризма и обязательной дидактической направленности, часто выраженной в специальной сентанции. Отказ от дидактической иллюстративности отделяет ее и от так называемых «примеров» (exempla).

По сравнению с этими тремя малыми жанрами новелла обычно более тесно увязывает действие с внутренними индивидуальными импульсами персонажей. Отличие это реализовывалось постепенно, в ходе формирования самого жанра новеллы, и в дальнейшем этот процесс предстанет перед нами с известной наглядностью. Тот же самый процесс отдалял новеллу от легенды и волшебной сказки. На первый взгляд кажется, что главное отличие новеллы от легенды и сказки заключается в отсутствии элементов сверхъестественного и чудесного (от легенды — еще в замене богов и святых обыкновенными людьми, в отказе от иллюстративности). Действительно, как мы увидим, вызревание новеллистической сказки в недрах волшебной неотделимо от потери волшебного компонента, а классическая новелла эпохи Возрождения в Западной Европе, за редкими исключениями, совершенно его лишена. Но на Востоке (впоследствии, в эпоху романтизма, и на Западе) найдем совершенно иную картину. Там удивительное и чудесное иногда оказывается важной характеристикой новеллистического жанра. Казалось бы, и гетевская формула «неслыханного события» не очень противоречит представлению о сказочности. Отсутствие фантастики — может быть и характерный, но не необходимый признак новеллистического повествования. Как это ни странно звучит, надо признать, что именно сказка, при всей своей волшебности, ориентирована не столько на необычайное и исключительное (что специфично для новеллы), сколько на «типическое». Дело в том, что восходящие к мифу фантастические образы сказки воспринимаются еще до-

статочно серьезно как традиционно принятые воплощения сил, участвующих в «переходных ритуалах» (прежде всего инициации), совершаемых героем, а сами эти переходные ритуалы являются знаком не чего-то небывалого, а, наоборот, обязательной формы становления личности в племенном обществе. Волшебное в сказке стоит посредине между пониманием сверхъестественного как естественного (в мифе) и как все же удивительного (как в новелле). «Биографизм» сказки (рассказ о становлении героя) не вполне отвечает идее одного неслыханного события и, как это ни парадоксально, скорее приближает сказку к роману (особенно рыцарскому), чем к новелле, действительно ориентированной на воспроизведение удивительного случая на «пути» героя. Поэтому сказку можно слушать повторно, а новеллу нет.

✓ Самое слово «новелла» указывает на что-то новое, чего раньше не было.

✓ Необходимо еще отметить, что новелла не претендует на универсальность, как большие эпические жанры. Изображая отдельные случаи и удивительные события, новелла и даже тяготеющие к ней предновеллистические формы подаются сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающий наличие многих других фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих картину мира. Отсюда вытекают два важных следствия: во-первых, тот же новеллист очень часто предлагает некое циклическое собрание новелл, рисующих заведомо разные ситуации и трактующих аналогичные ситуации с разных сторон, по-разному их интерпретирующих, иногда с нарочитой установкой на дополнительную дистрибуцию.

Во-вторых, выход за пределы новеллы как фрагмента большого мира часто выражается во вставлении серии новелл в обрамляющую раму. Между рамой и новеллами возникают при этом своеобразная «переключка», аналогии и контрасты, уточняющие общий смысл. Иногда герои обрамляющей новеллы выступают в качестве не только рассказчиков, но и действующих лиц отдельных новелл. Так возникают книги новелл, которые в какой-то мере, точнее на каком-то уровне, могут рассматриваться в качестве замкнутой структуры и как единое произведение. Впрочем, в ряде случаев обрамление выступает просто как традиционный технический прием.

Сборники новелл с обрамлением сопоставимы в принципе с отдельными романами или повестями авантюрного или эпизодного построения, в которых определенные эпизоды или прямо вставные новеллы имеют относительно самостоятельное значение. (Вообще прием обрамления и прием вставной новеллы как художественные приемы также находятся между собой в отношении комплементарной дистрибуции.) Функцию, аналогичную обрамлению цикла новелл, может исполнять и введение повествователей, одного или нескольких, в отдельные новеллы, необязательно входящие в какие-то циклы.

Это также способ выхода новеллистического конкретного сюжета и стоящего в его центре единичного события за свои пределы, в большой мир.

С тем, что можно назвать «осколочностью» новеллы, связаны и некоторые ограничения новеллистического «драматизма». Как роман претендует на универсальность (некий эпический размах), так драма претендует на включение в изображаемый конфликт неких фундаментальных экзистенциальных сил, и исход борьбы протагонистов определяет победу какой-то из этих сил. В новелле мы скорее встречаемся с более частными конфликтами, хотя за ними может проглядывать и нечто достаточно фундаментальное. Исход новеллы не колеблет никогда мирового порядка и допускает повторение и разнообразие конфликтов в прошлом и будущем, в других местах и т. п.

К сказанному нужно еще добавить, что новелла, как и другие жанры, развивается и эволюционирует с относительной независимостью от прочих литературных факторов и что периоды ее расцвета не совпадают прямо с периодами расцвета тех или иных литературных направлений. Вообще расцвет малых жанров нередко падает на переходные эпохи и либо предшествует формированию больших эпических форм, либо следует за их частичным упадком.

Настоящая монография рассматривает жанр новеллы в ее формировании и последующих исторических модификациях вплоть до рубежа XIX—XX вв. При этом исследуются трансформации самых существенных признаков новеллы, а целый ряд подробностей повествовательной техники оставлен в стороне. Меньшее внимание уделено проблеме циклизации новелл и их соотношению с рамой.

В монографии рассматривается только прозаическая новелла (если не считать нескольких замечаний о фаблю). Интереснейшая проблематика стихотворной новеллы еще ждет своего исследователя. В монографии также не рассматриваются такие слабо структурированные малые жанры, как рассказ, очерк и т. п.

1. НОВЕЛЛИСТИЧЕСКАЯ СКАЗКА И СКАЗКА-АНЕКДОТ КАК ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЖАНРЫ

Современная новеллистическая сказка и близкая к ней сказка анекдотическая являются плодом и итогом длительного и сложного взаимодействия собственно фольклорных и книжных источников (индийских, античных, средневековых), но в конечном счете сами эти книжные источники также имеют фольклорное происхождение. Древнейшее состояние фольклора реконструируется главным образом на материале фольклора так называемых культурно отсталых народностей, в культуре которых сохранились этнографически-пережиточные явления.

Самым архаическим прообразом повествовательного искусства, в том числе и новеллистического, являются мифологические сказания о первопредках — культурных героях и их демонически-комических двойниках — мифологических плутах-трикстерах (трюкачах). Особенно важны примитивные протоанекдотические циклы об этих последних, об их плутовских проделках для добывания пищи, гораздо реже — с целью утоления похоти (поиски брачных партнеров чаще всего сами являются косвенным средством получения источников пищи). Плутами-трикстерами являются многочисленные мифологические персонажи в фольклоре аборигенов Северной Америки, Сибири, Африки, Океании. Мне неоднократно приходилось писать об этом архаическом слое словесного искусства (см., например, [Мелетинский 1958, 1963, 1976, 1979, 1983 и др.]), и я отсылаю читателя к моим старым работам.

Необходимо только подчеркнуть, что «плутовская» стихия подобных примитивных рассказов и некоторые намеченные здесь парадоксальные повествовательные ходы и ситуации были унаследованы и сказкой о животных, впоследствии породившей нравоучительную аллегорическую басню, и более поздними бытовыми сказками-анекдотами, непосредственными предшественниками новеллы и плутовского романа. Анекдотические истоки новеллистической сказки являются, таким образом, весьма древними не только хронологически (что доказывается книжными отражениями Древнего Востока и Античности), но и стадиально. Я говорю об анекдоте в основном в его современном значении, а не в смысле рассказа о характерном, но «незамеченном»

события в жизни исторического лица. Впрочем, и такие исторические анекдоты, большей частью имеющие письменный источник, равно как и нравоучительные «примеры» или фрагменты легенд, участвовали в формировании анекдотической сказки, точнее, взаимодействовали с ней. Для формирования анекдотов известное значение имела нарративизация паремий и близких к ним «малых» фольклорных жанров. О близости пословиц и поговорок как типов «клише» к побасенкам, анекдотам и некоторым нравоучительным сказкам очень верно писал Г. Л. Пермяков (см. [Пермяков 1970], ср. [Штраснер 1968, с. 642]).

Новеллистическая сказка испытала и серьезное воздействие сказки волшебной, восходящей в конечном счете к более высокому регистру раннего повествовательного фольклора. Поэтому рядом с шутливыми анекдотами находим и более «серьезные» сюжеты, которые принято называть собственно новеллистическими сказками или бытовыми, или реалистическими, или романическими.

Я не вхожу в обсуждение самих терминов, достаточно неточных, поскольку не приходится говорить в фольклоре ни о реализме, ни о романичности или романтичности (*romantic tales*), а также поскольку в настоящих новеллах анекдотический компонент не менее важен, чем авантюрный и романический.

Различия между анекдотической и собственно новеллистической (романической, авантюрно-бытовой) сказками не только в оппозиции шутливости/серьезности, но и формально в различии коротких одноактных эпизодов или серии таких эпизодов, простой или более сложной композиционной структуры. Практически дифференциацию провести нелегко, тем более что элементы юмора часто проникают и в «романические» сюжеты. Кроме того, надо иметь в виду и широкую контаминацию анекдотических и авантюрно-бытовых, романических мотивов, с одной стороны, романических и волшебных — с другой.

Перейдем к краткой характеристике новеллистической и анекдотической сказки. Такое рассмотрение явится необходимой предварительной ступенью, предшествующей собственно исторической поэтике новеллы. Я буду исходить из общего объема, учтенного в Указателях сказочных сюжетов по системе Аарне — Томпсона (в дальнейших ссылках — АТ), и ссылаться, иногда критически, на эту общепринятую классификацию. Таким образом, новеллистическая «стихия» предстанет в ее элементарных основах на фоне других разновидностей фольклора, прежде всего волшебной сказки.

Особенности новеллистической сказки в узком понимании отчетливо выявляются как раз в сопоставлении с волшебной сказкой. Не буду давать описание волшебной сказки, подробно выполненное В. Я. Проппом и его продолжателями (см. [Пропп 1969, Греймас 1976, Мелетинский 1958, 1979, 1983, Мелетинский и др. 1969—1971]). Как известно, В. Я. Пропп представил метасюжет европейской волшебной сказки как линейную после-

довательность тридцати одной функции (а также определил ее персонажей и их роли). Но из этой последовательности нетрудно выделить два обязательных и третий дополнительный композиционный блок: после исходной ситуации беды/недостачи следуют 1) предварительное испытание героя чудесным помощником-дарителем, завершающееся получением чудесной помощи; 2) основное испытание, в котором чудесный помощник или чудесный предмет практически действуют вместо героя, что приводит к достижению основной цели и, как правило, к вознаграждению героя браком с царевной (царевичем); 3) и иногда, перед или после свадьбы, испытание на идентификацию — окончательное установление личности героя как субъекта основного испытания и наказание ложных претендентов. Эта трехступенчатая структура строится на решающей роли чудесного помощника и соответственно оппозиции предварительного и основного испытаний и представляет собой историю становления героя, как бы прошедшего переходные обряды инициации и брака (такая инициация и отчасти брак и лежат в основе фабулы волшебной сказки; см. [Сэнтив 1923, Пропп 1946, Мелетинский 1958]) и повсильшего таким образом свой социальный статус.

Следует отметить парадоксальный феномен (уже однажды упомянутый нами выше): именно в волшебной сказке, насыщенной чудесными персонажами и действиями, речь идет не об отдельных необычайных случаях из жизни героя, а скорее, наоборот, об обязательном фрагменте героической биографии, об испытании-становлении героя. Сами волшебные персонажи прежде всего воспроизводят фигуру патрона инициации; это отчасти относится и к «дарителям», и к демоническим «вредителям», и к отцу невесты — царю. Поэтому, между прочим, не столько новелла, сколько рыцарский роман в дальнейшем разрабатывает общую схему волшебной сказки.

В новеллистической сказке нет чудес. Они лишь крайне редко встречаются на периферии сказки и не несут тех важных функций, которые на них возлагает волшебная сказка; кроме того, эти реликтовые «чудеса» часто относятся к категории бытовых суеверий (черт, колдун и т. д.), а не к классической сказочной модели мира. Приведем некоторые примеры.

В АТ 850 фигурирует чудесная дудочка, но она не непосредственно служит приобретению невесты-царевны, а только косвенно: обменивается на «стыдную» для царевны информацию о ее родимых пятнах. Царевна должна уступить герою из стыда — мотив, характерный как раз для новеллистической сказки. Кроме того, само использование чудесного предмета является здесь результатом сообразительности и хитрости героя. В некоторых версиях АТ 851 (в частности, в сборнике Афанасьева, Аф 198) герою помогает помощник Катома Дядька дубовая шапка — фигура чисто реликтовая. В АТ 853 среди предметов, оперируя которыми, герой выигрывает предсвадебное соревнование с царевной, встречаются и чудесные (сума, дудка, скатерть),

но роль их несамостоятельная: все дело в остроумии младшего сына. В АТ 871 колдун, превращающийся в птицу, исполняет только служебную, второстепенную роль (переносит героиню к любовнику), также иногда упоминается «чортов мир», отдаленно напоминающий сказочные иные миры.

В АТ 877 происходит чудесное превращение героини, иногда с помощью фей. В АТ 894 учителем принцессы является людоед и также имеет место заколдование. В русской сказке АТ 954А * фигурирует усыпляющая мертвая рука, а в АТ 958Е * усыпление производится свечой из человеческого жира. В АТ 956С * бегство от разбойников сопровождается бросанием магических предметов. Отказ от чудесного приводит немедленно к двум важным последствиям: во-первых, разрушается жесткая ступенчатая структура волшебной сказки, поскольку исчезает чудесный помощник и, следовательно, противопоставление предварительного и основного испытания, а во-вторых, происходит определенной замена (трансформация) ряда элементов волшебной сказки, не столько композиционных звеньев, сколько мотивов, новыми «новеллистическими», или, как очень неточно иногда говорят, «бытовыми». Описанная В. Я. Проппом исходная ситуация сказки, т. е. вредительство/недостача, сохраняется в новеллистической сказке. Третье композиционное звено, необязательное в волшебной сказке, а именно испытание на идентификацию, не только остается, но получает дальнейшее развитие, часто выступает как сюжет отдельной сказки (идентификация играет большую роль в сказочных типах АТ 881, 881А, 882, 883А, 884, 884А, 885, 885А *, 888А, 894).

В определенной группе новеллистических сказок сохраняется такое специфическое звено волшебной сказки, как сватовство «демократического» героя к царевне и некоторые связанные с этим трудные задачи, однако это звено теперь, как правило, составляет всю сказку, трудные задачи теряют чудесный характер и разрешаются без помощи чудесного помощника (женитьба на царевне/выход замуж за царевича составляет главное содержание сказок АТ 850, 851, 853, 853А, 854, 858, 859, 859А, В, С, 860, 860А *, 861, 870, 871, 871А, 871 *, 873, 874, 875, 875D *, 876, 877, 879). Отдаленным, но уже сильно трансформированным отголоском чудесной встречи с дарителем являются так называемые «добрые» советы герою (АТ 910—915), совершенно оторванные от трудных задач. Создается впечатление, что отдельные звенья классической сказочной композиции отделяются друг от друга и получают самостоятельное развитие: цепь сюжетных функций как бы заменяется альтернативными вариантами. Этот процесс имеет прямое отношение к зарождающейся новеллистической специфике.

Я уже отмечал выше, что в волшебной сказке сквозь причудливую фантастику и вопреки ей проглядывает моделирование обязательной ступени жизни индивида.

В новеллистической сказке, наоборот, вопреки кажущейся

обыденности, бытовизму (весьма условным, в большой мере мнимым) речь идет об отдельных исключительных случаях, не являющихся обязательной ступенью в формировании героя.

Мне хотелось бы всячески акцентировать это различие, на которое никогда не обращалось внимания. От композиции перейдем к семантическим сдвигам, трансформациям составных элементов, их замене новыми. Самая фундаментальная в этой сфере перемена — трансформация волшебных сил (в известной корреляции с понимаемой в самом широком смысле инициацией) в удивительные перипетии жизни индивида в виде отдельных необычных «эпизодов». С отказом от стихии чудесного уничтожается столь характерное для волшебной сказки двоимерие — основа ее семантики.

Чудесные предметы в новеллистической сказке встречаются крайне редко и, как мы видели, во всяком случае с второстепенной функцией. (В сказках анекдотических они даже становятся мнимо чудесными, см. АТ 525 и следующие номера.)

«Чудесный противник» волшебной сказки рационализуется таким образом, что сказочные ведьмы становятся просто злыми старухами, а другие лесные демоны и драконы — жестокими разбойниками, скрывающимися в таинственном лесном логове и заманивающими туда своих жертв. Такие сюжеты о разбойниках (АТ 952, 953А *, 954 *, 954А *, 955, 955А *, 955В *, 956, 956А, 956В, 956D *, 958, 958С *, 958D *, -958А **, -958 *****, -958Н *) в какой-то мере параллельны сюжетам о пребывании девушек или детей у лесных и иных демонических «противников» (по Аарне) или «вредителей» (по Проппу, см. АТ 300—328, 480). В одном варианте из сборника А. Н. Афанасьева (Аф 343 = АТ 956) девушка попадает к разбойникам, следуя за веретеном, упавшим в колодец, точно так же, как в известной гриммовской сказке о Фрау Холле (АТ 480). В АТ-958Н * дети попадают к разбойникам после их изгнания мачехой — явный реликт популярного мотива волшебной сказки. Спасение девушки от разбойников совершается без чудесной помощи, только благодаря некоторым случайным обстоятельствам и ее сообразительности. Испытание в логове разбойников заменяет «лесные ужасы» волшебной сказки, но для героини является только тягостной перипетией. Характер испытания как героической проверки, сохраняющей привкус «инициации», имеют другие сказки, в которых испытываются верность и добродетель, но где полностью отсутствуют сказочные ужасы (АТ 880, 881, 881А, -881В *, 882, 882А *, 882В, 883А, 884, 885А, 887 *, 887, 889, 893, -895А *). В волшебной сказке некоторые элементы проверки нравственных качеств были сосредоточены в эпизоде с «дарителем», т. е. в «предварительном» испытании. Теперь эта тема выступает развернуто, в рамках основного и часто единственного испытания. Объектом испытания чаще всего бывает жена, которая сохраняет верность мужу во время разлуки (АТ 882В, -887 *, 888В *, 896), несмотря на попытки завистников ее

соблазнить (АТ 881, 882, 882 А*, 883А, -883А*, 889, 890) и/или оклеветать ее перед мужем (см. АТ 882, 883А, 884, 887*, 892, 896, 896А*) и иногда несмотря на нарочито (по большей части мнимо) суровое обращение мужа (АТ 887, -887* и др.). В этой группе сказок находим след пропповской функции «отлучки» (в отсутствие героя появляется вредитель), но здесь во время отлучки мужа не дракон прилетает, а являются клеветники-соблазнители. Акцентируется мотив разлуки (особенно АТ 882В, -887*, 888В*) и последующего воссоединения (эти моменты иногда присутствуют и в волшебной сказке, но там они эмоционально не маркированы).

В ряде сказок жена не только доказывает свою добродетель, но и выручает мужа из беды, часто в переодетом виде, что усиливает значение момента последующего узнавания. С этим связана эксплуатация мотивов идентификации героев, как раз характерных для данной группы сказок. В некоторых вариантах муж заменен братом или отцом (АТ 897 и др.), но основной характер сюжета остается неизменным. Очень редко испытывается верность не жены, а слуги (АТ 889).

Активная героиня, спасающая мужа из беды, большей частью в мужском наряде (АТ 880, 881*, 881А, 882, 883В, 887, 888, 888А), — это одна из трансформаций чудесной жены (первоначально имеющей звериную оболочку) волшебных сказок. Переодевание в принципе заменяет чудесное превращение. В отношении дополнительности с подобными сказками об испытании добродетели жен выступают сказки об исправлении строптивых жен, но эти последние ближе к анекдоту.

Решающий момент в трансформации волшебной сказки в новеллистическую — это замена чудесной силы, помогающей герою, его собственным умом, хитростью. Герой для достижения сказочной цели обходится личной смекалкой, что также ведет, естественно, к его активизации. Это реализуется как в упомянутых образах активных жен, совершающих восхождение по социальной лестнице в мужском наряде и затем спасающих своих мужей, так и в образах «демократических» героев, добивающихся традиционной сказочной цели — брака с царевной (царевичем). Герой выполняет трудные задачи и достигает успеха тем, что загадывает или разгадывает загадки (мотив, не чуждый и самому свадебному обряду, см. АТ 850, 851, 875, 875А, 875В, 876), умеет заставить царевну заговорить (АТ 945) или засмеяться (АТ 571), принудить ее произнести «нет» (АТ 853А) или «ложь» (АТ 852), победить ее в остроумии (АТ 853, 875D и др.), он ухитряется раздобыть потешные предметы (АТ 860), прибегает к хитроумным уловкам и трюкам, тайно проникая к ней (АТ 854, 855, -855*), заменяя жениха на свадьбе (АТ 855), похищая ее (АТ 856), выдавая себя за богача (АТ 859, 859А, 859В, 859С, 859D).

В женских вариантах новеллистической сказки о браке «демократической» героини с принцем она добивается своего, за-

менив в брачную ночь официальную невесту высокого происхождения (АТ 870 и сл.), или разоблачив неверную жену принца (АТ 871А), или сумев его как-то привлечь (став, например, его рабыней — АТ 874), или, так же как мужской «демократический» персонаж, победив принца или короля своей мудростью (АТ 875), выиграв соревнование в остроумии (АТ 875D, 876, 876А *, 879). В новеллистической сказке такого рода героиня весьма активна, тогда как в волшебной сказке она была преимущественно пассивной жертвой. Например, в сказках с мотивом подменной жены она всегда была только жертвой подмены (героиня является жертвой в другом типе новеллистических сказок, где речь идет об испытании ее добродетели).

Умный герой не укладывается в рамки историй о «высокой» женитьбе. Примером может служить мудрая крестьянская девушка («семилетка»), которая проявляет свою мудрость и до и после брака с царем, обнаруживает свое превосходство над царскими советниками (боярами), решает загадки и трудные казусы, умеет помириться с царем, взяв его с собой как «самое дорогое», и т. д. (АТ 875, ср. вариации этой темы в 875А, В, С, D, Е), или умная невеста (мудрая дева Феврония), которая говорит загадочными иносказаниями. Оба эти сюжета часто контаминируются. Новеллистический персонаж мудрой девы контрастирует с красавицей женой, искусницей и кудесницей, которая в волшебной сказке помогает мужу выполнять чудесные трудные задачи (АТ 465).

В этой группе сказок, как уже указывалось выше, мотив спасения мужа женой часто сочетается с мотивом испытания верности и добродетели жены.

В упомянутой выше сказке о мудрой девушке (АТ 875) вместо девушки или девочки («семилетка») иногда фигурирует мальчик. Имеются и другие сказки о мудром герое, об испытании мудрости, о поразительных последствиях мудрых решений и т. п., но без свадебных мотивов. Некоторые из этих сюжетов прикреплены к личности Соломона (АТ 920, -920 *, -920 ***, -920 ****, -920 *****). Другие представляют в качестве мудреца крестьянина, или ремесленника («горшня»), или солдата, остроумно отвечающего царю (АТ 921, 921А, -921А *, -921А **, -921А ***, 921В *, 921Е *, -921Е **, -921Е ***, 921F *, -921F **, -921G **, -921Н *, 922, 922А, -922 *). Кроме сказок о царе Соломоне, имеющих легендарный оттенок, широко популярна сказка «Император и аббат» («Беспечальный монастырь») — о том, как за аббата (игумена) на мудреные вопросы царя отвечает крестьянин в качестве подставного лица (АТ 922, ср. исследование В. Андерсона [Андерсон 1923]).

Особое ответвление темы «мудрости» в собственно новеллистической сказке представляют сказки о добрых советах, приносящих счастье героям (АТ 910, 914, 915). Как уже отмечалось, податель добрых советов в какой-то степени напоминает волшебного помощника и может рассматриваться с известными ого-

ворками как одна из его функциональных трансформаций. Но с другой стороны, эти сказки примыкают к специфической для фольклорной новеллистики теме превратностей.

Из сказанного выше вытекает исключительное значение категории мудрости для зародышевых форм новеллы. В некоторых сказках, в частности в уже рассмотренных сказках о сватовстве, мудрость, как мы видели, принимает вид хитрости и порой даже приобретает оттенок плутовства, плутовского трюка (продажка чудесной дудки за обнажение родинки царевны, вызывание ее смеха, речи, нужного по условию ответа, принуждение ее повернуться лицом к герою, выдавание себя за богача, подмена невесты/жениха и т. п.). Такое сближение мудрости и плутовства характерно для анекдотической традиции, но как раз свадебные мотивы для анекдотов не характерны, ибо они представляют главным образом наследие волшебной сказки. В анекдотах ум все время выступает в соотношении с глупостью, тогда как в собственно новеллистических сказках (в пределах АТ 850—999) ум героя как бы маркирован, а глупость его оппонентов не маркирована, никто не назовет дурочкой царевну, вынужденную выйти за хитрого крестьянского юношу, или дураком — ее отца-царя, которому приходится примириться с тем, что герой выполнил трудные задачи. Таким образом, на оси «мудрость/глупость» в собственно новеллистических сказках, в отличие от анекдотических, наблюдается известная асимметрия.

Наконец, необходимо сказать, что мудрость в новеллистической сказке и по содержанию и по форме большей частью прямо совпадает с пословицами, поговорками, загадками или построена по аналогии с этими паремиями. Некоторые сказки можно трактовать как своего рода нарративизированные паремии.

Вопросительными трансформациями паремий являются и сюжеты, завершающиеся вопросами о том, кто истинный герой (ср. идентификацию), кто больше заслужил, чем другие (например, АТ 976 и др.).

При этом нужно различать пословичную мудрость героя от пословичной мудрости самой сказки. Они не всегда буквально совпадают. И в принципе нравоучительный итог может явно или имплицитно присутствовать в сказках, где нет обязательно много и активного героя, т. е. в сказках и других групп.

Как известно, паремии представляют собой некоторый свод народной мудрости как набор суждений здравого смысла, моделирующих различные типовые ситуации и взаимоотношения между вещами и их свойствами (именно так интерпретируются паремии в работах известного советского паремиолога Г. Л. Пермякова.) Пословицы и поговорки, хотя и включают суждения часто прямо противоположного смысла, претендуют на всеобщее значение. Попадая в контекст новеллистической сказки, они как бы приобретают чуждый им характер уникальности и единичности. Они представляются как плод индивидуального остроумия, редкой находчивости, в композиции сказки представляют

кульминацию замечательного, необычного случая (Г. Л. Пермяков считал, что вообще сверхфразовое единство есть обязательно рассказ о единичном событии; см. [Пермяков 1970, с. 56]). Присущая часто даже обычным пословицам, поговоркам, загадкам внешне парадоксальная, причудливая форма еще больше заостряется, утрируется. Подобная функциональная трансформация соответствует специфике новеллистического «жанра». Заметим также, забегая вперед, что описанное отождествление мудрости с паремиями, можно сказать провербиальный характер этой мудрости, характерно для новеллистической сказки, но впоследствии в настоящей новелле будет отброшено (на путях дальнейшей индивидуализации необычного события как предмета новеллы).

Заместителями чудесных сил в новеллистической сказке выступают не только ум героя, но и его судьба как некая высшая сила, пробивающая себе дорогу вопреки воле и намерениям людей, а не вопреки случайности. Для новеллистической сказки характерно, что сами случайности (новеллистические необычные события) могут трактоваться как проявление судьбы. (Заметим в скобках, что и выводы сказок о судьбе относятся к сфере провербиальной мудрости.)

Показательно существование сказки (АТ 945) о прямом «соревновании» ума и счастья, т. е. «благоприятной судьбы». Герою благодаря уму удается заставить заговорить немую царевну (ср. АТ 871—874); но царь, нарушив условие, приговаривает его к смерти. Ум теперь бессилен ему помочь, но счастье его выручает. Сказка эта представляет собой вопросительную трансформацию паремии о превосходстве удачи над умом (ср. спор денег и счастья в АТ 945А *).

Сказки о судьбе (АТ 930—938) составляют одну из характерных групп новеллистической сказки. Завязкой таких сказок часто является пророчество, которое осуществляется вопреки ожиданиям и попыткам ему воспрепятствовать. В случаях благоприятного пророчества можно сопоставить предсказателя с подателем добрых советов. Предметом предсказания может быть неожиданное возвышение героя, часто опасное для царя или царевича, которым, однако, не удается его извести. В АТ 930 бедняк, согласно предсказанию, становится царем, в АТ 930А крестьянка делается женой царевича. Но предметом предсказания может быть и несчастье. В АТ 934 это смерть от бури, в АТ 934А — смерть в колодеце, в АТ 934В — смерть в день свадьбы, в 934F *** — смерть на виселице, в АТ 931, 933, 934Е — инцест, в АТ 947 — просто несчастная судьба, в чем бы она ни выражалась. Так же как нельзя извести «счастливого» героя, нельзя помочь тому, кому предназначено несчастье (ср. АТ 947А).

Имеются сказки, в которых герои выбирают одну из двух возможных судеб, например несчастье в юности (АТ 938А) или в старости (АТ 938В, ср. выбор дороги в волшебной сказке).

Сказки о том, как герою удалось избежать своей несчастной судьбы, т. е. негативный вариант сказок о судьбе, представляют собой исключение (см. АТ 934D и АТ 949, оба сюжета — индийские и граничат с легендой).

Как «добрые советы» всегда ведут к счастливому концу, так и мрачные пророчества обязательно ведут к гибели, но поскольку судьба может быть и благоприятной, то в ряде случаев мотив судьбы, так же как и мотив испытания добродетели, фигурирует в качестве обрамления к рассказу о жизненных превращениях героя, сначала попадающего в беду, а затем спасенного и достигающего преуспевания. Как я уже неоднократно подчеркивал, такая кривая судьбы встречается и в волшебных сказках, но там она вписывается в «траекторию» становления героя, в обязательную «переходную» фазу его жизни, а здесь выступает как результат жизненной игры, определенной судьбой или человеческой волей, прежде всего как замечательный необычный случай и затем как своеобразный жизненный урок.

940065
Новеллистические сказки о превращениях могут иметь и не иметь обрамления рассмотренными выше мотивами судьбы (предсказания), добрых дел и т. п. Беда может заключаться в том, что герой арестован и заточен (АТ 880, 898), попадает в плен (АТ 888, 888А, 890), проигрывает деньги (АТ 880*), брошен ребенком в люльку в реку (АТ 930), совершает невольное убийство и инцест (АТ 934Е), теряет жену и имущество (АТ 938), вынужден жертвовать своей жизнью (АТ 949), попадает к разбойникам (АТ 956А, 958, -958А**), теряет все свое добро в стане мошенников (АТ 978) и т. д. Героиня подвергается сексуальному преследованию (АТ 881, 882А*, 883В), становится жертвой клеветы (АТ 882, 884А, -887*, 892, 896), ее изгоняют (АТ 889, 891) или выдают за «низшего» (АТ 883С), она брошена женихом (АТ 884, 886), похищена (АТ 888А*) испытывает гнев мужа (АТ 887, 891 и мн. др.), подменена другой женщиной (АТ 930В), продана в Турцию (АТ 890), попадает тем или иным путем во власть разбойников (АТ 955, 955В*, -956С*, 956В, 956Е*), ей угрожает смерть (от руки мужа, брата, разбойников), иногда ее уже кладут в гроб (АТ 890).

Выход из беды для героя, как мы знаем, большей частью осуществляется благодаря помощи его верной жены, переодетой в мужское платье и сделавшей в мужском виде «карьеру» при дворе, иногда ставшей царем или «посватавшейся» к царевне (даже выполнившей «трудные задачи» — инверсия сказок о сватовстве). Она спасает мужа благодаря полученной власти и отыгрывает его потерянное имущество.

Обездоленная героиня избегает незаслуженной мести со стороны мужа или брата, преодолевает все соблазны, обнаруживает лживость обвинений ее в измене или убеждается в том, что гонения мужа на нее мнимые. Ей удается выполнить невыполнимые требования мужа. Мнимо умершая, она оживает и т. д.

О спасении хитростью от разбойников уже говорилось выше.

Герои, которым суждена благая судьба, достигают ее после несчастий и унижений. Развитие техники перипетии способствует использованию всякого рода недоразумений, переодеваний, *qui pro quo*, узнаваний и т. п. Изображение превратностей сопровождается определенной нравственной оценкой происходящего, прежде всего сочувствием к обездоленным. Оно имело место уже в волшебной сказке, но здесь усиливается.

«Положительными» героями новеллистической сказки являются умные и относительно активные молодые люди демократического происхождения, умеющие повысить свой социальный статус, верные и добродетельные жены, выручающие своих мужей. Активность героя уравнивается судьбой.

Итак, в процессе трансформации волшебной сказки в новеллистическую чудесные силы уступают место уму и судьбе, испытания становятся превратностями судьбы или проверкой моральных качеств, демонические противники превращаются в лесных разбойников, а чудесные (в генезисе тотемические) жены становятся переодетыми в мужской костюм верными подругами, активно вызволяющими из беды своих мужей. При этом «добрые советы» совершенно отрываются от «трудных задач», и сватовство к царевне (замужество с царевичем) из конечной цели синтагматического развертывания сказки делается отдельным сюжетом наряду с другими. Такое распадение композиции волшебной сказки на самостоятельные сюжеты, выросшие из ее отдельных звеньев (вместо конъюнкции и импlications звеньев — их дизъюнкция, т. е. вместо «и» и «следовательно» теперь только «или — или»), коренится в отказе от оппозиции предварительного и основного испытания.

Из прежней композиционной связной последовательности сохраняются только исходная ситуация недостачи/беды и конечная (но необязательная, как и в волшебной сказке, хотя и более распространенная теперь) идентификация, особенно в группе сказок об испытании добродетели. Между этими пунктами вписываются, т. е. инкорпорируются, два звена: 1) ближайшая реализация недостачи в виде «трудных задач» или «добрых советов» и вредительства в виде предсказания плохой судьбы и т. п.; 2) испытания/превратности. Последние обычно состоят из двух ходов (беда/ее ликвидация и преуспевание), за исключением сказок о сватовстве и некоторых других, где имеет место только преуспевание, и сказок о злой судьбе, где превратности ограничиваются бедой и гибелью.

К собственно новеллистическим сказкам примыкают анекдотические. Между ними располагаются переходные типы, например сказки об исправлении строптивых жен, отнесенные в указателях к новеллистическим, но, пожалуй, более близкие к анекдотам. Выделенные в системе Аарне—Томпсона сказки об одуроченном черте имеют в основном анекдотический характер. Кроме того, не следует забывать, что анекдотические сказки сыграли в формировании классической новеллы не меньшую роль,

чем те, которые принято называть новеллистическими. Необходимо подчеркнуть и то, что многие сказки о животных отличаются от анекдотических главным образом зооморфностью своих персонажей. Они также полны эпизодами, в которых плуты одурачивают простаков и глупцов. В конечном счете и анекдотические и анималистические сказки в своем генезисе восходят к упоминавшимся выше мифам о трикстерах, большей частью синкретически совмещавших на базе тотемистических представлений человеческую и животную природу (зооантропоморфность). По сравнению с повествованиями о первобытных трикстерах и со сказкой о животных сказка собственно анекдотическая углубляет тему глупости, которая субстанционально связана с анекдотической парадоксальностью.

Как сказано, между так называемыми новеллистическими и анекдотическими сказками имеются переходные формы, их как бы разделяет зыбкая граница. Тем не менее обе категории имеют свою особую специфику, анекдот узнается по его комической направленности, заостренности, парадоксальности, по краткости и крайне простой композиции (эпизод или серия коротких эпизодов), можно сказать «ситуативности», в то время как новеллистическая сказка значительно более серьезна и «нравственна», тяготеет к авантюристности (изображение превратностей), к более сложной композиции.

Эти две категории сказок в каких-то отношениях составляют единое целое, а в других контрастируют между собой таким образом, что как бы находятся в отношениях дополнительного распределения. Более точное представление о специфике анекдота и его соотношении со сказочной «предновеллой» выяснится из дальнейшего анализа.

В анекдотической сказке можно выделить условно ряд тематических групп: анекдоты о глупцах, хитрецах (плутах), злых и неверных или строптивых женах, о попах. Наша классификация несколько отлична от общепринятой в указателях сюжетов.

Анекдоты о глупцах в указателях и некоторых исследованиях условно разделяются на две подгруппы: о глупцах и простаках (numskull stories: AT 1200—1349) и о дураках (the stupid man: AT 1675—1724).

В первой подгруппе находим сказки о «глудых» жителях определенной местности (типа шильдбюргеров или пошехонцев) и об отдельных простаках, которые в своих действиях прежде всего нарушают элементарные законы логики. Их алогичные, абсурдные действия иногда приводят к разрушительным последствиям, но главный акцент делается на самой природе глупцов, как бы иллюстрируемой их поступками, а не на перипетии сюжета. Во второй подгруппе, которую, по существу, очень трудно отделить от первой, герои также совершают абсурдные поступки, но здесь преобладают всякого рода недоразумения и ошибки, в том числе случайные, т. е. рядом с неудачами, проистекающими от ложного понимания, учитывается роль обстоятельств, а

также словесные комические совпадения и шутки. При этом абсурдные действия и обстоятельства часто нагромождаются друг на друга в виде своеобразных шутовских серий, более отчетливо выделяются парадоксальные развязки в финале, вообще шире представлена повествовательная стихия. Имеются, в порядке исключения, и случайные удачи дурня, но эти сказки в системе АТ помещены в особый раздел «счастье по случаю», контрастирующий, как сказано выше, с собственно новеллистическими сказками о судьбе (о дураках в этом разделе см. АТ 1640, 1642, 1643, -1643 **, 1652, 1653А, 1653В, 1653С, 1666 *). Кроме того, некоторые истории о дураках в указателях попали в специальные небольшие разделы «о глупых женах и хозяйках» (АТ 1380—1404), «о глупых супружеских парах» (АТ 1430—1439), отчасти в раздел «о невестах» (в АТ 1450, -1452 **, 1454 *, 1456 *, 1463А *, 1468 *).

В некоторых причудливых реакциях и абсурдных поступках глупцов комически переосмыслены мифологические анимистические представления вроде почитания растений и животных и их «очеловечивания», веры в жизнь души после смерти и в тень как одну из душ человека и т. п. Некоторые «дурацкие» мотивы можно трактовать как своего рода пародию на отдельные мифологические и волшеббно-сказочные мотивы: «высиживание» на тылке жеребенка напоминает о чудесных рождениях, попытка переплыть в бочке море выглядит насмешкой над сказочным рассказом о спасении младенца, заключенного в бочку и брошенного в море; сама вера в сказочные чудеса предстает в анекдоте как проявление глупости. Однако подобные случаи включены в более общий ряд логических нарушений и абсурдных поступков.

Глупцы принимают один предмет за другой: серп за червя, мыло за лекарство, поле за море, сапоги за ведра, пень за волка, индийского петуха за грозного посла, бочку с маслом за смерть, мужика на возу за воеводу, слона за бревно, зайца за жеребенка, мельницу или трактир за церковь, звон за удар кнута, столбы за солдат или ребятишек, человека за черта. Шевеление трупа при ударах топора плотника глупцы воспринимают как начало оживления покойника, скрип березы — как разговор о продаже быка, карканье вороны — как требование отдать ей одежду, крик чибисов — как вопрос «чи вы?»

Во второй подгруппе сказок о дурне подобные мотивы несколько рационализированы за счет внесения мотивировки: неправильное восприятие предметов и неправильное понимание речи вызвано слепотой, глухотой, неправильным произношением или разговором на разных языках, фонетическим сходством слов.

Глупцы знают или помнят предметы по заведомо внешним и случайным, даже временным признакам и, когда нет этих признаков, перестают узнавать. Так, убитого соседа (мужа) помнят по его бороде, глупец без сапог не узнает собственных ног, переодевшись, не может себя идентифицировать и т. п.

Даже если не происходит полного отождествления предметов

и явлений, тем и другим приписываются несвойственные им качества (предикаты), в соответствии с которыми происходит парадоксальное с ними манипулирование. При этом упускаются из виду те качества, которые исключают такое манипулирование, фигурируют совершенно неподходящие материалы, инструменты, место и время.

Глупцы плавают в поле, сеют соль, доят кур, пытаются сами высиживать из яиц лебедей или даже жеребят, корову сажают на насест, пытаются растянуть бревно, носить свет или дым в решете, варить кашу в проруби, изготовить колокол из лыка, размочить наковальню в воде, вылечить больного палкой, изжарить грибы на бересте, из вежливости не выгоняют свинью с огорода (она — гость), угощают козу лакомствами, надевают шапки на колья забора, посылают быка учиться. Глупая жена втыкает кусочки мяса в капусту еще на огороде.

Алогизм может заключаться в инвертировании направления операции (лошадь вгоняют в хомут, глупец прыгает в сапоги), в нарушении порядка во времени (сначала сеют, а затем пашут поле), в пространстве (ставят капкан около дома), в несовпадении трудовых движений (гребут в разные стороны), в том, что дурак делает все невпопад (говорит на свадьбе «канун да ладан», на похоронах — «таскать вам, не перетаскать»), и т. п.

Глупость проявляется и в слишком буквальном понимании вещей: после того как корова или лошадь завещаны церкви, дураки пытаются втащить ее на церковь, а женщина, которой предсказана смерть, ложится прямо на дороге в ее ожидании. Юноша, видя, как горит сюртук хозяина, медлит, исходя из заповеди «думай, прежде чем сказать».

Глупцы ставят себе фантастические цели и пытаются их достичь самым нелепым образом, например «переносят» ночь или солнечный свет с места на место, «достаю» месяц из колодца (шестом), подпирают небо (кольями).

Для достижения реальных целей прибегают к самым фантастически-бессмысленным и комически-громоздким средствам: чтобы белить колокольню, пытаются ее наклонить; обедая кашей с молоком, бегают в погреб за каждой ложкой каши; воду из колодца достают посредством целой цепи из людей, опустившихся в колодец; якобы для скорости рубят дерево так, что оно должно сразу упасть в сани; корову тащат на крышу, покрытую травой, чтоб она паслась; наклоняют дерево, таща за ноги человека, голова которого застряла в ветвях.

Подобные действия часто представляют крайнее нарушение меры: чтобы поймать кукушку, обрушивают на нее колокольню (она при этом улетает), чтоб избавиться от кошки — рубят дом, огнем очищают деревянные миски (бросают их в печь) или всю хату от паутины.

В результате таких и аналогичных им действий глупцы сами себе наносят страшный ущерб: дом, который рубят или жгут, погибает, миски и грибы сгорают в печи; дерево, сваленное на

телегу, убивает лошадь; люди, добывающие воду из колодца, гонят, как и те, кто варит кашу в проруби; человек, чьей головой тянут вниз дерево, разорван на части. Самые классические примеры: человек разбивается, срубив сук, на котором сидит, или гибнет от пули, заглянув в ружье, из которого стреляют.

В отдельных маленьких разделах о «глупых супружеских парах» трактуется, собственно, одна тема: крестьяне мечтают и спорят о будущих доходах и богатстве, но тот предмет, который должен якобы принести им богатство/счастье (заяц, щип, кисель), исчезает или еще не родился (их будущий сын). Парадокс здесь заключен в контрасте между фантазией и реальностью (ср. из другого раздела: родители плачут о судьбе неродившегося ребенка в АТ 1384).

Как уже указывалось, во второй подгруппе сказок о дурнях преобладает не исконное нарушение логики глупцами, а нагромождение абсурдных событий вследствие удивительных случайных обстоятельств (что в большей степени соответствует новеллистической специфике). Например, дурень гоняется за волком, съевшим ночью его штаны, вместе с женой падает в яму, где хозяин чуть не сжег их по ошибке (АТ -1680*), или по ошибке убивает собаку, топит повариху, убивает ребенка (АТ 1680), лошадь, бросается в реку, искусан собаками (АТ 1681), дурак жених и по глупости и по ошибке совершает массу нелепых действий (АТ 1685), в нелепые положения попадает другой дурак (АТ -1696С*), а также слепой и глухой (АТ 1698, -1698С*), все выходит вкось у Фомы и Еремы (АТ 1716*). Выше я приводил примеры взаимного непонимания, такое непонимание также создает нелепые и комичные ситуации (АТ 1698, 1698А и др.). Случайно человек вспоминает нужное слово или имя (АТ 1687, -1687*). Случайным неудачам дурня противостоят его случайные удачи (ссылки см. выше). Одновременно, как тоже уже отмечалось, случайные удачи дурня (ему достается добыча разбойников, он находит деньги в березе, которую срубил из-за пропажи «проданного» ей быка, и т. п.) контрастируют и с новеллистическими сказками о судьбе. Остроумные ответы и шутки с игрой слов в анекдотических сказках перекликаются также с остротами и загадками демократических «женихов» в новеллистических сказках, но в анекдотах эти остроты сами по себе (в узкой рамке, рисующей ситуацию) составляют основное содержание (см. АТ 1700, 1702А*, 1702С*, -1792D*, -1702Е*, -1702F*, ср. 1341В). В сказках этого типа дурень уже приближается к типу шута.

Напомним, что в анекдотах наряду с «активной» глупостью изображается и «пассивная» глупость, т. е. внушаемость простаков, которые с легкостью верят всяким небылицам, исходящим из уст плутов-обманщиков. В принятой эмпирической классификации сказок (АТ) уже в разделы о глупцах и дурнях попали анекдоты с шутовским и плутовским элементом. Ловкач соглашается сшить пальто, не оставляя обрезков, и похищает мате-

рию (АТ -1218А *) или, получив деньги за изготовление пива из старых снопов, присваивает деньги и спит с женой простака (АТ -1219 *), шутник переворачивает лапти или полозья саней, и глупцы идут (едут) домой, но не узнают дома (АТ 1275), кучер уговаривает седока, что имело место нападение разбойников, а сам похищает его деньги да еще колотит его (АТ -1336С *). Шут просит придворного посидеть немного на яйцах. Того прогоняют от двора (АТ 1677), мужик устраивает так, что злой управляющий искусан шершнем (АТ 1705В *).

В разделе о глухих женах и хозяйках имеются и глупость и плутовство (хитрость). Они отчетливо соотнесены друг с другом, но хитрость даже преобладает: хитрый муж научает неверную и глупую жену кормить его хорошо (чтоб он «ослеп», речь как бы от имени святого). Муж уговаривает жену верить в целую серию небылиц, чтоб ей в свою очередь никто не поверил, когда она разболтает тайну найденного им клада. Хитрая и неверная жена в свою очередь внушает доверчивому мужу разные небылицы. Этот сюжет мог бы быть помещен и в раздел о неверных злых женах.

Почти во всех других разделах также мелькают доверчивые простаки, но обманывающие их плуты и хитрецы решительно преобладают.

Среди плутовских сказок выделяются анекдоты о ловких ворах, чьей ловкостью и изобретательностью как бы следует восхищаться (в основном АТ 950, 1525—1530). В некоторых случаях речь прямо идет о демонстрации искусства воровать, но, как правило, воровство совершается с практической целью и с помощью обмана, «одурачивания». Один вор отвлекает хозяина болтовней, песней и т. п., а другой ворует, или вор отвлекает свою жертву, бросая на дороге один сапог за другим. Вор грабит, одевшись барином, помещиком, священником, выдавая себя за святого, за волшебника; берет деньги с тем, чтобы «передать» их на тот свет родственнику; крадет быка и уверяет простаков, что бык съеден другим быком (тому в зубы вкладывает отрезанный хвост украденного быка), похищает коня и уверяет, что конь превратился в человека, «одалживает» горшок и уверяет, что он умер (в этих примерах всячески выпячиваются наивность и глупость жертвы вора). Кража часто совершается под видом купли или продажи. Например, вор «покупает» у мужика свинью, за которую якобы должен заплатить архиерей, пока мужик идет к архиерею, вор похищает не только свинью, но и лошадь, или вор зовет свинью «в гости» (или «в жены») и уводит ее. Воровство иногда принимает форму продажи мнимо чудесных предметов. Вор уводит лошадь, которую берет за стельку. Воровство и одурачивание простаков порой принимает весьма коварные формы. Например, вор делает вид, что подпирает плечом скалу, просит простака его временно заменить, а сам бежит с его имуществом. Если вор иногда и попадает, он большей частью умеет выкрутиться также посредством одура-

чивания простаков: например, попав в мешок, вор заманивает туда другого или, убегая от хозяина, просит не «перекидывать» его через забор, а будучи перекинутым, убегает или оставляет вместо себя чурбан и т. п. Племянник, обворовавший вместе с дядей царскую казну, остается на свободе, несмотря на разнообразные попытки его изловить и наказать. В редких случаях жертвы грабежа умеют в свою очередь проявить хитрость и отобрать ворованное, поспорить воров между собой. Иногда воры сами ссорятся из-за дележа добычи.

Сказки о ловких ворах следует решительно отделить от сказок о разбойниках, являющихся трансформацией волшебных нарративов о встрече с демоническими существами. Сказки о ловких ворах продолжают традицию, восходящую к басенным и мифологическим трикстерам и даже к самим культурным героям, добывавшим культурные или природные объекты путем похищения их у первоначальных хранителей.

Стиф Томпсон [Томпсон 1946] выделяет особую группу анекдотических сказок об обманном договоре (АТ 1535, 1539, 1037, 1735, 1130), а В. Я. Пропп (см. [Пропп 1984]) — очень близкий к ней тип сказок о хозяине и работнике (прежде всего АТ 1045, 1063, 1071, 1072 о хитром и сильном батраке). В классификации АТ эти родственные темы не выделены, часть указанных номеров включена в раздел о глупом черте. Дело в том, что те же мотивы встречаются в сказках о взаимоотношениях человека с чертом и работника с хозяином. Человек в спорах с чертом проявляет хитрость, а работник — и хитрость и силу (ср. волшебную сказку АТ 650, 650А, где силач тоже вредит своему хозяину), но хитрость в анекдотических сказках всегда остается на первом плане. Классический пример обманного договора — деlež урожая (кому верхки, кому корешки), или домашних животных для стрижки шерсти (овца/свинья), или жареного гуся (крестьянин оставляет себе большую часть). Продажа мнимо чудесных предметов также является вариацией обманного договора. В одном анекдоте имущество по договору должно достаться тому, кто первый поздоровается, но герой, придя рано, узнает об адюльтерных делах противника и получает имущество в виде отступного. Очень древний анекдот (ср. легенду о Дидоне): герой достается земля, покрытая одной шкурой, но он режет шкуру на мелкие полоски и оказывается владельцем огромной территории.

Хозяин договаривается с работником, как ему кажется, очень выгодно, например за «щелчок» или «щипок», но, учитывая силу батрака, такая плата становится опасной. Хозяин пытается известить его, дает ему трудные поручения; выполняя их буквально или иначе, на свой лад, батрак наносит хозяину огромный ущерб, иногда его убивает. К сказкам об обманном договоре близки и сказки об обманном соревновании с глупцом (глупым чертом): кто дальше бросит дубину, выше бросит камень, проткнет дерево, победит в борьбе, первый прибежит и т. п. Хитрец

ждет облако, чтоб бросить дубину, вместо камня бросает птицу, в дереве находит дырку от сучка, в борьбе заменяет себя медведем, а в беге — зайцем (см. АТ 1062, 1063, 1071, 1072, 1085). Хитрец торжествует над глупым чертом или другими существами также путем их обманного запутывания, выдавая мельничный жернов за жемчуг, падающий из уст матери, гром — за шаги брата, медведя — за кошку, делая вид, что он собирается одним махом вырубить лес, убить тысячу вепрей, унести колодец или склад, морщить веревкой озеро, и т. п.

Имеется огромное количество анекдотов, весьма разнообразных, в которых плут не является ни вором, ни батраком плохого хозяина, ни соперником глупого черта. Плут или выкручивается из различных неблагоприятных ситуаций, или стремится получить какую-то выгоду, или просто шутовски потешается над своими жертвами, ставя их в нелепое положение. Сюда можно отнести и упоминавшуюся уже выше продажу мнимо чудесных предметов, животных и т. п. К обширной категории шутовского плутовства относятся и такие знаменитые сюжеты, как «жизнь есть сон» (АТ 1531), «Шемякин суд» (АТ 1534), анекдот об ответчике, выигравшем дело, притворяясь немым или придурковатым (АТ 1534D *, 1588 и др.), об обвинении многих людей в убийстве «мертвеца» (АТ 1537), об одурачивании барина, который режет свое стадо, чтобы продать «дорогую кожу» (АТ 1534), о том, как плут поссорил и заставил передрачиться между собой слепцов (АТ 1577), о том, как шут убивает муху на носу знатного человека (АТ 1586) или, купив горсть земли за границей, уверяет, что стоит на своей земле (АТ 1590), позорит соперника, запачкав его постель (АТ 1552), истории про «новое платье короля», которое видят только законнорожденные (АТ 1620), и т. д. и т. п.

Целый ряд анекдотов о плуте-шуте строится вокруг остроумных ответов, игры слов и т. п. Вспомним аналогичные анекдоты о глупцах, тоже приближающихся по типу к «шутам». Шут — посредствующее звено, «медиатор» между глупцом и плутом, этими полюсами анекдотической сказки. Среди анекдотов о плутах следует упомянуть и не столь многочисленные истории обольщений девиц и чужих жен (см. АТ 1545, 1563, 1731, 1776 и др.).

Более популярны мотивы плутовства и контрплутовства в супружеской жизни.

Имеются анекдотические сказки о хитрости и плутовстве неверной жены в обмане глупого мужа (АТ 1355А *, 1377, -1383 *, -1410, -1418 *, -1419А и др.): она выдает любовника за спрятанного беглеца, спасителя от пожара и т. п., исхитряется не пускать мужа домой или подстраивает его избивание; приняв роль «судьи», наказывает мужа.

Чаще, однако, сказка сочувствует мужу, который в порядке контрплутовства узнает об измене жены (притворившись мертвым или уверив ее в том, что он считает для жены нормальным

иметь любовника), пугает и выгоняет любовника, под видом святого советует неверной жене получше кормить мужа, тогда он якобы ослепнет. Также под видом святого учит работать ленивую жену (АТ 1350, 1358, 1360В, 1360С, -1370D *** и др.). Впрочем, в группе сказок об исправлении ленивой жены плутовство является необязательным средством (см. АТ 900—904, где муж просто ее наказывает).

Как уже отмечалось, в большой группе анекдотических сказок представлена неверная, ленивая, упрямая, злая жена (АТ 900, 901, 1164, -1350**, 1355, 1356, -1357**, 1358, 1358А, 1358В, 1358С, 1359, 1359А, 1359В, 1359С, 1360А, 1361, 1362, 1365, 1365А, 1365В, 1384). Жена готова согрешить на могиле только что умершего мужа (Матрона Эфесская) или выйти замуж за того, кто ей первый сообщил о смерти мужа; даже та с трудом найденная верная жена, которая может своим молоком исцелить больного, тут же после исцеления изменяет мужу (-1357**). Жена оказывается крайне глупой (плачет о судьбе неродившегося ребенка), упрямой (тонет, но доказывает, что «стрижено», и т. п.), строптивой, а девушка до брака слишком разборчивой, старая дева — готовой на любой брак. Эта характеристика жен и женщин в анекдоте контрастна с обрисовкой добродетельных жен в собственно новеллистических сказках и отражает отчасти патриархальный, отчасти «демонизирующий» (в библейской и древних традициях) архаический взгляд на женщину. Верные добродетельные жены в собственно новеллистических сказках также соответствуют патриархальным представлениям (но в позитивном плане).

Любовниками неверных жен, именно такими, которых анекдотическая сказка высмеивает, осуждает и наказывает, очень часто оказываются священники, так же как и хозяевами обижаемых, но хитрых и сильных батраков. Кроме того, имеется целая категория анекдотов (АТ 1725—1850), в которых служители культа являются предметом осмеяния, комическими фигурами. Они представляются то глупцами, то плутами, но, как правило, терпящими фиаско. При этом они обнаруживают лицемерие, жадность, похотливость, неумную хитрость или просто оказываются героями абсурдно комических эпизодов самого разнообразного характера (некоторые связаны с происшествиями во время церковной службы). По-видимому, нарушение моральных норм кажется особенно нетерпимым и потому анекдотически парадоксальным у духовных пастырей, и это создает особенно острый комический эффект. Несомненно и отражение здесь известного феномена «карнавальности», игравшего важную роль в праздничной обрядности и народной идеологии. Но к чистому комизму здесь иногда явно присоединяются и элементы пастырящей сатиры.

Сделаем несколько теоретических умозаключений.

Мы могли убедиться, что в анекдотической сказке на авансцене находятся фигуры глупца и хитреца и что эти фигуры,

равно как и соответствующие «стихии», составляют основные полюса анекдота, между которыми возникают «напряжение» и действие. Фигуры глупца и хитреца изредка отождествляются или смешиваются в промежуточном образе шута. В многочисленных обзорах фольклористов, как правило, упоминается существование групп сказок о хитрецах и глупцах в ряду других тематических групп, но эти фигуры, к сожалению, не рассматриваются как конститутивные начала самой жанровой структуры основного корпуса фольклорных анекдотов. Ведь в любом анекдоте о хитреце рядом с ним изображен простак или глупец, которого он одурачивает. Эти фигуры почти всегда взаимодействуют друг с другом. Анекдоты как бы создаются вокруг оси глупость/ум, причем ум предстает исключительно в виде хитрости, и эта хитрость реализуется в действии как плутовство или шутовство. Плутовской оттенок отличает «ум» в анекдоте от «ума» в собственно новеллистической сказке, где хитрость переплетена с «мудростью».

Выше, при рассмотрении новеллистической сказки я указывал, что ум, мудрость в сказке большей частью имеет proverbialный характер, а сами пословицы, как известно, представляют собой набор основных трафаретных суждений здравого смысла.

Глупость (в анекдотах), наоборот, представляет собой набор нарушений элементарных логических правил, парадоксальный разрыв естественного соответствия субъекта, объекта и предиката и выпячивание противоречий между ними, одновременно — отождествление между собой по второстепенным или мнимым признакам разнородных предметов, существ и действий. Выходя за пределы сказок о глупцах в узком смысле слова (одурачивание или самоодурачивание простаков, логический абсурд, как мы видели, широко представлен в самых различных анекдотах), можно сказать, что именно абсурдные парадоксы являются специфической чертой анекдотического жанра. Именно они, а не просто шутовство или остроумный финал определяют его форму.

Абсурдные анекдотические парадоксы можно было бы трактовать как вид паремий, подобных пословицам и поговоркам, а абсурдные казусы, разворачивающиеся в повествование с парадоксом-«изюминкой» и композиционной кульминацией, можно рассматривать как выворачивание наизнанку явлений реальной жизни. Я хочу обратить внимание на то, что и внешняя форма пословиц, не говоря уже о загадках, имеет причудливый, парадоксальный оттенок, содержит известные контрасты. Например, в простейшей пословице «мал золотник, да дорог» весьма банальные и рациональные суждения о независимости ценности от величины облечены в контрастный образ, в котором малая величина как бы противопоставляется большой ценности, с тем чтоб эту противоположность тут же снять, преодолеть. В анекдотах эта парадоксальность более острая и более глубокая. Кроме того, в отличие от пословиц или близких им

нравоучительных побасенок, анекдот нельзя свести к морализующей сентенции, а если даже и можно сделать нравоучительный вывод «от противного», то все равно акцент будет не на этом выводе, а на самом парадоксе, на выворачивании наизнанку логики и обыденной реальности. В некоторых случаях обнажение парадокса служит целям сатиры, но число подобных случаев и степень сатиричности в традиционной фольклорной анекдотической сказке не следует преувеличивать. Тут надо учитывать и феномен «карнавальности», т. е. освященного традицией переворачивания порядка, и, наоборот, извлечение комического эффекта из парадоксального несоответствия между нормой и изображаемым.

В принципе к большинству анекдотов можно найти их антиподы, с противоположным смыслом (так же как в пословицах). Это относится и к освещению плутовства/глупости.

Мы видели, что во многих анекдотах плуты прославляются, а простаки подвергаются осмеянию, но имеются и такие, где плуты наказываются за свое коварство или самонадеянность. Все же нетрудно обнаружить и известную асимметрию, связанную с определенными социальными коннотациями,— чаще положительную оценку получают ловкие воры и веселые озорники, особенно когда их жертвами оказываются помещики, хозяева, священники. Основным здесь является восхищение умом, ловкостью и изобретательностью хитреца и комический эффект нелепых ситуаций, в которые попадают их жертвы, но и социальный адрес жертвы имеет значение. Глупцы и одураченные простаки большей частью изображаются с добродушным юмором, но возможно появление и сатирических ноток, как раз часто в связи с социальными коннотациями.

Как правило, в отрицательном ключе изображаются злые жены (неверные, ленивые, упрямые и т. д.) и служители церкви, которые часто выступают в роли неудачливых любовников. Священник получает комическую характеристику жадного и завистливого человека, нарушающего те самые заповеди, которые он проповедует и в качестве хозяина батрака, и в роли неумного проповедника. Здесь нарушение нормы как источник комического парадокса кажется особенно эффективным. Нарушение патриархальной нормы жизни достаточно остро и в анекдотах о злых женах, оно воспринимается как извращение нормального порядка (в отличие от трактовки классической новеллы Возрождения), как комическое проявление природы женщины в качестве «сосуда дьявола». Как бы далеко ни заходили сатирические тенденции в более поздних образцах анекдотического фольклора, для средневекового этапа несомненно доминирование парадоксального комизма над собственно сатирическими элементами.

Анекдотическую и собственно новеллистическую сказку можно рассматривать как две «подсистемы» некоей более общей жанровой системы, как две группы, соотношенные между собой

по принципу дополнительности. Действительно, таково соотношение хитрости — мудрости в новеллистической и хитрости — плутовства в анекдотической сказке, новеллистических сказок о мудрецах и анекдотов о глупцах. Анекдоты о неверных и ленивых женах дополнительные (т. е. антиномичны и симметричны) новеллистическим сказкам о верных и добродетельных женах, с достоинством выходящих из тяжких испытаний. Так же анекдоты о случайной удаче дурачка находятся в отношениях дополнительной дистрибуции со сказками о судьбе, анекдоты о ловких ворах — со сказками о разбойниках. Классическая новелла унаследовала традиции фольклорной предновеллы и анекдота как единого целого.

2. ВОСТОЧНАЯ НОВЕЛЛА

Наш краткий обзор «новеллообразных» жанров в фольклоре должен быть сопровождается некоторыми оговорками. Прежде всего надо подчеркнуть, что обзор этот сугубо синхроничен, отчасти — в силу специфики фольклора, стихийно «синхронизирующего» свой материал, но не только; я последовательно отвлёкся от выяснения истории отдельных сюжетов, которые могли быть и книжного происхождения. Как уже отмечалось, взаимодействие фольклора и литературы, особенно в области малых повествовательных форм, происходило непрерывно, и первоначальный генезис сюжета часто неясен. С точки зрения жанрового своеобразия важны не столько отдельные сюжеты (большая часть входящие и в фольклорный репертуар, и в проповеднические ехемпра, и в фаблио, шванки, ранние новеллы и т. п.), а преобладание тех или иных сюжетных групп и особенности интерпретации сюжетов. С другой стороны, наш обзор не лишен некоторой доли европоцентризма, поскольку такой европоцентризм присущ в той или иной мере и общепринятым фольклорным указателям (кроме специального указателя Эберхарда по китайской сказке), и большинству обобщающих монографий и публикаций. Поэтому наш экскурс в область восточной сказки может создать отчасти ложное ощущение диссонанса с фольклорной предновеллой.

Самое беглое сравнение фольклорной новеллистической сказки и анекдота с книжными формами показывает, что сказки о свадебных испытаниях (явно возникшие из волшебной сказки) встречаются почти исключительно в фольклоре; сказки о глупцах и плутах есть везде, но в фольклоре они более подробно разработаны и более отчетливо противопоставлены друг другу. Умные дела и острые слова находим повсюду, так же как сюжеты о злых женах, анекдоты об отношениях между супругами не характерны для ехемпра, но часто фигурируют в фаблио, шванках и итальянской новелле, сказки о верности и невинности — в итальянской новелле.

Перейду к книжным формам, тяготеющим к новелле, и начну с краткого экскурса в литературу Востока. Такой экскурс необходим в силу безусловного влияния, которое индийская, а позднее арабская предновеллистическая традиция оказала на европейскую; спорным является только масштаб, мера этого влияния. Впрочем, сама по себе проблема влияния нас не интересует, поскольку мы исходим из типологии, в рамках которой только и мыслима историческая поэтика.

В Индии были созданы такие знаменитые «обрамленные» сборники малой повествовательной прозы, как «Панчатантра», «Хитопадеша», «Тантракхьяика», «Веталапанчавиншати», «Шукасапатаи», «Викрамачарита», «Пурушапарикша» Видьяпати, «Бходжапрабандха» («автор» — Баллала), «Бхаратакадватриншати», «Катхасаритсагара» («Океан сказаний») Сомадевы, восходящий к несохранившейся «Брикаткатхе» Гунадхьи. Некоторые из этих сборников, в частности «Панчатантра», были переведены на многие языки, в том числе западноевропейские. Сборники имеют дидактическую направленность. Такие жанровые типы, как басня (с отчетливыми следами животной сказки о дружбе, вражде и взаимном обмене зверей), примитивный анекдот (с его хитрыми и глупыми персонажами, комически-эротическими мотивами), легенда и притча, сказка, соседствуют и переплетаются в этой оригинальной индийской прозе. Лишь в более поздних сборниках преобладают сказочные сюжеты, волшебные и авантюрные, которые как бы приближаются к новелле, предвосхищают новеллу. В «Панчатантре» как глупцы — обезьяны, принимающие светлячка за огонь, излишне недоверчивые рыбы, осел, который выдает свое присутствие пением, — так и плуты — цапля, «перетаскивающая» жителей пруда не для спасения, а чтоб их съест, шакал, который приводит осла и доверчивого верблюда на съедение льву, кот, съедающий куропатку и зайца якобы в процессе разрешения их спора, змей, «катающий» глупых лягушек, и т. д. — выступают еще большей частью в зверином облике. Плутовскому действию во втором ходе повествования иногда противостоит спасительное контрплутовство, в котором участвуют и звери (шакал, заяц, обезьяна) и люди (рыбаки, охотники, царские сторожа и т. д.). Редко в «Панчатантре» плут выступает в человеческом облике, например вор, обкрадывающий своего «учителя» монаха или отбирающий жертвенное животное как якобы нечистое.

В «Панчатантре» имеются лишь немногочисленные эротически-плутовские мотивы, развертывающиеся не на условно-басенном, а на бытовом фоне. Таков рассказ о дворцовом подметальщике, который сначала доносит на измену жены царя с купцом, а потом (получив взятку) о том, что видел, как царь ел огурцы в уборной. Так как это явный абсурд, то и первое сообщение воспринимается царем как абсурд («Панчатантра» I, 3). Аналогичен анекдот о жене, уверяющей мужа, что изменяет ему ради его же спасения (I, 8), или о развратнице, которая,

чтобы скрыть свое отсутствие, кладет в постель мужа подругу, а муж наказывает их обеих (I, 14). Изредка в «Панчатантре» встречаются мотивы остроумных ответов (см., например, I, 28), но гораздо чаще — собственно дидактические мотивы о бедах, пристекающих из нарушения правил и пренебрежения советами (например, I, 10, 12; II, 1; V, 4), о наказании алчности и похотливости (II, введение, 3, 4; III, 6; IV, 5, 7, 9; V, 2), о награждении благородства (II, 5, 7; III, 8). Имеется в «Панчатантре» (II, 2) и сюжет о том, как спасительна оказалась для героя книга, содержащая изречение в фаталистическом духе. Удивительна история, пронизанная противоположным пафосом, — о тележнике, вынудившем бога Вишну (Нараяну) ему помочь, после того как он смело выдал себя за Нараяну (I, 18). Этот последний сюжет уже весьма близок к классической новелле, но в «Панчатантре» он скорее составляет исключение.

В некоторых других, хотя и менее знаменитых, сборниках новеллистические тенденции проявляются сильнее. В «Бхаратакадватришати» имеется целая галерея глухих монахов (№ 4, 8, 10, 16, 27 и др.). В «Океане сказаний» — множество плутовских и воровских сюжетов об ограблении купцов мошенниками или хитрой ученицей монахини, о военной хитрости (мотив «троянского коня», здесь — слон). Хитрость в ответ на коварство проявляют брахман, оставляющий якобы по пути на небо старую сводню сидеть на крыше храма, или женщина, которая умеет проучить пытающихся ее соблазнить купеческих сыновей (она клеймит их как рабов и получает с них выкуп), или пасынок, выдающий шашни мачехи, и т. д. По сравнению с «Панчатантрой» анималистические аспекты новеллизируются, условная ситуация заменяется конкретной бытовой обстановкой.

В «Шукасапатаи» находим множество бытовых анекдотов о проделках неверных жен и каверзных старух сводниц: сводня приводит похотливой жене собственного мужа (1), мать уговаривает жену раджи стать любовницей ее сына, показывая суку, в которую превратилась якобы «слишком» целомудренная женщина (2), развратница спасает себя лицемерной клеветой на «божьем суде» (25), неверная жена подменяет теленком привязанного мужем любовника (27). Любовник дочери хозяина уверяет, что только расправлял ей суставы (37). Любовник получает у мужа кольцо, якобы в уплату за сломанную кровать (38). Брахман целует чужую жену и отговаривается привычкой чмокать губами (68), неверной жене удается выставить мужа за дверь и объявить его развратником (16). Рассказы о развратных женах и развратных монахах, а также о честных женщинах, хитростью избавляющихся от соблазнителя, имеются в большом числе в «Океане сказаний». Немало также повествований о всякого рода счастливо преодоленных превращениях (разорение, изгнание, разлука с женой, угроза казни, кораблекрушение) в духе новеллистической сказки. Дидактический элемент настойчиво вплетается в разнообразные, часто мало для того подхо-

дящие сюжеты; иногда изложение сюжета (особенно в сборнике «Веталапанчавиншати», например II, V, IX, XVIII, XXIV) завершается вопросительной «паремией»: кто лучше всех поступил, кто чем кому обязан, кто самый чувствительный, разборчивый, влюбленный и т. д.

Незавершенность новеллистических тенденций в индийских обрамленных сборниках объясняется дидактизмом (и связанным с ним абстрагирующим, нарицательным значением поступков персонажей), фатализмом, абстрактным анекдотическим комизмом и «ситуативностью», с которой внутренне связано отсутствие цельных самостоятельных характеров, индивидуализации персонажей и чувств.

Арабская сказка (особенно «Тысяча и одной ночи», первоначально «Тысячи ночей»), которая содержит меньше, чем индийская, чистых анекдотов, волшебных сказок и дидактики, достигла гораздо более высокой степени новеллизации; некоторые ее образцы можно, в сущности, назвать классическими новеллами. Древнейший слой, «индо-иранский», прямо восходит к индийской традиции, над ним возвышаются еще два слоя — «багдадский» (сюда относится цикл Харуна аль-Рашида) и «египетский» (см. [Фильштинский 1983, Герхардт 1984]). В индо-иранском слое много волшебных мотивов (особенно заколдование/расколдование), но известная недифференцированность волшебной сказки и новеллы характерна для арабской литературы и даже шире — для восточной новеллы (включая китайскую, см. ниже). Зато роль волшебного элемента в арабской «сказке» ограничена, так как волшебные существа (ифриты, джинны, гули и др.) не испытывают героев и не являются их ритуально-мифологическими противниками, которых они должны одолеть в ходе сказочных испытаний. Встреча с ифритом, так же как заколдование/расколдование, напоминает былички и воспринимается как рассказ о единичном, исключительном случае (ср. ниже о роли былички в формировании китайской новеллы).

В багдадском слое в знаменитом сюжете «Халифа на час» превращение дается уже без всякого заколдования, оно включено в игровую ситуацию, связываясь с созданием иллюзии, даже с известной гносеологической относительностью. В «Истории плачущей собаки» и в «Рассказе о простаке и плуте», как отмечает Герхардт (см. [Герхардт 1984, с. 280, 284]), дается пародия на превращения, а в истории «Абдаллаха ибн Фадилы» акцент сделан не на волшебных превращениях, а на этическом аспекте. Волшебные существа в египетском слое (включая сюда и знаменитый «Рассказ про Ала ад-Дина и волшебный светильник») подчиняются талисману и несамостоятельны, что было отмечено еще Эструпом (см. [Эструп 1905]).

Волшебное в арабских сказках подчинено удивительному. В «Сказке о горбуне» царь Китая именно по этому признаку выбирает один из прослушанных им рассказов (о юноше и цирюльнике), после чего происходят оживление мнимого горбуна, все-

общее прощение и награждение. В «Сказке о купце и духе» само рассказывание сказок служит выкупом, освобождает от наказания. В ряде арабских сказок устанавливается связь смеха и удивления (в «Сказке о купце и духе», «Рассказе о Масруре и Ибн аль-Кариби»). Комических анекдотов не так много в «Тысяча и одной ночи», но немало сюжетов об остроумных ответах, стоящих на грани анекдота и новеллистической сказки. По сравнению с фольклором новеллистическая тенденция здесь усилена. Ибн аль-Кариби своей остротой не только рассмешил халифа, но открыл низкий сговор евнуха Масрура с ним о дележе в пользу Масрура всех милостей халифа; теперь, получив удар от халифа, Ибн аль-Кариби требует двух ударов для Масрура.

В «Рассказе о Ширин и рыбаке» бедный рыбак благодаря остроумному ответу не только выходит из трудного положения, сохраняет и даже удваивает награду царя Хосру, что характерно и для анекдотической сказки. Кроме того, здесь акцентируются проявление высоких и низких чувств или свойств (находчивость рыбака, скудость и коварство Ширин, доброта Хосру), превосходство добра (победа умного рыбака над царицей). Так же в «Рассказе об Абу Юсуфе» существенны не сами остроумные ответы, которые герой дает своим «клиентам», а его неистощимое умение находить все новые юридические ходы. Анекдотический мотив типа Шемякина суда в «Рассказе о честном юноше» — только введение к изображению благородного поступка юноши, выпрашивающего разрешение уладить материальные дела младшего брата, с тем чтобы затем добровольно явиться на место своей казни. В указанных случаях «ситуативность» как бы преодолевается, поскольку на первый план выступают постоянные качества персонажей. В «Тысяча и одной ночи» имеются многочисленные плутовские и детективные истории, в которые дополнительно включен обильный приключенческий и бытовой элемент. При этом, так же как в подлинном фольклоре, разбойники (здесь — бедуины в пустыне) обрисованы крайне отрицательно, а проделки городских воров — с восхищением их ловкостью. В детективных историях отражается коррупция в ведении коммерческих дел в большом городе.

В повествованиях «Тысяча и одной ночи» расцветает любовная тематика, которая уже не сводится к сказочным поискам суженой, решению трудных задач и т. п. В еще более ранних сюжетах («индо-персидских») изображается завоевание незнакомой красавицы, которая суждена герою). В ранних собственно арабских повествованиях рисуются трагическая любовь, ее страдания и безумства, часто кончающиеся смертью несчастных влюбленных (ср. те же мотивы в биографиях старых арабских поэтов, особенно «узритских» певцов возвышенной любви). В подобных произведениях больше собственно «романических» элементов, чем в обширных сказочных романах, так называемых «сират». Во всяком случае, сравнение этих произведений с лю-

бовными сюжетами индо-иранской традиции свидетельствует о превращении любовной сказки в любовную новеллу.

В багдадском слое любовь также возникает с первого взгляда (в этом пункте сказка и новелла совпадают), но описание чувств более точное, более отчетлив бытовым фон. Большую роль играют внешние препятствия, часто героиня является невольницей знатного лица. Герой в любовных новеллах, как правило, пассивен, беспомощен или беззаботен, а героиня, особенно в багдадском цикле, может быть более активна и инициативна. Подчеркивается исключительное благородство героя. В «Рассказе о Халиде ибн Абдаллахе аль-Касри» влюбленный юноша, чтобы не опозорить свою возлюбленную, готов подвергнуться казни за мнимое воровство; в «Рассказе о Ганиме ибн Аюбе» герой, спасший невольницу халифа и будучи в нее страстно влюблен, всячески сдерживается из уважения к правам халифа. Предел благородного великодушия — поступок Нур ад-Дина Али, который отдает любимую им Анис «бедному рыбаку», в облике которого скрывается Харун аль-Рашид. Любовные новеллы «Тысяча и одной ночи» иногда включают вставные эпизоды — истории о грязных эротических приключениях, которые оттеняют благородство главных персонажей. В любовных новеллах особенно отчетливо видно, как «ситуативность» отступает перед изображением благородных или низких проявлений характеров, хотя, конечно, об изображении характеров как таковых не только в «Тысяча и одной ночи», но и в классической новелле Возрождения (см. ниже) говорить еще рано. Мнение В. Б. Шкловского (см. [Шкловский 1959, с. 154]) о том, что в «Тысяча и одной ночи» произошло «осознание характеров», мне представляется преувеличением.

Композиционная структура арабских «сказок» достаточно сложна и включает часто несколько «рам» (имеющих функции «развлекательную», «отсрочивающую», «выкупную», как об этом пишет М. Герхардт, см. [Герхардт 1984, с. 342]), некоторую иерархию вставных повествований. Широко используются при этом контрастные противопоставления персонажей, ситуаций, а также высокой и низкой видимости и сущности вещей, что ведет к умелому применению двупланового построения.

Имеется множество примеров противопоставления персонажей («Сказка об Абу Кире и Абу Сире», «Рассказ о двух везирах» и др.). «Высокая» история о любовном свидании по молитве в мечети Каабы в «Рассказе о чистильщике и женщине» переплетается с «низкой» историей о том, как знатная госпожа, мстя мужу, связывается нарочно с самым грязным, т. е. с тем самым чистильщиком, который молился о любви. В «Рассказе о Халиде» заболевший от любви юноша предстает перед читателем в качестве вора (мнимого). Действительность и «сон» переплетаются самым причудливым образом, порождая при этом парадоксы сознания героя в «Халифе на час».

В некоторых повествованиях искусно разработана техника

поворотного пункта, выявления новеллистической драматической остроты. Парадоксальные повороты имеются в упомянутых выше историях о воре, оказавшемся благородным влюбленным, о чистильщике, ставшем любовником знатной госпожи не столько по молитве (как кажется вначале), сколько по ее желанию уколоть мужа связью с грязнейшим. В «Рассказе о Моавии и бедуине» возникает сначала благоприятный поворот, поскольку бедуин добился от халифа возвращения жены, отобранной эмиром Мерваном, а затем тут же неблагоприятный, поскольку сам халиф пожелал ею завладеть, и лишь в конце снова благоприятный, благодаря тому что верная жена «выбирает» бедуина. В арабской литературе кроме дидактической новеллы-сказки из «Тысяча и одной ночи» имеется и сугубо книжная, стилистически изощренная плутовская новелла — макама (аль-Хамадани, аль-Харири и др.), но здесь отдельные плутовские проделки главного героя только служат материалом для обрисовки личности умного, красноречивого, интеллигентного и крайне изобретательного плута. Художественные особенности макамы наиболее отчетливо реализуются в цикле как целом, предвосхищая не классические формы новеллы, а плутовской роман.

Традиции не только индийские, но и ближневосточные так или иначе участвовали в развитии европейской новеллистики. Однако, прежде чем к ней обратиться, я дам еще краткую характеристику китайской новеллы, представляющей замечательный оригинальный вариант этого жанра.

В Китае тяготеющие к новелле малые повествовательные формы развивались на основе постоянного взаимодействия литературы и фольклора с III по XIX в.

Одна из этих форм называлась «чжигуай сяошо», т. е. рассказы о чудесах. Этим термином обозначались былички о контакте с духами и некоторые поражающие воображение фрагменты исторической прозы; во взаимодействии с ними былички породили повествования новеллистического типа, вплоть до классической художественной новеллы эпох Тан и Сун (VIII—XIV вв.). Рассказы о чудесах в книжной традиции очень скоро превратились из народной демонологии в рассказы об удивительном («и-вэнь», букв. «слышанное об удивительном», — тоже популярный китайский термин), т. е. развивались в направлении новеллистической специфики. Само развитие новеллы из былички является своеобразной особенностью китайской литературы. Новеллы эпох Тан и Сун назывались «чуаньци» и отделялись от смешанной краткой формы «бицзи» (термин возник в XI в.), объединявшей «чжигуай» («и-вэнь») с бессюжетными заметками «цзашо» («разные суждения»). К эпохе Сун относятся первые сведения о народном сказе «хуабэнь» (букв. «основа рассказа»), который использовал и фольклорные источники, и наследие книжной новеллы чуаньци. Хуабэнь при этом сильно демократизировал и по языку и по содержанию традицию чуаньци. Достигли хуабэнь высшего развития в письменной форме

(так называемые «подражательные хуабэнь» в XVI—XVII вв.). В нашей синологии хуабэнь иногда очень неточно называют повестями (см. [Желоховцев 1969 и др.]), тогда как их следует считать новеллами.

К. И. Голыгина (см. [Голыгина 1980, 1983]) подробно описала, как мифологическая быличка, освоенная даосизмом и буддизмом и лишь частично обогащенная эпизодами из исторических сочинений, развивалась в направлении новеллы: коллизия страха превратилась в трагедию судьбы, сюжеты о похищении жены (АТ 301, указатель Эберхарда 122) превратились в рассказы о супругах, разделенных войной, в танской новелле из мотива женитьбы на волшебной деве (ср. АТ 400, 313) выросли ее любовные мотивы; танская новелла широко использовала и былички о посещении подводного царства и вообще различные топосы былички. Например, встреча с чудесным существом былички дала устойчивый композиционный элемент в танской новелле, чаще всего совпадающий с завязкой. Новелла сохраняет таинственную атмосферу встречи героев даже тогда, когда ни один из них не имеет отношения к мифу и демонологии, не является ни духом, ни волшебником. Уже в быличку из исторической литературы проникла точная пространственно-временная локализация, она удержалась и в танской новелле.

Изредка в быличке проявляются сказочные мотивы: дар герою, который услужил чудесному существу (зерна нефрита, дающие возможность впоследствии приобрести невесту), дар чудесной жены, за который героя ложно обвиняют в воровстве, воскрешение наложницы, преследовавшейся первой женой, или воскрешение невесты в момент возвращения героя с войны и др. Волшебный момент иногда сохраняется и в новелле, но функции его меняются (ср. выше об арабской сказке). Кроме того, образ героини-покойницы постоянно оттесняет небожительницу и стирается грань между чудесными существами, имеющими в быличке традиционно положительное (небожители, «хозяева») и отрицательное (бесы, оборотни, в частности лисы) значения.

Танские новеллы VIII—IX вв. создавались такими авторами, как Шэнь Цзыцзы, Чэн Сюань, Ли Чаовэй, Ли Гунцзы, Ню Сэншэнь, Я-чжи, Бо Синцзян, Сюй Яоцзе, Цзян Фан, Чэнь Хун, Юань Чжэнь, Се Тяо, Фан Цзяньли, Ду Гуантин, Ван Дун, Пэй Син, Ли Фуянь, Юань Цзяо, Хуан Фумэй, Хуан Фуши.

Небольшая часть новелл прямо восходит к историческим жизнеописаниям или буддийским легендам; эти группы легко выделяются из общей массы новелл, в которых традиции мифологической былички явно преобладают. Это относится в известной мере к основной композиционной схеме, состоящей из трех звеньев: экспозиция (значительно расширившаяся по сравнению с сяошо III—VI вв.), встреча с чудесным существом или его бытовым заместителем, последствия этой встречи, т. е. важные для судьбы героя приобретения или потери.

Экспозиция танской новеллы либо просто характеризует ге-

роя как существо маргинальное (беден и честен/ветренный гуляка), либо повествует о его неудачах (обнищал, разжалован, провалился на экзаменах) и бедах (похищена жена, невеста отдана другому, убиты отец или муж); иногда экспозиция просто подготовливает встречу героя с чудесным (буквально или метафорически) существом: он заблудился в глухом месте, купил пустой дом с дурной славой, наслышан о привидениях, но не боится их. Встреча может произойти с волшебными или вполне реальными существами. Это могут быть даосский монах или владеющая чудесным мечом буддийская монахиня, посланцы ада или неба, дочь богини Сиванму, дочь дракона, давно умершая императрица или также умершая красавица, некогда жившая в теперь заброшенном доме, умершие родственники, душа-двойник возлюбленной, красавица оборотень (лиса или обезьяна), а также гетеры Ли или Ян (социальная «маргинальность» сближает их с женами-духами), императорские наложницы — красавицы Ян Гуйфэй и Ян Мэй и др. Очень редко указывается, что встреча была во сне, что герою померещилось. Сама встреча происходит большей частью в пустынном месте, среди руин, которые временно предстают роскошным дворцом или уютным домиком. Таинственная обстановка включает целый ряд символических знаков мифического происхождения.

Третье повествовательное звено описывает результат встречи и контактов; волшебники, даосы и др., включая черного раба, демонстрируют свое искусство, дают возможность герою проникнуть в иные миры, помогают ему против врагов, способствуют добыванию жены или возвращению потерянной. Здесь много общего с волшебной сказкой, хотя соединение с «высоким» брачным партнером в китайской новелле, в отличие от европейской сказки, очень редко составляет конечную цель.

Как уже отмечалось, встречи с красавицами ориентированы на модель «чудесной жены» мифа и сказки (АТ 400) с характерными для этого сюжетного типа мотивами дара и помощи со стороны чудесной жены, некоего запрета и расставания вследствие его нарушения. Но этот сказочно-мифический комплекс воспроизводится в новелле в сильно урезанном или трансформированном виде. Чудесный дар в большинстве новелл, в отличие от канона, дается при расставании (в каноне при расставании он уже теряется!) и включает дополнительный элегический знак ушедшей любви. Расставание с возлюбленной часто связано с ее разоблачением (или только подозрением) как лисы-оборотня. Например, красавицу лису Жэнь затравили собаками. В мифологической быличке это был естественный и заслуженный конец для демонической «нечисти», а здесь он описывается как трагический конец счастья с чудесным помощником (чудесная жена мифа-сказки и оборотень мифологической былички сливаются вместе) и прекрасной подругой, которая столь добра и добродетельна, что отвергает любовные домогательства друга дома и одновременно находит ему иных любовниц. Такое пре-

ображение демонической лисы связано с компенсаторной функцией новеллистической фантастики. Лиса Жэнь пожалела героя — бедного, всеми покинутого. В других новеллах аналогичным образом действуют волшебные красавицы и умершие жены, волшебники и прочие чудесные помощники. Здесь опять танская новелла приближается к волшебной сказке, в которой чудесные существа опекают социально обездоленных. Компенсаторная фантастика в этой новелле проявляется и в приписывании конфуцианской добродетели нечеловеческому мифологическому существу, которое в какой-то мере можно трактовать как метафору существа социально маргинального. В новелле о лисе Жэнь находим как новый, сугубо новеллистический, даже «романический» элемент — изображение любовной страсти, причем эта индивидуальная страсть осуществляется вне нормального социума, в сфере отношений с духами.

На следующей ступени лису заменяет социально маргинальная (не метафорически, а буквально) фигура гетеры, чья добродетель столь же неожиданна и велика, чья красота не уступает красоте исторических красавиц. Характерно, что повествовательное развитие в новелле о гетере Ли включает два последовательных контрастных хода: гетера сначала обирает и покидает героя, как это соответствует специфике гетеры, а затем она же помогает ему вылечиться и сдать экзамены, открывающие путь к чиновничьей карьере (сдача экзаменов в китайской повелле — далекий, весьма рационализированный аналог сказочно-мифологической «инициации»); до самого конца она проявляет себя как идеальная жена. Во многом аналогична новелла о гетере Ян, которую герой теряет из-за ревности злой жены. Здесь ревность жены заменяет архаический мотив нарушения запрета (ср. расставание с дочерью Сиванму, в которой злая свекровь заподозрила оборотня).

В указанных новеллах само добродетельное преобразование лисы или гетеры является удивительным случаем, составляющим ядро жанра новеллы. «Ситуативность» здесь полностью преодолена, акцент сделан на выборе поведения героев, на их лучших свойствах, пусть понимаемых достаточно схематично. Действие имеет два резких поворота. Первый — сразу после встречи и контакта с необыкновенной героиней, второй — после изменения поведения Ли в сторону добродетели или после потери Жэнь или Ян, жертв недобрых чувств третьих лиц. Похотливый оборотень мифологической былички может, как мы видим, превратиться в добродетельную лису — чудесного помощника и верную возлюбленную героя, а затем и в добродетельную гетеру, но может, в процессе демифологизации, стать похотливой женой высокого чиновника, с которой герой вступает в связь и которую впоследствии убивает. В соответствующей новелле имеется дополнительный эпизод: подозрение в убийстве падает на ее мужа, но любовник великодушно добивается его оправдания (тема ложного обвинения станет очень популярной в новелле

эпохи Сун). Разлука и воссоединение героя с потерянной женой или невестой могут разворачиваться как в фантастическом плане, по следам мифологической былички (отвоевание жены у похитителя — злого оборотня Белой обезьяны или воссоединения с двойником — душой невесты), так и в бытовом, на историческом фоне военных смут. В этом последнем случае обычно решающую роль играет друг-помощник (Сюй Цзинь, Гу и др.) — nasledник сказочно-мифологического волшебного помощника.

В новеллах об исторических красавицах на периферии повествования фигурируют духи, но основное действие развивается на летописно-историческом фоне. Главный акцент (особенно в знаменитой новелле о Ян Гуйфэй) делается на расставании, порождающем неизбежную элегическую тоску. Вершиной танской новеллы является новелла Юань Чжэня об Ин-ин (источник драмы Ван Шифу «Западный флигель», рубеж XIII—XIV вв.). Фантастика в этой новелле оттеснена на задний план и сосредоточена во вставном параллельном эпизоде встречи с Циньму — хозяйкой металлов (т. е. с Сиванму). Сама Ин-ин — не мифический оборотень и даже не гетера, не чужая жена, лишена всякой «маргинальности», хотя общая схема (встреча с удивительной красавицей — расставание и тоска) та же.

В новелле об Ин-ин нет ни малейшей сказочности (если не считать вставного эпизода), более того, сам новеллистический конфликт в значительной степени интериоризуется, он перенесен в область чувства и мысли. Тема новеллы — исключительно индивидуальная любовная страсть, которая в силу самой этой исключительности и безмерности не может не быть асоциальной и подлежит прекращению, как все «демоническое»; только по этой причине идеальный конфуцианский герой решает покинуть возлюбленную. Новелла эта могла бы быть наброском романа типа средневековых европейских любовных романов («Тристан и Изольда» и т. п.). Вообще танская новелла функционально заменила роман, которого не знало китайское средневековье до XVI в.

Традиции чуаньци продолжались и в эпоху Сун (X—XIII в.) с небольшими модификациями (усиление удельного веса исторических биографий, большее смакование «страстей», эротики, элементов «ужасного», восходящих в конечном счете к быличкам).

Новый этап в истории китайской новеллы связан с хуабэнь, которые вначале представляли полуфольклорный повествовательный жанр, осуществляемый профессиональным народным сказителем. О следах этой фольклорности в хуабэнь свидетельствуют упоминание рассказчика в самом тексте, перенос действия, совпадающий с переменной места действия, обрамляющие дидактические рассуждения. Постепенно хуабэнь стал чисто литературным жанром, соотносимым с городской демократической средой.

В XV—XVII вв. хуабэнь представлены рядом сборников, в

рамках которых иногда проступают моменты циклизации, особенно объединения двух сюжетов в одном повествовании по сходству или контрасту. По сравнению с чуаньци эта более поздняя городская новелла объемней, отличается более сложной, часто многосоставной и запутанной интригой (с рядом параллельных линий), многочисленными бытовыми, порой «низкими» подробностями. В хуабэнь входят разнообразнейшие плутовские и детективные сюжеты, отражающие «латентную» фольклорную народную традицию и чуждые чуаньци. Ловкие воры (Чжао и иные ученики опытного вора Суна, см. «Праздник дракон» и др.), так же как в европейском фольклоре или в арабских сказках «Тысяча и одной ночи», всякие озорные гуляки изображаются с восхищением, негативно освещены плуты другого рода — алчные, похотливые, корыстолюбивые негодяи, включая жадных богачей и ростовщиков. Их разоблачением занимаются изобретательный следователь и мудрый судья (Бао и др.), противостоящие галереи глупых, грубых противников-взяточников. Волшебный элемент там, где он сохранился, предстает в сниженном виде, алхимия мага выступает как способ плутовства, предсказание даоса только дает повод к преступлению, загробный суд грешит ошибками, которые собирается исправить смелый сюдай (молодой ученый). В композиционном плане волшебный элемент из средней, основной части повествования смещается к началу (как вводный элемент) и к концу, где используется для распутывания детективного клубка.

Духи рисуются в хуабэнь несколько более обыденно и прозаично, чем в чуаньци, мертвые продолжают жить теми же земными страстями: жена-дух и после смерти живет с любимым мужем, влюбленная девушка, умерев, все равно стремится к своему возлюбленному, женщина-дух берет с мужа клятву верности и мстит ему за измену, легкомысленная жена торговца заигрывала с приказчиком при жизни и продолжает заигрывать с ним и после своей смерти. Эти примеры, в частности, как бы свидетельствуют о том, что любовь сильнее смерти. Однако сами любовные чувства в хуабэнь изображаются более суммарно и поверхностно; больше описывается любовь чувственная, больший акцент делается на внешних превратностях, испытываемых влюбленными. Только в одной новелле трагическая любовь молодого ученого к девушке, которая не была ему суждена, напоминает замечательную танскую новеллу об Ин-ни. Как и в чуаньци, популярны сюжеты о разлуке любящих во время войн и смут и их последующем воссоединении, но в хуабэнь явно преобладает авантюрный и бытовой элемент.

Более сложная композиция хуабэнь при анализе легко раскладывается на несколько простейших схем: добрый или злой поступок получают соответствующее воздаяние (дидактическая устремленность здесь очень велика, а в чуаньци ее почти не было), плутовство или преступление сначала запутываются всякими случайными или подстроенными недоразумениями (qui pro

quo и др.), ложными обвинениями, а затем распутываются, в результате чего ложно обвиненные освобождаются, истинные же виновники подвергаются казни. Процесс разоблачения и наказания плута иногда принимает форму контрплутовства, совершенного жертвами плута, мстителями или судебными органами. Дидактический план очень часто накладывается на детективную конструкцию, так что те же самые события выполняют двойную функцию.

Итак, в хуабэнь добрые дела награждаются. Добровольное чтение буддийских сутр влечет находку клада, возвращение владельцу найденных драгоценностей награждается счастливой судьбой («накопление скрытых достоинств»), справедливая оценка на экзамене порождает благодарность сделавшего карьеру чиновника, самоотверженность одного друга (отдает теплую одежду) влечет ответную жертву (защита от загробных врагов), щедрость и скромность даже в отношении разбойников обеспечивает спасение жены и торговые успехи, покупка гроба для бедного монаха дает герою лишние шесть лет жизни и т. п. Злые дела наказываются: муж, нарушивший клятву, убит женщиной-духом, тайно живущей среди монахинь, развратник умирает от истощения, неблагодарный человек гибнет от руки им самим нанятого убийцы, любовник гетеры, готовый ее предать, сходит с ума, купец покупает чиновничью должность, но разоряется. Муж хочет совратить жену друга, но его собственная жена совращена этим другом. Старший брат хочет продать жену младшего, но по ошибке продает свою собственную и т. п. В последних примерах мстителем является сама судьба. Но иногда плутовству и обману, как сказано выше, противостоит контрплутовство: жадному ростовщику, коварно обобравшему сююца, слуга последнего подбрасывает отрезанную человеческую ногу, навлекая на него подозрение в убийстве; пройдоха пытается за деньги «сосватать» ученому свою жену, но жена бежит с ученым добровольно, и т. д. В качестве преступлений, исходного звена детективного повествования, фигурируют убийства и кражи, похищения женщин и продажа их в публичные дома, ложные доносы, лжесвидетельство, тайный разврат, иногда с использованием травести; описание преступлений и попыток уклониться от наказания обыкновенно перерастает в сатирическую картину коррупции чиновников и морального разложения общества.

Техника повествования в хуабэнь, особенно детективного повествования, проявляется в необыкновенно изобретательном изображении различных нарочитых *qui pro quo*, неблагоприятных недоразумений и благоприятных совпадений: плутовка выдает себя за принцессу, певичку пытаются выдать за исчезнувшую жену героя, одну женщину принимают за другую благодаря наколке в волосах, монах выдает себя за храмового бога, девушка ошибочно принимает постороннего за своего любовника и бежит с ним, добряка, приютившего чужого ребенка, принимают

за похитителя женщины, цирюльника, похитившего чужую невесту, заодно обвиняют в убийстве купца, в котором он неповинен, и т. д. и т. п.

Выше я упоминал о накладывании композиционных структур и навязывании одним и тем же эпизодам множества функций. Приведу пример: в новелле о золотом угре одновременно присутствуют структура типа чуаньци (рыбак встречает волшебного угря), структура дидактическая (вся история — наказание жены рыбака за жестокость, измена его дочери мужу ведет к смерти ребенка изменницы, грех ее родителей в конце концов приводит к их смерти от руки зятя), структура детективная (первый муж героини убивает ее родителей, но ложно обвинен и казнен ее второй муж, впоследствии ее первый муж сам во всем признается и клубок распутан). В другой новелле, «Судья Сюй видит сон-загадку», переплетены в экспозиции две «дидактические» истории, а в основном действии — две уголовные. Так же тесно переплетены различные линии в упоминавшейся выше новелле об «украденной невесте». В новелле о «жемчужной рубашке» соединены две дидактические структуры (наказание жены за измену и наказание любовника за соращение чужой жены, жена любовника затем достается обманутому мужу) и повествовательная схема разлуки-воссоединения супругов (муж совершенно случайно узнает когда-то прогнанную им жену, которая его теперь спасает от суда; из старшей жены, какой она была когда-то, становится теперь младшей женой).

Подобное искусное скрещивание новеллистических сюжетов еще не делает, однако, хуабэнь ни повестью, ни романом.

Итог и вершина многовекового развития старинной китайской новеллы — творчество Пу Сунлина (Ляо Чжая), создавшего свой замечательный сборник «Ляо Чжай чжи и» в конце XVII в. Пу Сунлина можно считать одним из величайших новеллистов в мировой литературе. Его творчество освещено достаточно широко не только в китайской, но и в европейской (работы И. Прушека, В. Эберхарда и др.), особенно в советской науке (труды Б. А. Васильева, В. М. Алексеева, Д. Н. Воскресенского, П. М. Устина, О. Л. Фишман). Название сборника Пу Сунлина может быть переведено как «Ляо Чжаевы записки обо всем необычайном» (см. [Алексеев 1937, с. 5], сам псевдоним «Ляо Чжай» В. М. Алексеев также расшифровывает как «Кабинет неизбежного»), или «Странные истории Ляо Чжая» [Фишман 1980, с. 3 и сл.]. Понятие «странного», или «необычайного», естественным образом ассоциируется с танскими новеллами, столь богатыми фантастическими мотивами. Действительно, Пу Сунлин широко использует эту традицию. Он в меньшей мере перерабатывает сюжеты хуабэнь, а также, по-видимому, и прямые фольклорные источники. Наряду с развитыми новеллистическими сюжетами Пу Сунлин иногда предлагает читателю короткие былички, анекдоты и небольшие «заметки» (бицзи), что дало основания для отнесения всего сборника к бицзи.

Таким образом, собственно новелла у Пу Сунлина выступает в окружении тех еще более мелких жанров, которые участвовали в ее формировании. Следует, однако, подчеркнуть, что некоторое размывание жанровых границ новеллы весьма ограничено и происходит как бы на периферии сборника, а в основном специфика новеллы у Пу Сунлина отчетлива, даже заострена. Многие новеллы завершаются «послесловиями», напоминающими отступления у знаменитого китайского историка Сыма Цяня, и содержат дидактические элементы.

Другая формальная особенность, отличающая повествования Пу Сунлина от его предшественников, — это крайне изысканный, не «звучащий» язык и широкое, изошренное оперирование литературными ассоциациями, намеками, цитатами, явными и скрытыми. Эта формальная особенность подчеркивает дистанцию между образованным, утонченным писателем и теми народными «суевериями», той фольклорной фантастикой, которую он эксплуатирует, дистанцию между принципиально конфуцианской позицией и даосскими чудесами, которыми Пу Сунлин «играет» (о характере конфуцианства Пу Сунлина см. [Алексеев 1978, с. 295—308]). Фантастика теперь уже не только не является наивной верой (подобная «наивность» была преодолена еще в танской новелле), но и не сводится к компенсаторной функции. Фантастика для Пу Сунлина в какой-то мере синоним художественного вымысла. Вводя фантастику как своеобразное «дополнение» к действительности (одновременно ее продолжение и отрицание), великий китайский новеллист как бы создает оригинальную художественную «оптику», которая эту действительность выворачивает, расчленяет, обнажает ее пороки, выявляет истинные моральные ценности. Она теперь в значительной степени выступает в качестве художественного приема. Все это поддерживается и такой неформальной особенностью, как юмор. Юмор и ирония пронизывают очень многие рассказы Пу Сунлина, «смеховая» стихия отличает его от традиционных старинных китайских нарративов, она лишней раз подчеркивает чисто художественное, отчасти «игровое» использование фольклорной фантастики, является также инструментом определенной иронически-критической интерпретации окружающего реального мира. В ряде новелл, как фантастических, так и нефантастических, критическая ирония переходит в беспощадную сатиру.

Главными объектами сатиры в «Ляо Чжай чжи и» являются невежественные, злобные, жадные чиновники-взяточники и те широкие злоупотребления государственной экзаменационной системой, которая их порождает, а также бессовестные богачи-сластолюбцы, люди равнодушные и своекорыстные, тупые и пошлые. В. М. Алексеев неоднократно в своих работах о Пу Сунлине отмечал остроотрицательное его отношение к пошлости (подробный анализ сатиры Пу Сунлина см. [Алексеев 1937, 1978; Фишман 1980]).

Этим объектам сатиры и морального осуждения противоре-

ят истинные «таланты», настоящие ученые, по-конфуциански преданные родителям дети, мужьям — жены, тонко чувствующие поэтические женские натуры, бескорыстные друзья и благодетели. Положительные персонажи очень часто предстают перед читателем в образе фантастических существ народной мифологии.

Как сказано, фантастика в новеллах Пу Сунлина укладывается в рамки традиционных народных суеверий, даосских и отчасти буддийских представлений, излюбленных танской новеллой мифологических образов. Мы находим здесь прежде всего таких персонажей народной демонологии, как лис, бесов, духов мертвых, а также местных богов и бессмертных духов-небожителей, судей загробного мира, кроме того — творящих чудеса даосских и буддийских монахов, знахарей и гадателей и т. д. Мифологические существа и монахи-маги умеют становиться невидимыми, менять свою внешность, переноситься мгновенно на огромные расстояния, чудесным образом похищать или создавать роскошные дворцы, посуду, яства и вина, превращать камни в золото, порождать и уничтожать целые сонмы различных существ и предметов из самых «низких» материалов, не говоря уже о типичных «факирских» фокусах, пророчествах, знахарских приемах лечения и т. д. Как и в танских новеллах, завязкой большей частью является встреча с чудесным существом, которая может произойти в диком месте, в разрушенном или запущенном здании (где водится «нечисть»: герой может сам сдать такое здание оборотню-лису или храбро явиться ночевать в такое место), но также на празднике или гулянье, в старом храме или ночью в собственном кабинете «ученого», «студента».

Как мы помним, в настоящих народных или древних быличках мифологические существа типа лис, бесов, духов мертвых и др. изображались преимущественно отрицательно, а в танских новеллах чаще положительно и с компенсаторной функцией. Пу Сунлин сохраняет и даже усиливает пропорции танской новеллы. Чисто негативное изображение этих существ у него крайне редко, оно встречается главным образом в коротких неразвернутых нарративах и в отличие от танских новелл юмористично. Быличка превращается в комический анекдот: лиса «случайно» зашпивает героя в мешок. «Мужик» пугает лису горшком, из которого она однажды не могла вытащить голову. Герой хватается за лису, но она выskalывает у него из рук. От лисы избавляются, заманив ее в жбан и поставив на огонь, испугав ее гиперэротизмом, с помощью забавного фокуса и т. д. Мальчик для спасения матери, страдающей от лисьего наваждения, привязывает себе лисий хвост и сам, притворяясь лисом, расправляется с мучителями матери (см. «Ян Шрам Над Глазом», «Мужик», «Как Цзяо Мин грозил лисе», «Схватил лису», «Лис лезет в жбан», «Случай с Пин Эрцзином» и др. Редкие примеры неюмористической былички — «Госпожа Сеная», «Козни покойницы»). Это

негативное и юмористическое изображение «нечисти», в частности лис-оборотней, отчетливо подчеркивает игровой элемент, несерьезность трактовки народной демонологии.

В большинстве историй — и это самые характерные и многочисленные и наиболее ярко выраженные новеллы — лисы и духи мертвых, реже бессмертные феи, одним словом фантастические существа женского пола, активно вмешиваются в жизнь героев — каких-нибудь бедных студентов-неудачников, как правило весьма пассивных. Эти оборотни появляются перед глазами героев в виде необыкновенных красавиц и становятся их любовницами или даже женами. Изредка связь с лисицами и бесовками приводит к нервному истощению, болезни или даже смерти, но в большинстве случаев лисья природа проявляется очень невинно, в виде частого веселого смеха и всякого ряда озорных проказ (см. «Смешливая Ин-нин», «Лисица Син», «Проказы Сюцуй», «Асю и ее двойник», «Изгнанница Чангэ» и др.). Это лисье озорство, вносящее элемент нежного юмора, характерный мотив именно для новелл Пу Сунлина, но общая сюжетная схема и композиционная канва в подобных рассказах повторяют клише танских новелл: после встречи с таинственной красавицей и завязавшейся сразу или через некоторое время любовной связи лиса (или дух умершей и т. д.) предсказывает герою его будущее (и в конце концов его смерть), помогает осуществить или «исправить» его судьбу, лечит его, добывает ему богатство, ограждает его от опасностей (разгадывая замыслы врагов), дает ему верные советы, заботится о его хозяйстве и старых родителях, помогает ему готовиться к чиновничьим экзаменам, рождает и воспитывает детей. Лиса (или дух) проявляет благодарность по отношению к герою, когда он ее любит или жалеет (отказывается ее «изгонять талисманами»), либо мстит за измену, небрежность и т. д. Лиса иногда соперничает в любви к герою с его женой или другой лисой (духом), иногда она устраивает ему счастливый брак, а сама ограничивается ролью наложницы. Очень часто дева-лиса потом покидает возлюбленного (из-за нарушения табу, из-за обиды, выполнив миссию, предчувствуя приближение его смерти). Мотивы первого появления чудесной девы: тоже благодарность за поступки героя в настоящем или в одном из прошлых рождений либо жалость к его бедной, ничемной жизни, к его неудачам. Этот «компенсаторный» элемент Пу Сунлин явно усиливает по сравнению с танской новеллой, а заодно придает ему элемент юмора.

Пу Сунлин описывает два контрастных случая: либо чудесная красавица хочет наградить героя за его скрытый и не оцененный экзаменаторами талант, восхищается его знанием стихов, умением играть на лютне и т. п. (в новелле «Бесовка Сюсе» с блестящим юмором рассказывается, как герой обучает грамоте двух прехорошеньких девушек из «нечисти»), либо, наоборот, она сама обладает талантами и готовит студента к экзаменам (например, «Студент Го и его учитель», «Студент Лэн» и

мн. др.), учит его игре в шахматы, на лютне и т. д. (характерный мотив: даже ее младшая сестра, совсем маленькая девочка, гораздо лучше разбирается в литературе, чем студент, см. «Остров блаженных людей» и др.). Студент может быть даже туп, и возлюбленной приходится «излечивать» его от этой тупости (например, в «Проказах Сяоцуй» или в «Царице Чжэнь»).

Есть известная асимметрия между случаями помощи незаслуженно обездоленному, неоцененному и т. п. (таких гораздо больше) и компенсации естественно обойденному судьбой (таких мало), но важно сосуществование этих двух мотивов. Очень яркий, хотя по-своему уникальный, пример дает новелла «Лиса-урод». Лиса говорит герою — бедному студенту, даже не имеющему ватной, т. е. теплой, одежды: «Мне жаль вас, такого бедного, скучного, несчастного» [Пу Сунлин 1955, с. 42]. Когда герой, недовольный тем, что лиса доставляет ему мало денег, зовет знахаря для ее «изгнания», она уходит к крестьянину, «бывшему в вечной нужде» [Там же, с. 44]. Соответственно герою и лисе (в порядке исключения) некрасива. Точно так же, в соответствии с «незавидной судьбой» другого героя, не очень красива и покровительствующая ему «мохнатая лиса». Она говорит: «Сообразно данному лицу являемся и превращаемся» [Там же, с. 49]. Так же напрасно юноша пытается переманить лису от «волосатого, мохнатого старика» («Лиса-наложница») [Там же, с. 62].

Я нарочно привел именно эти примеры, так как они хотя и редки, но встречаются, по-видимому, только у Пу Сунлина и проявляют свойственный ему юмор.

Вообще, не нарушая приведенной выше композиционной схемы и наборов мотивов в новеллах о связи с «неземной» девой, Пу Сунлин в этих пределах необыкновенно разнообразит повествование и дает очень широкий диапазон в самих характеристиках героини и героя. Главный инвариант — относительная пассивность героя и активность героини — возлюбленной и чудесной помощницы. Заметим в скобках, что пассивность героя иногда сочетается либо со стойкостью в несчастьях, либо с отчаянной смелостью и бесшабашностью, которая помогает ему вступить в контакт с благородной «нечистью» (впрочем, как исключение, Пу Сунлин описывает и героя — хвостуна и труса).

Несдержанный характер ставит героя в опасные ситуации, и чудесной деве приходится выручать избранника («Подвиги Синь Четырнадцатой»). Как пишет автор (в послесловии к «Ку-эйфан», см. [Фишман 1980, с. 78]): «Бессмертные ценят в людях безыскусственную простоту, застенчивость... честность и верность». Выше уже отмечалось, что дело в этих новеллах не сводится к компенсации бедного неудачника. Сталкивая фантастический мир лис и духов с реальной жизнью героев, Пу Сунлин подчеркивает относительность обыденных представлений и наличие высших начал, оттеняющих убогость, пошлость и социальную несправедливость в действительности. В крайне редких

случаях этой пошлостью отмечен сам герой, рассматривающий чудесную помощницу только как источник обогащения («Сюцай из Ишуя»). С пошлостью и ограниченностью земной обыденности часто контрастируют высокая поэтичность и душевная возвышенность избравших героя «фей» («Царевна заоблачных плющей», «Остров Блаженных Людей» и др.).

Вместе с тем (и в этом также сказывается новаторство Пу Сунлина) все эти лисы, духи и небожительницы, участвуя в жизни земных героев, завидуют, обижаются, страдают, проявляют снисходительность и проказливость или коварство, и мы часто забываем об их сверхъестественном происхождении и особой компенсаторной функции. Кроме того, и у них возникают конфликты с родителями, братьями и сестрами — такими же сверхъестественными существами. Например, дядя «Красавицы Цинфэн» сопротивляется ее браку с героем до тех пор, пока тот не спасает его жизнь, то же самое происходит в новелле «Чан Тин и ее коварный отец», а «Преданная Ятоу» вынуждена разлучаться несколько раз с возлюбленным из-за ее матери; сестры отдают Фын Сянь герою, только чтобы вернуть попавшие к нему по их же вине красные штаны («Зеркало Фын Сянь»), и т. п. В ряде новелл чудесной возлюбленной героя с трудом удается отбиться от попыток ее соблазнить, похитить и т. д. со стороны богатых и развратных соседей, также от всяких доносов и других попыток повредить героям. Действия ее во всех этих случаях более разнообразны, чем в танских новеллах, они включают не только различные чудеса, но хитрые и даже «шутовские» проделки (например, Сюцуй, имеющая «страсть к шалостям», одевается первым министром, чтоб испугать цензора Вана — злобного соперника ее тестя). При этом в ряде новелл такого типа развертывается и картина социальной несправедливости, с которой приходится бороться этим «чудесным помощницам» героев (ср. «Царевна заоблачных плющей» и многие другие). Таким образом, действие с участием чудесных персонажей становится не только средством противопоставления мечты и реальности, но и способом изображения реальных страстей, типов человеческого поведения, социальных отношений.

Еще раз упомяну, что в этой группе повествований возвышенное начало соседствует с ироническим и эта ирония отчасти распространяется и на чудесных героинь, чем подчеркивается чисто литературное и очень гибкое использование народных верований и традиционных мотивов.

Мы более подробно остановились на этой наиболее популярной группе рассказов из «Ляо Чжай чжи и». Но следует отметить, что у Пу Сунлина в аналогичной функции иногда фигурируют и лисы мужского пола — почтенные мудрые старики и молодые приятели героя, которые оказывают ему различные услуги, часто взаимно («Лис выдает дочь замуж», «Лис из Вэйшуня», «Лис-невидимка, Ху Четвертый», «Чжэнь и его чудесный камень» и т. п.), правда, иногда возникают и конфликты,

например герой отказывает в руке дочери «оскорбленному Ху» и вынужден пережить нашествие лисьего войска.

Целый ряд рассказов, как правило несколько более коротких, посвящен монахам-волшебникам и сходным персонажам. Некоторые рассказы в качестве замечательного случая повествуют просто о фокусах и чудесах, поражающих воображение и порой дающих герою некий явный или скрытый «урок». Даос на глазах зрителей вырачивает грушевое дерево и раздает собравшимся плоды, а на самом деле раздает груши с воза жадного крестьянина («Как он сажал грушу»), или даос «научает» нерадивого ученика проходить сквозь стену, и тот потом набивает себе на лбу шишку («Даос с гор Лао»), или, тоже создавая видимые химеры, угощает обильно гостей в своей бедной келье («Даос угощает»), или подчиняет себе девушку, временно вынудив ее сердце («Девушка из Чанцзи»), и т. д. Но даосы также помогают некоторым людям — предсказывают судьбу, воскрешают мертвых, изгоняют вредящих лис и бесов, даже способствуют счастливому браку («Апельсинное деревце»), спасают проигравшегося беднягу («Талисман игрока»), увлекают достойных в страну бессмертных небожителей («Превращение святого Чэна», «Остров Блаженных Людей»). Буддийские монахи — хэшаны тоже совершают фокусы и чудеса, у них «небо и земля в рукаве» (см. «Волшебник Гун», «Колдовство хэшана», «Нищий хэшан», «Вероучение белого лотоса» и др.). Хэшан умеет поместить свою душу в тело знатного молодого человека, но она там томится и мечтает вернуться в келью к ученикам («Душа чанцинского хэшана»). Хэшаны дают герою возможность войти в картину на стене храма и пережить там роман с красавицей («Расписная стена») или даже пережить во сне за несколько минут целую жизнь чиновника, делающего карьеру и затем испытавшего ее крах («Пока варилась каша»). В этом рассказе, в отличие от его источника — соответствующей танской новеллы, строго следующей за буддийской легендой, — герой не только убеждается в тщете человеческой активности, но сам демонстрирует усиление порочности по мере продвижения по социальной лестнице. Хэшан распознает бездарность «ученых» экзаменаторов в сатирической новелле «Министр литературного просвещения». И в этой группе новелл волшебный мир одновременно противопоставляется обыденности и трактуется как ее порождение и ее «метафора», ибо «чудесное рождается от самих же людей» [Пу Сунлин 1957, с. 22].

В плане двойного соотношения фантастики и действительности особый интерес представляют новеллы о контакте земных героев с богами местности и судьями подземного мира. С одной стороны, боги неба и подземного мира резко отличаются от земных людей своей справедливостью и неподкупностью. Пу Сунлин восклицает: «Если бы узнали, как найти обетованную землю, жаждущим подать жалобу не было бы конца» [Пу Сунлин 1961, с. 170]. В некоторых новеллах, действительно, бо-

ги восстанавливают справедливость. Вместе с тем «непреклонный Си Фанпин» долго не может добиться возмездия богачу Яну, преследовавшему его отца (оба уже умерли), и видит, что «темных сделок в подземном царстве еще больше, чем на земле» [Пу Сунлинь 1961, с. 234]. Только благодаря своей непреклонности он добился справедливости у бога Эрлана. Здесь путешествие в загробный мир используется с целью сатиры. Но есть и много промежуточных случаев, когда тематика бессмертных разрабатывается чисто юмористически. «Верховный святой» (божество) обращается за лекарством к лисе-знахарке, «судья Лу» из загробного царства тесно дружит и обменивается услугами с героем, который на спор вытащил его статую из храма. «Бог града» старается из любезности к герою вызвать бурю, не разрушая посевов. «Продавец холста» договаривается с богом о продлении жизни и очень боится, что его жертвоприношение богу будет замечено начальником того и принято за взятку.

В собрании Пу Сунлиня имеется и некоторое количество новелл, лишенных фантастики. Часть из них близка по композиционной схеме к новеллам о неземных возлюбленных и помощниках (феномен, известный уже нам по танской новелле), но есть и сильно отошедшие от танской традиции, но зато вдохновленные сунскими и более поздними хуабэнь. Можно упомянуть такие острые сюжеты, как «Помещик и крестьянская дочь» (помещик бросает ее ради женитьбы на другой, и она замерзает вместе с ребенком у его порога), как «Развратный княжич» (аристократ узнает, что жертвами его распутства являются его собственные дочери и сын), несколько рассказов о превращениях разлученных влюбленных или супругов («Мытарства супругов» и др.), длинная история неудачной травли завистником Вэем соседского семейства («Сестра Чоу»), напоминающий западные новеллистические сказки рассказ об оклеветанной жене («Злая шутка»), а также явно восходящая к хуабэнь группа новелл о пронизательных и справедливых судьях, с элементами детектива («Губернатор Юй Чэнлун», «Как он решил дело», «Приговор на основании стихов», «Тайюаньское дело», «Синьчжэньское дело»). Наличие этих нефантастических новелл не меняет того факта, что новелла Пу Сунлиня в целом, так же как в значительной степени и предшествующая традиция малой повествовательной формы, отмечена широким использованием фантастики, в частности включением важной роли волшебного помощника, что сближает ее со сказкой. Если мы будем характеризовать китайскую новеллу и ее высшее достижение «Ляо Чжай чжи и», отталкиваясь от новеллы европейской (для которой отсутствие волшебного элемента есть важный дифференциальный признак, отличающий ее от сказки), то нам придется признать ее относительную «сказочность» и в этом смысле архаичность. Но здесь следует учесть также национальную специфику жанра и в генетическом плане (восхождение к мифологической быличке) и в классификационном.

От классической европейской волшебной сказки китайская новелла, особенно новелла Пу Сунлина, безусловно отличается, во-первых, отсутствием «предварительного испытания», имеющего характер первичной инициации (в китайской новелле чудесный помощник сам избирает героя, чтоб устроить его судьбу), во-вторых, важнейшим для новеллы сосредоточением на одном замечательном случае и рассмотрением появления волшебных сил именно как события исключительного и неожиданного, в-третьих, превращением фантастики из проявления народной веры в прием художественного изображения. Как уже неоднократно говорилось, фантастика выступает и как некое метафорическое изображение реальности и как ее отрицание с целью противопоставления мечты и действительности. Такой способ использования фантастики, как увидим, чужд западноевропейской средневековой новелле в ее классической форме, сложившейся в эпоху Возрождения (хотя и там будут исключения). Однако нечто подобное обнаружится в европейской новелле эпохи романтизма, больше всего в творчестве Э. Т. А. Гофмана.

В XVII в. создали свои собрания тоже формально в жанре бици еще два крупных новеллиста — Цзи Юнь и Юань Мэй (см. о них в кн. [Фишман 1980, с. 160—258]).

Очень краткий обзор восточной новеллы послужит нам необходимым фоном для рассмотрения путей формирования и дальнейшей эволюции европейской новеллы, ибо сущность жанра, как и любых других феноменов, лучше раскрывается при рассмотрении его «инобытия» в различных культурно-исторических (ареальных, национальных) формах.

3. СРЕДНЕВЕКОВАЯ НОВЕЛЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ НА ЗАПАДЕ

Перехожу к формированию новеллы в европейской книжной традиции. Так же как на Среднем Востоке, древнейшим элементом здесь являются античная басня от легендарного Эзопа до Федра и Бабрия (см. [Гаспаров 1971]) и ее отголоски в средневековом латинском животном эпосе (*Romulus, Gallus et Vulpes, Isengrinus* и т. п.) вплоть до «Романа о Лисе», созданного на старофранцузском языке важного памятника средневековой городской литературы, содержавшего элементы сатиры на феодальное общество. Разумеется, сама европейская басня в какой-то мере взаимодействовала как с восточной басней, так и с европейской фольклорной сказкой о животных. Басни в Европе (как и на Востоке) входили в качестве обязательной составной части в сборники нравоучительных коротких повествований и в конечном счете участвовали в генезисе новеллы. «Роман о Лисе» перебрасывал мост от латинского животного эпоса к предновеллистическим фавлю. Рассмотрение басни не входит в мою за-

дачу. Необходимо только подчеркнуть, что, как уже упоминалось во вступлении, басню и от новеллы и от близких к ней предновеллистических форм отделяют, во-первых, зооморфный облик персонажей и, во-вторых, ее переносный нарицательный смысл, тесно связанный с дидактической направленностью. Этот второй момент зато способствовал включению басен в сборники нравоучительного характера.

В Европе латинские нравоучительные сборники представляли собой преимущественно собрание так называемых примеров (*exempla*). Определяющим в «примерах» является их функция — иллюстрировать главным образом церковные проповеди, но также богословские, морализаторские, педагогические и другие сочинения. Эта внехудожественная функция поддерживает нарицательный, обобщающий, нравоучительный смысл рассказываемой в «примере» истории. Повествовательные события рассматриваются как моральный или богословский казус, в котором маркируются прежде всего ситуация и абстрактная религиозная оценка конкретных поступков персонажей. Источники сюжетов могут быть самые разнообразные (включая фольклорные). Раньше всего проповедники использовали Священное Писание, патристику, разнообразные агиографические легенды, диалоги Григория Великого, впоследствии басни и некоторых античных авторов, в том числе Цицерона, Валерия Максима, Сенеку, Светония, затем средневековые хроники, трактаты по естественной истории, бестиарии и, наконец, разнообразные анекдоты в обоих смыслах этого слова, т. е. фрагменты исторических биографий и комические шуточные рассказы. В передаче восточных притч сыграли роль латинские переводы «Варлаама и Иоасафа» (X в.), «Семи мудрецов» (XIII в.) и особенно сборник испанского крещеного еврея Петра Альфонса «*Disciplina clericalis*» (XII в.). Решительное расширение тематики за пределы священной истории и древнейших сакральных легенд произошло примерно в X в., исторический материал был введен в XI в., вкус к анекдотам получил сильное развитие в XII в. На XII—XIV вв. приходится расцвет литературы «примеров», а на XV в. — ее упадок. В конце XII — начале XIII в. отчетливо сказывается влияние теоретиков церковного красноречия — Аллена де Лилля, Жака де Витри, Св. Бонавентуры, Хумберта Романского. Особое внимание жанру *exempla* уделяют представители орденов францисканцев и доминиканцев, стремившихся сделать проповедь общепользуемой и доходчивой. «Примеры» вводились в проповедь короткой формулой (*legimus, dicitur, ut, exemplum*) или указанием на акт получения информации (*novi, audivi, vidi, meminimus*). Указывались имя исторического персонажа или книжный источник (место). Рассказ должен был быть тесно связан с предшествующим изложением доктринального характера, в заключении могла быть (особенно в XIV в.) моральная сентенция. Изложение сюжета по сравнению с его письменным источником сокращалось.

В XIII в. создаются собрания «примеров», прикрепленных к проповедям (самые замечательные принадлежат Жаку де Витри). Они группируются либо в логическом порядке, по иерархии грехов/добродетелей в определенных социальных условиях, либо по алфавиту религиозно-нравственных обязанностей христианина, либо в плане морально-символическом. Наиболее известны носящие итоговый характер по отношению к традиции «примеров» «Gesta Romanorum», т. е. «Деяния римлян», составленные в XIV в. в Англии. Ядро этого собрания образуют исторические анекдоты, прикрепленные к римским императорам и их средневековым наследникам, но к этому ядру прибавлен самый разнообразный материал вроде указанного выше. За основным рассказом следует часто весьма искусственно привязанная религиозно-нравственная символическая интерпретация. К «Деяниям римлян» широко обращалась за сюжетным материалом новелла, игнорируя при этом моральные эпилоги (подробнее об истории «примеров» и полную характеристику собраний *exempla* см. в кн. [Вельтер 1927]).

Прежде чем перейти к более конкретному рассмотрению этого жанра, предварительно отмечу, к каким приблизительно фольклорным сюжетам новеллистического толка в *exempla* имеются соответствия: АТ 156, 560, 561, 890, 920С, 921В, 927А, 930, 933, 934А, 938, 960, 961В, 974, 980А, 981, 1331, 1365В, 1365С, 1377, 1378, 1406, 1419С, 1422, 1423, 1430, 1447, 1510, 1515, 1534, 1587, 1603, 1626, 1641В, 1678, 1950.

Остановимся кратко на «*Sermones vulgares*» («Народных проповедей») Жака де Витри и на «*Gesta Romanorum*».

У Жака де Витри еще очень много собственно легендарных сюжетов, взятых из житий отцов церкви и тому подобных источников, но даже в пределах церковной тематики они дополнены монастырскими анекдотами, иногда со ссылкой на живое свидетельство самого Жака де Витри. Целый ряд рассказов повествует о видениях: Св. Антоний видит ангела, который то работает, то молится, и подражает ему (LXXIV); Св. Макарий видит, как один монах выпивает чашку с грехами, которую держит дьявол (LXXV); отшельнику, который сомневается в справедливости суда божьего, является ангел, который осуществляет на первый взгляд странный, но глубоко мотивированный тайный суд бога (СIX), и т. п. В подобных рассказах есть церковное нравоучение, есть и «удивительность», которая обещает новеллистическую специфику. Удивителен здесь прежде всего сам факт видения. Но бывает, что поразительны преимущественно события, входящие в видение. Таков, в частности, рассказ о том, как пустынный-сын убивает отца, так как дьявол в облике ангела назвал отца этого пустытника дьяволом. Здесь в легендарной оболочке выступает такой характерный прием новеллы (см. выше о китайской новелле), как недоразумение, *qui pro quo* и т. п.

Другой ряд рассказов описывает чудеса — еще более «удивительные» события. Молящийся крестоносец видит Богородицу

(СХХL). Монахиня, евшая неосвященный латук, глотает дьявола (СХХХ). Больному паломнику бог посылает ангелов и Давида с арфой для утешения (СХХХII). В могиле обнаруживается бумага, подтверждающая, что раздавший имущество получил сторицею (ХСVI). Умерший является с возмущением к наследнику, не все раздавшему нищим и присвоившему лошадь (СХIX). Прокаженный после смерти продолжает встречаться графу, который всегда одаривал его милостыней (ХСIV). Рукава на рваной рубашке Св. Мартина (он поменялся платьем с бедняком) чудом удлиняются (ХСII). Монах до совершения греха может безболезненно брать за раскаленное железо, а согрешив, теряет эту способность (ССХLVI) и т. п. Целый ряд рассказов о чудесах и других легенд связан с Богородицей (СХХI, ССХХIII, ССLХIII, ССLХХV, ССLХХVI, ССХСVI).

В большинстве легендарных «примеров» острота более «идеологична», чем нарративна, ситуация и поступок сильнее всего образом превалируют над характером и личная инициатива проявляется только в выборе между добром/злом, христианским законом/его нарушением. Вместе с тем можно отметить, что проповедника привлекают не столько великие, значительные чудеса, сколько удивительные, неожиданные, занимательные, развлекающие воображение. Стремясь к доходчивости, проповедник выбирает более занимательные сюжеты, открывая путь к «повеллизации».

Множество «примеров» характеризует греховное или добродетельное поведение монахов.

Почти нет рассказов о вознагражденной добродетели, такие рассказы неизменно должны быть более бледными, менее занимательными. Но имеются рассказы, по своему типу очень близкие легенде, о примечательных, удивительных (хотя необязательно героических) проявлениях христианской самоотверженности.

Отшельник, борясь с искушением, отрубает себе пальцы (ССХLVI) (сюжет, хорошо всем известный по «Отцу Сергию» Л. Толстого). Крестоносец в плену называет себя тамплиером, чтобы разделить вместе с муками славу ордена (LXXXVII),—эти два примера «героические». Рыцарь-крестоносец, покидая родину, берет на корабль своих детей, чтоб усугубить горе-страдание расставания (СХХIV). Мудрый христианин велит слуге во время еды напоминать ему о смерти (СХIII). Отшельник молится только за здоровье других, но не за свое собственное (CV). Герой, перенося мать через реку, заворачивает ее тело, чтоб не коснуться нагой плоти (C). Отшельник раздает нищим все свое имущество, кроме Евангелия, но по первому требованию отдает и священную книгу (ССХLX). Другой отшельник, борясь с привычкой к праздности, заставляет себя заниматься бессмысленной работой («сизифов труд» — СХСIV, ср. СХСV).

Более «жизненны» и колоритны рассказы о возмездии за грехи. Характерно, что возмездие совершается здесь же на зем-

ле и превращается в некую превратность, испытанную грешником, что в перспективе открывает возможность и для нарративного усложнения и развития. Некоторые примеры: горожанин, который клянет бога, получает удар от рыцаря (ССХІХ), согрешившую монахиню все равно бросает любовник (LX), неверную жену прогоняет муж (ССLІХ), развратницу, пристающую к отшельнику, позорят перед народом (ССLVI). Девушка, осуждающая Марию Магдалину, сама становится развратницей (ССLXXI), богохульник умирает в детстве (СХХСІV), священник предпочитает любовницу церковной службе, но она его покидает как невыгодного партнера (СХХLІ).

Имеется ряд рассказов типа шуточных анекдотов о людях, упорствующих в своих слабостях: крестьянин во время опасности обещал святому отдать корову на церковь, но отказывается от обещания, когда опасность миновала (СII), муж и жена не в силах выполнить взятый ими обет трезвости и ежедневно продают друг другу своего осла, так как закрепление сделки по обычаю сопровождается распитием вина (ССLXXVII), мальчики, исповедовавшиеся в том, что крали чужие яблоки, по выходе из церкви тут же принимаются за старое; рыцарь, хотя и слушает проповедь, продолжает разгульную жизнь, ожидая появления бога (СХХХІХ), женщина, привыкшая все время клясться, теперь клянется, что больше не будет клясться (СХХХ).

Замечу мимоходом, что имеются и рассказы противоположного смысла. Упорствующие в чем-то невольно испытывают влияние святости: не желая того, больные увлечены толпой и исцеляются святыми мощами (СХII), а рыцарь, не пошедший в церковь, чтобы не слушать проповедь крестового похода, невольно слышит ее из окна, вдохновляется и «берет крест» (СХХII).

Особую группу составляют притчи, обличающие жадность (в том числе и служителей церкви, хотя, конечно, гораздо реже, чем в фольклорных анекдотах) и специально — ростовщиков (CLXXX, CLXXII, CLXVIII, CLXIX, CLXXIII, CLXXIX, ССХI). В этих притчах юмор иногда уступает место сатире.

Многочисленные анекдоты о злых неверных женах лишь формально связаны с обличением грехов, главный эффект — комический, и сами эти анекдоты практически совпадают с сюжетами, бытующими в фольклоре, даже с теми анекдотами, в которых соблазнительями жен выступают священники: муж выстригает тонзуру жене — любовнице священника, рождается сын от священника и т. п. (см. ССХ, ССХLІ, ССХLII, ССХХIII).

Жак де Витри пересказывает известный сюжет «эфесской матроны», т. е. о жене, изменившей мужу на его могиле (СХХХII), сюжет о хитрой неверной жене, которая заставляет мужа оставаться в постели до ее возвращения (забавляется в это время с любовником) и даже (по его требованию) вырывает у него здоровый зуб (ССLIII, ср. «Декамерон» VII, 9), о муже, который верит, что виденная им сцена измены есть ил-

люзия (CCLI), о жене, предлагающей многожество (CCXV), и т. д. В собрание Жака де Витри включены и анекдоты об упрямых, строптивых женах: строптивная жена так нелюбезна с гостями, что, отстраняясь от них, падает в реку (CCXXVII), ослушавшись мужа, сунула палец в дыру с гвоздем и поранилась (CCXXVIII) или полезла в печь и сломала себе шею (CCXXXVI), мстя мужу, уверяет, что он вылечит короля (CCXXXVII), — известный анекдот, использованный в фавлио, Мольером и т. д.; упрямая жена упрекает мужа во вшивости, и даже когда он бросает ее в воду, она показывает пальцами, как давят вошь (CCXXI), а после спора о том, «сжато» или «заскирдовано», когда разгневанный муж отрезает ей язык, она продолжает пальцами показывать «заскирдовано» (CCXXII, ср. «стрижено» — «брито»).

Только в одном тексте (CCXXIII) народный анекдот получает легендарно-церковную окраску: Богородица не может отомстить за обиды жены любовнице мужа, так как последняя почитает мать божию. Жена ищет справедливости у сына божия.

Сближение с фольклором в «примерах» — это процесс закономерный, так как сами «примеры» предназначались для народа. Легендарно-церковная тематика (хотя и легенды бытовали в фольклоре) была отчетливо книжная и клерикальная по своему генезису. Анекдоты о злых и строптивых женах были, конечно, сугубо светского и отчасти устного генезиса, но само библейское и средневековое представление о «демонизме» женщин способствовало введению этих сюжетов в круг проповеди.

Мы помним, что для фольклорных предков были характерны противопоставление глупости и ума, представление ума в виде мудрости или хитрости, плутовские мотивы. Все эти моменты в «примерах» Жака де Витри занимают гораздо более скромное место. Имеется лишь несколько анекдотов о глупцах: глупец наполняет миску вином сквозь отверстие в дне (X), или пускает в ящик с сыром кота, чтоб охранять сыр от мышей (XI), или, потеряв топор в реке, ждет, пока река протечет (XXXIV), или «мажет руку салом» судье буквально, не понимая смысла совета (XXXVIII); баба, размечтавшись о выгодной продаже молока и исключительных последовательных приобретениях, разбивает горшок с молоком (LI).

Также в собрании Жака де Витри имеется немного рассказов о плутовских проделках: шулеры уверяют мужика, что его теленок — это пес (XXI); кузнец или жонглер так «продает» лошадь, что она у них остается (CCVIII, CCLI); старуха уговаривает обманутого мужа, что измена жены — игра воображения (CCLVIII); сводня склоняет женщину к измене мужу, сославшись на суку, в которую якобы превратилась гордая красавица (CCL), рассказ этот имеется в «Disciplina Clericalis» и «Gesta Romanorum»; мнимая предсказательница заранее узнает обстоятельства своих клиентов (CCLXIV); корабельщики обманы-

вают и грабят паломников (СССХII). Хитростью-контрплутовством является «исцеление» калек, которым предлагают, чтобы самый больной согласился быть брошенным в огонь (ССLIV, сюжет использован в шванках об Уленшпигеле и у Поджо Браччолини).

Очень мало рассказов о мудрецах (исключение: Св. Антоний ставит знание выше письма в XXX, философ советует Ксерксу победить самого себя в CXLVIII), но есть ряд остроумных ответов и ситуаций отчасти на христианско-церковную тематику (см. CLXXV, CLXII, LV, LVII, CXIII, CXXXVIII). Имеются только одиночные сюжеты об испытании верности и т. п. (СХХ, ср. «Gesta Romanorum» XXIII, ССII). Обмирщение религиозной тематики является общей тенденцией, но оно сопровождается в некоторой степени клерикализацией фольклорных мотивов.

Я не останавливаюсь на басенных сюжетах, включенных Жаком де Витри в свое собрание (их около 50 из общего цикла в 314 рассказов, т. е. около $\frac{1}{6}$ части).

Как явствует из приведенных материалов, вопреки прикладной функции ехемпра в них вызревают специфические новеллистические тенденции. Уже на уровне содержания в сюжетах «примеров» очень часто обнаруживаются отдельные оппозиции, парадоксальные отношения (см. выше о парадоксах в фольклорных анекдотах), в которых имеются определенные динамические, нарративные возможности. Отшельник затыкает нос при виде трупа, а ангел — при приближении красивого юноши (грешника — CIV), матрона предпочитает в качестве служанки неуживчивую монашку (LXV), бедняк поет, а получив деньги — грустит (LXVI), аббат ест, так как постился перед назначением (LXXX, здесь комический эффект), герой излечивается вопреки желанию (CXII), монах радуется потере глаза (глаза — враги наши, CXI), герой плюет в лицо царя как в наименее «драгоценное» место — кругом золота (CXLIX), демон проповедует истину, так как люди, знающие истину, но не следующие ей, делаются злей (CLI), иудей шокирован божбой христианина (ССХVIII), мать боится, что у дочери не будет женихов, так как она отвергла грубые приставания соседа (он может ее теперь оклеветать, ССLXXX), вдова изменяет мужу, которого оплакивает (ССXXXII), и т. п. В приведенных и других аналогичных анекдотах основная ситуация выражена некоей оппозицией, подобной тем, которые встречаются в пословицах и поговорках. Но эти оппозиции могут развернуться синтагматически, и в ряде случаев так и происходит. Вдова только что оплакивала мужа, но неожиданно ему изменила и даже готова заменить телом мужа украденный труп; бедняк только что пел и радовался, но, получив деньги, загрустил; дочь отвергла приставания, а у матери теперь появился страх, что уже не будет женихов.

В этих случаях перед нами не просто ситуация, а некий поворот, сдвиг в нарративе, создающий остроту парадокса. Иногда поворот парадоксальным образом только подтверждает некую

сущность вещей: родственники ростовщика добиваются разрешения похоронить его на обычном кладбище, но осел привозит труп на место, где вешают преступников (CLXXXII), богач велит часть денег положить с ним в могилу, а когда могилу вскрывают, то видят, что он давится деньгами (CLXVIII); сын выгоняет старика отца и велит внуку отдать дедушке попону, а внук отрезает половину попоны для своего отца (CCXCVIII, ср. фаблю о разрезанной попоне).

«Поворот» может иметь и чисто сюжетную функцию как в анекдоте, так и в легенде и т. д. Например, в анекдоте о фантазии по поводу выгодной продажи молока разбитый горшок кладет конец фантазии (LI), а в легенде Богородица неожиданно спасает раскаявшуюся грешницу, виновную в инцесте (CCLXIII).

Таким образом, в типичном собрании «примеров» Жака де Витри очень четко проявляется процесс вызревания новеллы не только из анекдота, но из легенды, басни и других жанровых образований (но не из волшебной сказки, как это частично имеет место в фольклорной традиции).

Как мы знаем, высший и, можно сказать, заключительный этап в развитии средневековых европейских *exempla* воплощен в «Деяниях римлян», в которых «примеры» отделены от проповедей, но снабжены религиозно-нравственными аллегорическими заключениями (забытыми в последующей традиции), а сюжеты циклизированы вокруг римских и некоторых средневековых императоров и других властителей. Благодаря этой псевдоисторической приуроченности сюжетов большинство рассказов начинается с упоминания того или иного императора, с того, что он издал, например, такой-то закон (см. 18, 21, 32, 43, 48, 56, 69, 72, 81, 83, 84, 85, 89, 91, 93), что у него были любимые сын, или дочь, или жена, с которыми потом что-то происходит. «Деяния римлян» так же соотносятся с римскими авторами, как китайские «удивительные истории» — с сочинениями первых китайских историков.

Отделение от собственно проповеднической функции дало возможность включения более разнообразного материала из римских и средневековых латинских авторов, а также из фольклора; число легенд гораздо меньше в «Деяниях римлян», чем в «Народных проповедях», их, собственно, совсем немного (см. легенды в 37, 38, 44, 69, 75; ср. 69, 73, 77, 79, 95). Почти отсутствуют монахи и церковно-монастырский быт, церковные анекдоты. Противопоставление хороших и дурных поступков даже более отчетливо в связи с морализующим пафосом «Деяний римлян», но грехи и добродетели фигурируют не столь подчеркнуто в специфически христианском плане, а скорее в более общечеловеческом; может быть, это результат «римского» влияния. Не милосердие, а верность на первом месте. Целый ряд рассказов прямо строится по линии наказания грехов и награждения добродетелей. Воспеваются бескорыстность и верность (2,

8, 26, 51, 76, 77, 84), любовь к родителям (43, 16), дружба (70), целомудрие (29), милосердие (43, 83), осуждаются прирожденная злобность (43), неверность (11, ср. 26), зависть (70), неблагодарность (31), лицемерие (28), лживость (63), алчность (32, 41, 64, 79). Имеется в «Деяниях римлян» значительное количество рассказов, в которых грех, дурные поступки наказываются при жизни еще больше, чем в «примерах» Жака де Витри. Алчность наказывается лишением богатства (41; только в 79 — попаданием в ад после смерти), супружеская измена или попытка соблазнить чужую жену — смертью (45, 56), болезнью (84) или постоянным напоминанием о грехе (чаша, сделанная из черепа убитого любовника, — 19), убийство — смертью, хотя бы и надолго отсроченной (90), зависть — проказой (70), коварство — смертью, хотя и происшедшей как бы по ошибке (95), или невольным отравлением (59, ср. АТ 561); погибает отчим, ненавидевший пасынка (53), злобный и неблагодарный царевич лишается царства (31), неблагодарный сенешаль наказан королем (12, 58), обманщик, сделавший подложную купчую, прямо приговаривается судом к смертной казни (64), сделанное с меркантильными целями самоослепление (слепцы получают особую награду) карается тем, что оказывается напрасной жертвой (32). Но грех или дурной поступок могут быть также искуплены раскаянием (3, 5, 6, 76, 80) или прощены (1, 3, 53).

Как и в «примерах» Жака де Витри, число случаев награждения добродетели невелико, но они имеются: любящий сын, отказавшийся стрелять в труп отца, получает царство (16), мусульманская девушка, спасая пленника, выходит за него замуж (2), человек, спасший змею, получает от нее помощь (42).

По этическому принципу некоторые сюжеты строго антиномичны. Рассказ, в котором описывается, как змея мстит за попытку ее убить (67), противостоит рассказу о благодарной змее (42); сенешаль, неучтивый к королевской дочери, либо прощен королем (83), либо наказан (12); дама, которую ее спаситель просит чтить его память, либо выполняет эту просьбу (26), либо проявляет небрежность (11). Текстуально сходные рассказы имеют противоположные финалы и оказываются в отношениях дополнительности.

Такие точные параллели с варьированием последней части повествования нехарактерны для собрания Жака де Витри. Неудивительно, что в «Деяниях римлян» (впрочем, и у Жака де Витри и в фольклоре) есть ряд четких противопоставлений двух персонажей — друзей, царевичей, царевен, разбойников, рыцарей (27, 35, 40, 51, 70, 73, 77). Воспевание верности и преданности коррелирует с рассказами об их испытании. Таких рассказов гораздо меньше у Жака де Витри, но, как мы знаем, они составляют важную категорию в фольклоре (что, впрочем, вовсе не свидетельствует об их происхождении из устных источников). Таковы рассказы о сыновьях, из которых только младший отказывается стрелять в труп отца и наследует царство (16), о груд-

ных задачах (25), об испытании дружбы, заставляющем переоценить первоначальные представления (65, ср. АТ 893; рассказ имеется и у Жака де Витри), об испытании дочерей (88, близко к сюжету «Короля Лира»), об испытании верности дамы спасителю от насилия (11 и 26), об испытании сенешаля, на попечение которого император оставил дочь (12, 83), и т. д.

В «Деяниях римлян» значительно чаще, чем у Жака де Витри, представлены удивительные и ужасные происшествия, разнообразные превратности, которым подвергаются герои: невольное убийство родителей (3), невольный инцест (6 и 37, последний — история папы Григория, ср. АТ 933), всевозможные приключения (9, 41, 77, 81). Не забудем о том, что приключенческий элемент — признак нарративизации и до известной степени новеллизации (до тех пор, пока он не станет знаком разбухания новеллы в повесть или роман).

В превратностях героев в «Деяниях римлян» известную роль играет судьба, гораздо большую, чем у Жака де Витри. Судьба часто предсказывается заранее: олень предсказывает герою, что он убьет своих родителей (5), некий голос предсказывает, что новорожденный мальчик станет затем императором, и противодействие императора, попытки известить героя ни к чему не приводят (9, ср. АТ 930), герою предсказывается смерть через тридцать лет, так и происходит (91, ср. АТ 960В). Как мы знаем, подобные сказки о судьбе и ее предсказании хорошо известны фольклору. Близость к фольклору и известной сказочности проявляется и в эпизодах женитьбы на царевне (25, 29, 86, 92), иногда с выполнением трудных задач, с участием помощников в сватовстве (25, 82), вообще с введением фигуры помощника (2, 8, 44, 45, 85, 87, 95), иногда с реликтами чудесности (маг в 45), упоминанием чудесных предметов (45, 50, 54, 59).

В «Деяниях римлян» больше места по сравнению с Жаком де Витри уделяется теме ума, мудрости, хитрости. Эта тема здесь получает даже большее развитие, чем в фольклоре. Мудрость предстает, во-первых, как знание и искусство (Аристотель узнает, что невеста Александра пропитана ядом, в 4, клирик узнает по сердцебиению при произнесении имени, что жена неверна мужу, в 15, мудрец узнает, что в постели царевны спрятаны «заклятья», в 82, ср. искусного врача в 34 и строителя в 297). Во-вторых, она проявляется в виде мудрых решений (в 18 царь ради справедливости вырезает один глаз провинившемуся сыну, а другой — себе, в 58 царь скрывает от второй жены, кто из двух сыновей от нее, чтобы она заботилась о них равно, ср. мудрость слуги Гвидона в 8), а в-третьих — в форме добрых советов Сократа, неизвестного мудреца, мудрой девы, соловья, купца (см. 1, 24, 46, 48, 74, 82, ср. АТ 910В, С). В фольклорных новеллистических сказках добрые советы обычно даются в завязке, а в «Деяниях римлян» — чаще в развязке. В-четвертых, мудрость выступает в виде остроумных ответов и высказываний (90 [ср. АТ 921В], 21, 33, 62, 80, 81).

Столь характерные для фольклорной традиции мотивы плутовства представлены в «Деяниях римлян» намного лучше, чем у Жака де Витри (см. 13=АТ 1515, 23=АТ 1674, 49=АТ 1626, 57=АТ 1617, 87=АТ 927А, 82=АТ 890, это сюжет «Венецианского купца», и др. АТ 1515 есть у Жака де Витри). Зато не менее близкие фольклору анекдоты о глупцах полностью отсутствуют.

Так же как в «примерах» Жака де Витри и в фольклорной традиции, в «Деяниях римлян» имеются анекдоты о злых, неверных и жестоких женах, о своднях и т. п. (см. 13, 11, 14, 28, 43, 59, 60, 61, 63, 66). В «Деяниях римлян» гораздо реже, чем в «Народных проповедях», встречаются басни (см. 36, 42, 47, 48, 58, 67).

Таким образом, «Деяния римлян» по сравнению с «Народными проповедями» Жака де Витри знаменуют известный шаг вперед по пути «новеллизации». Это движение сопровождается отрывом от проповеди (последняя заменяется легче отделяемыми морализаторски-религиозно-аллегорическими толкованиями в конце), усилением общезнательного пафоса по сравнению со специфически христианским (не в концовках, а в самих нарративах), сближением с фольклорной традицией, нарративным усложнением, включая сюда и искусные повороты действия, тематику испытаний и превратностей, параллели действий и персонажей. При этом остаются «ситуативность», оценка не столько людей, сколько отдельных поступков, изображение людей как поля применения абстрактных моральных принципов. Живой процесс взаимодействия фольклорной традиции с развивающейся литературой «примеров», в сочетании с некоторыми другими более или менее случайными источниками, дал жизнь светской новелле в литературе на новых средневековых языках. Эту средневековую новеллу мы можем условно назвать «предновеллой» (термин, употреблявшийся нами выше), но лучше — ранней формой новеллы, противопоставляя ее классической (начиная с «Декамерона»).

Особняком стоит средневековая ранняя испанская новелла, представленная сборником Хуана Мануэля «Граф Луканор» (XIV в.). Я начинаю с нее, так как она прямо примыкает по своей форме к традиции «примеров». Ее полное название звучит как «Книга примеров графа Луканора и Патронио». Можно сказать, что в некоторых отношениях этот сборник, составленный весьма высокородным испанским графом, есть следующий шаг после «Деяний римлян» в плане отхода от церковной проповеди к внецерковному морализаторству. Вторая часть книги просто представляет дидактический трактат. Обрамляющая рама сборника — советы, которые дает Патронио своему господину графу Луканору по его собственной просьбе и в связи с различными жизненными ситуациями, главным образом в связи с отношениями с разными лицами — друзьями и врагами (явными и тайными), соседями, просителями и т. п. Даваемый Патро-

нио совет сопровождается и подкрепляется неким рассказом. Связь рассказов с этой рамой не всегда столь органична, но сами рассказы, как правило, имеют характер нравоучительных притч. Я бы сказал, что жанр новеллы-притчи представлен в сборнике Хуана Мануэля в еще более чистом и четком виде, чем во многих настоящих церковных exempla. Для Хуана Мануэля каждый рассказ строго сводится к казусу, к определенной ситуации, к моральным принципам, а индивидуальные характеры и игра превратностей его мало интересуют.

Некоторые рассказы слабо развернуты и буквально иллюстрируют суждения, близкие поговорочной («паремияльной») мудрости. Например, человек, убивая куропаток, пускает слезу не от жалости, как некоторые думают, а от сильного ветра (13), или три рыцаря по очереди выходят сражаться с маврами, спрашивается, кто из них храбрее (тип отрицательной паремии, 15), или — сердце ростовщика находится в сундуке (14), скупец тонет вместе с сокровищами (38) и т. п. За рассказом часто идет прямая моральная сентенция (например, в последнем случае — о том, что сокровища можно добывать, но не кривя душой), независимая от следующего затем совета Патронии графу Луканору. В строго морализаторском ключе пересказываются некоторые басни (12, 28, 29, 33, 39).

Вообще мудрость, играющая столь важную роль в малых повествовательных жанрах Средневековья, дана как бы от автора, точнее, от его «рупора» — Патронии, а не через описание умных героев. Только в нескольких «примерах» мудрый советчик включен в текст самого рассказа — пленник, дающий советы королю (1), Нуньо Лайнес (10), философ, прибегающий к хитростям для воспитания молодого короля (29), Саладин, советующий герою выбрать в зятя «человека» (25), мудрец, подающий умные и добрые советы (36). Некоторые рассказы кончаются остроумными высказываниями кого-нибудь из персонажей, но эти высказывания не обязательно имеют комический эффект: кардинал решает, что звонить в колокола будет тот, кто раньше встает (3), мавр упрекает свою «изнеженную» сестру в том, что она боится кувшина, но не боится ломать шею покойнику (= мавританская поговорка, 47). Они часто представляют собой моральную сентенцию или призыв, в частности к поддержанию дворянской воинской чести (например, «новые раны заставляют забыть о старых» — 37). Идеалы доблести, верности в сильной степени оттеснили христианско-церковные идеалы как таковые (процесс, который уже слегка наметился в «Деяниях римлян»).

С этой точки зрения характерен квазилегендарный рассказ об отшельнике, узнающем, что его соседом в раю будет король Ричард, который смело кинулся на мавров (погнав коня в воду) и увлек других крестоносцев (3). Фернан Гонсалес провозглашает, что слава выше спокойствия и важнее охоты (10). Сходная мысль выражена и в басне о соколе, победившем орла

(33), и в рассказе о короле Кордовы, сначала сделавшем музыкальный инструмент, а потом достроившем мечеть (41).

Некоторые рассказы посвящены прославлению дружбы (22, 44 и др.).

Морализаторство Хуана Мануэля имеет не столько теоретический, сколько практический характер (ср. советы Патронио в обрамляющей истории). Поэтому он избегает крайностей суровой сатиры или беспредельного восхваления. Мораль, проповедуемая Хуаном Мануэлем, носит рациональный характер: и бог и дьявол могут помочь до известной степени (о том, что дьявол помогает только до казни, см. 45), надо учитывать разумные соображения и надеяться на собственные силы (пример сочетания разума и счастливой случайности, т. е. отказа от чистого фатализма,— 17). В центре внимания — выбор возможностей, поиски оптимального поведения, но опять же с отвлеченной точки зрения, а не в плане «характеров».

Испытания в «Графе Луканоре» не просто подтверждают добродетель или порок испытуемого, как это большей частью имеет место в традиции *exemplū*, и не выявляют индивидуальные свойства, как в классической новелле, но тесно связаны с проблемой выбора. Не случаен вывод из басни о том, что нельзя избавиться и от крика ласточки и от чириканья воробьев, а надо выбрать более тихий звук (39). Так, в одной новелле имеют место выбор жениха дочери (по совету Саладина) и его испытание (он прежде всего вызволяет будущего тестя из плена — 25), в другой — мавританский король испытывает своих трех сыновей, чтобы выбрать наследника (24). Дон Альварфаньес испытывает трех сестер и берет в жены ту, которая не боится его воображаемых недостатков. В виде параллели рассказывается о женитьбе императора на строптивой невесте и ее смерти вследствие собственной строптивости (27). Между прочим, в сборник включено несколько рассказов о строптивых женах (27, 35, 39), но Хуан Мануэля не привлекают рассказы о злых женах и их изменах, в которых преобладают либо развлекательно-комический, либо, реже, сатирический пафос. Так же в сборнике нет сюжетов о глупости (с их «поэзией» абсурда) и противопоставлении глупости и ума, мало плутовских сюжетов (20 — об алхимике, 33 — об обманщиках, изготовляющих сукно, невидимое незаконнорожденным), есть рассказы о лицемерии (19, 11, 1 и др.) и его разоблачении, о невинных хитростях (17 и др.). При всем этом собрание Хуана Мануэля включает несколько прелестных анекдотов: о неблагодарном декане, который отказывался выполнить просьбу хироманта (11), о голом короле (32 — сюжет, получивший всеобщую известность из шванков об Уленшпигеле), о слепце поводыре, упавшем вместе с ведомым им другим слепцом (34, ср. знаменитую картину Питера Брейгеля), о капризной и вечно недовольной жене заботливого царя Абенабета (30) и др.

Итальянский сборник «Новеллино», хотя и составленный

раньше «Графа Луканора», еще в XIII в., гораздо дальше отходит от традиции «примеров» и притч. Источниками этого сборника являются легенды (в том числе библейские), «примеры», басни, римские авторы (Валерий Максим, Светоний, Овидий), такие сборники, как «Цветы и жития философов» или «Рассказы о стародавних рыцарях», пересказы рыцарских романов и лэ, провансальские «чазо», средневековые хроники и, наконец, итальянский фольклор (книжные источники все же преобладают). Стиль новеллино отличается краткостью и лапидарностью, что, как правильно отмечает М. Л. Андреев (см. [Андреев 1984]), уже было преодолением «многословия от неумения», но еще не стало многословием в рамках художественно осознанной задачи. Здесь использован опыт устного слова. Тот же автор справедливо указывает, что в «Новеллино» интерпретация введена в самую структуру, в отличие от традиционных «примеров» достигнут «баланс идеально образцового и эмпирически исключительного» [Там же, с. 244].

«Новеллино», несомненно, представляет собой веху на пути формирования итальянской классической новеллы. Не случайно так много совпадений сюжетов между новеллино и «Декамероном» Боккаччо (ср. рассказы из «Новеллино» LI, LIV, LX, LXXIII, LXXXIX, C и «Декамерона» I, 9; I, 4 и IX, 2; IX, 9; I, 3; VI, 1; III, 2). Exempla легендарного типа и рассказов о наказании грехов в «Новеллино» немного: праведник раздает все свое имущество и продает себя самого (XVI) или предлагает себя в тюрьму вместо сына бедной женщины (XV), а грешники наказываются, например за грехи библейского Соломона. Сын его лишается царства (V), а за гордыню Давида бог уничтожает большую часть его подданных (VI); барон, не отдавший коня Карла Великого бедным (как тот завещал), низвергается в ад (XVII). С другой стороны, нет характерных для фольклорной традиции рассказов о глупости (слабые намеки в V, LXXIV, XCV), а о плутовстве рассказов немного. В LIII (= Деяния римлян, 72) калеки пытаются избавиться от пошлыни; в X ученик врача пытается обмануть учителя, причем плутовство скорее не удастся или принимает форму шутовства; Аццелино кормит и одевает бедняков, а затем, сжигая их старую одежду, обнаруживает много золота (LXXXIV, рассказывается и о других его деяниях); за разбавленную вином воду платят половинной ценой (XCVII). Говорится и о том, что съевшие баклажаны сходят с ума; юноша делает непристойный жест (показывает зад) якобы потому, что он съел баклажан (XXXV). Имеется несколько рассказов о жадности священников (XCI = AT 1804, XCLIII, LIV), несколько рассказов любовно-эротического содержания (LXII, LXXXVI, LXXXVIII, LIX), в том числе комический сюжет эфесской матроны, известная история мести со съеденным сердцем, соединенная с описанием распутства в монастыре, и др.

Мораль в «Новеллино» колеблется между средневековыми суровыми требованиями осуждения грехов и защитой естествен-

ности. Прямая защита естественности в текстах: IV — детям свойственно забавляться, XIII — не знающий женщин юноша к ним тянется, LXXX — против духов и косметики. Так же как в «Графе Луканоре», в «Новеллино» выступают на первый план светские добродетели, но не в столь сурово-воинском варианте, скорее — в куртуазном (см. XXXI, LXXVI, XI, XVI, XXVII, XVIII, XXIII, LXIII, XIV, XXXIII). В «Новеллино» прославляются бесстрашие (XXXI — поведение в бою с сарацинами Риккара Ли Герсо, включая анекдотический мотив: поворачивает лошадь задом, чтоб не боялась сарацинских барабанов), щедрость и великодушие (XXIII — Саладина, XVIII — молодого принца, который сначала раздает все сокровища и, чтобы наградить людей еще раз, даже вырывает гнилой зуб, за что король обещал заплатить, LXIII — взаимное великодушие некоего рыцаря без страха и упрека и короля Мелкада, уступающих друг другу честь считается самым сильным рыцарем), дружба (XXXIII), куртуазное вежество по отношению к даме (LXIV). Так же как в «Графе Луканоре», прославляется и мудрость, причем не с авторского голоса, а через мудрых персонажей, таких, как ученый грек — пленник царя (I), Саладин (XXIII), Диоген (XVI), Сократ (LXI), Траян (LXIX), умный король (XXIX) и умный принц (VII), некий философ (IV) и т. д. Ученый грек угадывает, что конь короля вскормлен ослицей, что в драгоценном камне сидит червь и что сам король — сын пекаря; принц одаривает деньгами изгнанного из страны сирийского царя в благодарность за «науку» и т. д. Вершина мудрости — знаменитый рассказ о трех кольцах, впоследствии использованный Боккаччо и Лессингом.

Наибольшее количество текстов посвящено «мудрости» в форме остроумных ответов (III, VIII, IX, XXIV, XXV, XXXII, XXXIII, LX, XXXIV, XLI, XLII, XLIV, XLVII, LV, LVII, LVIII, CXXXVII, CXXXIX). Эти остроумные ответы предвещают культ изобретательного, изящного и остроумного слова в последующей итальянской новеллистике. Они отличаются от тех пословиц, поговорок и анекдотических клише, которыми богаты новеллистические и анекдотические сказки в фольклорной традиции, что, конечно, не исключает широкого использования фольклора именно в таких рассказах. Остроумные речи могут быть просто «остротами», но при этом скрывать остроумные решения и поступки.

Некоторые остроумные ответы приписываются жонглерам: плохого жонглера наградили большим количеством платьев, но обделенный решается сказать — «им больше, так как их много» (XLIX), муж говорит ухажеру жены, порочащему мужа: «Устраивай свои дела, но не расстраивай их другим» (XLVII). Мессер Амари говорит вассалу, который транжирит деньги: «Кто тратит деньги без ума, того ждет посох и сума» (XXIV), монах советует брату быть храбрым, так как все равно придется умереть (XXXIV). Астрологу, упавшему в яму, говорят: смотришь

на звезды, а под ногами не видишь (XXXVIII). Когда женщины хотят бить франта Гульельмо, то он говорит: «Пусть первой ударит самая развратная» (XLII). Остроумными являются и ответ-решение платить звоном монет за пар (VIII), и шутка о том, что епископ согласен поменяться желудком, но не саном (XXXI), и многое другое.

На французском языке весьма ограниченную группу средне-вековых стихотворений новеллистического типа составляют лэ Марии Французской и ее немногочисленных эпигонов. Большая часть текстов Марии Французской восходит к кельтскому фольклору и богата сказочными мотивами, но на первый план выдвинута любовная тематика, интерпретированная в куртуазном духе. Допустимо, конечно весьма отдаленно, сравнение этих лэ с новеллами эпохи Тан в Китае, где новеллы отчасти выполняли функцию (несуществующего в средневековом Китае) куртуазного романа.

Фаблио составляют гораздо более обширную группу (порядка полутораста текстов) предновеллистических повествований, тоже в стихах (чтобы поднять полуфольклорные рассказы до уровня литературы). Известный исследователь фаблио П. Нюкрог называет восьмисложный стих «прозой старофранцузского» (см. [Нюкрог 1957, с. 246]). Расцвет фаблио падает на период с середины XII по середину XIV в.

В числе источников фаблио следует назвать и традиции латинских басен и «примеров», и латинскую средневековую комедию, и лэ Марии Французской, и бродячие восточные сюжеты (в частности, полученные через посредство сборника Петра Альфонса), и особенно фольклорные анекдотические сказки. Бедье говорит о народном «галльском» духе [Бедье 1893, с. 274—275]. Что касается вопроса о восточных влияниях в фаблио, то, как известно, Жозеф Бедье в своей знаменитой монографии о фаблио, полемизируя со сторонником индианистской теории Гастоном Парисом, стремится доказать мизерность этого влияния (всего 13 сюжетов, из которых три имеют и античные параллели). Бросается в глаза гораздо большая близость к фольклору у фаблио по сравнению с «Графом Луканором» и «Новеллино». Тематический и стилистический, особенно лексический, «демократизм» фаблио ставит его вместе с «Романом о Лисе» на низкое место в иерархии средневековых французских жанров, противопоставляет его куртуазной литературе (вопреки ряду промежуточных произведений между лэ и фаблио, их иногда называют *contes*, т. е. сказки). В фаблио, как и в «Романе о Лисе», имеются и элементы прямой пародии на куртуазные романы. Бедье допускает определенный успех фаблио, особенно обшеченных мотивов, и в некоторой части аристократической среды, но возникновение жанра он связывает с буржуазной средой и деятельностью жонглеров (см. [Бедье 1893, с. XIV]). П. Нюкрог [Нюкрог 1957, гл. III], наоборот, считает фаблио просто жанром куртуазной литературы.

П. Нюкрэг утверждает, что в пародийно-бурлескном плане фаблю осмеивают не самую куртуазную литературу, а подражание аристократическим нравам со стороны плебса либо смешение высоких персонажей и низкого стиля. Отдаляясь от крайних точек зрения, следует во всяком случае признать, что литература фаблю (и «Роман о Лисе») составляет оппозицию куртуазным жанрам, но является элементом единой жанровой системы. Существует мнение о том, что фаблю представляет собой социальную сатиру (см., в частности, содержательную монографию А. Д. Михайлова о фаблю и проблемах средневековой сатиры [Михайлов 1986]), но это, не мой взгляд, преувеличение. Даже Ж. Бедье считал, что сатира в фаблю направлена только на служителей церкви [Бедье 1893, с. 293], что в остальном в фаблю преобладают смех, забава, «рассказы без горечи» [Там же, с. 299], историография «обыденной жизни» [Там же, с. 306]. Подчеркну мимоходом, что, конечно, говорить о серьезном реализме фаблю (как и всей средневековой литературы) не приходится, что бытовизм фаблю больше связан с изображением «низменного», чем с претензией рисовать обыденное. Фаблю достаточно условно. Другое дело, что объективно фаблю все же больше отражает стихию обыденности, чем рыцарский роман с его идеализирующим пафосом. В фаблю маркирована «низкая» тематика и в социальном и в иных плапах («натуралистические» подробности, скатология, эротика, вплоть до абсурдности). В этом отношении фаблю выделяется и среди романских средневековых новеллистических форм. Морализаторский элемент также присутствует в фаблю, в частности выражается в заключительной «морали», но эти моральные концовки, вероятно наследие «примеров», иногда выглядят внешним привеском, иногда они действительно как-то суммируют смысл нарратива.

Как повествовательный жанр фаблю, несомненно, ориентированы на удивительное и смешное и обычно ограничиваются одним событием (в этом последнем пункте фаблю резко отличается от китайских городских хуабэнь, с которыми в других отношениях у фаблю много точек соприкосновения). Большую роль играют необычные ситуации, невероятные и удивительные совпадения, недоразумения, *qui pro quo*, бесконечные варианты взаимодействия хитрости одних персонажей с хитростью или, наоборот, глупостью других (здесь исключительная близость к фольклору). В центре внимания — острые ситуации и остроумные, неожиданные выходы из них, которые и представляют резкие «новеллистические» повороты с проявлением особой остроты (*pointe*). Но в фаблю, как и в других «предновеллах», социальные маски или иное выражение родового начала господствуют над индивидуальным, внешнее действие полностью оттесняет и затеняет «внутреннее», поступки преобладают даже над самыми редкими попытками изображения характеров.

Как уже отмечено, фаблю гораздо ближе к фольклорной традиции, чем ранние формы новеллы в других романских стра-

нах, что отчасти действительно объясняется участием в сочинении фаблю профессиональных жонглеров (но также клириков). О связи с устным словом и с жонглерским стилем говорят вводные формулы (финальные скорее указывают на *exemplum*): «В нескольких словах, я вам скажу, если вы захотите меня выслушать. Я не совру вам. Эта история — чистая правда, никогда и нигде не было подобной истории»; «Я вам сейчас расскажу в нескольких словах приключение, которое я знаю, так как мне его рассказали в Донэ, приключение женщины и мужчины, braveго мужчины и честной женщины. Как их звали, я не знаю»; «Кто бы захотел ко мне прийти, услышал бы красивую сказку, над которой я много работал и которую переложил в стихи»; «Я хочу сотворить длинную сказку. Это фаблю расскажет историю клирика»; «Я расскажу историю о мессире Пюже»; «Я имею право рассказывать, никто мне не запретит — приключение, которое я знаю, случилось в начале мая в Орлеане, красивом городе, который я много раз посещал. Это приключение доброе и красивое, а рифма свежая и новая». Для фольклорной стихии характерно, что не всегда называются имена персонажей, иногда они заменяются указанием социального статуса. Бедье прав, говоря, что фаблю уже не народны, но еще не индивидуальны, что они — детище переходной эпохи [Бедье 1893, с. 388].

Так же как и в фольклорных анекдотах, в фаблю имеются повествования о глупцах и особенно плутах, одурачивающих простаков. В древнейшем французском фаблю о девке Ришэ рассказывается, как она морочит голову своим любовникам, уверяя каждого, что он отец ее ребенка. Вор похищает у крестьянина Брифо полотно, ловко пришив его к своему кафтану. Виллан ловко обдуривает двух буржуа, с которыми договорился, что хлеб достанется тому, кто увидит лучший сон. В фаблю «Эстула» бедные братья хитростью обирают богатого соседа, пугают его и священника ложно понятыми репликами («я отрежу ножом голову», речь идет о капусте). Священник, на которого жалуется мать, умеет сделать вид, что это мать другого человека, и т. п. Шутник Буавен пирует и развлекается с проститутками, а затем обвиняет их в том, что у него якобы украли кошелек. Другой плут эксплуатирует желание поразвлечься у трех парижских мещанок, якобы отправившихся в паломничество; он их раздевает и обирает. Клирик делает вид, что дает милостыню трем слепым из Компьяна: слепцы пируют, так как каждый думает, что монета у другого, затем сорятся и т. д. Здесь плутовство переходит в шутовство, так как клирик ничего не выгадывает, кроме повода злорадно посмеяться над простаками.

В порядке контрплутовства богач хозяин ловко выманивает с крыши вора (якобы он сам воровал и всегда спускался по лунному лучу), вор падает с крыши и вдобавок сдан властям. Умиравший священник обманывает надежды жадных доминиканцев и оставляет им в наследство «пузырь». Рыцарь наказывает прево, который пытается его обмануть и не вернуть дове-

ренное ему имущество. Мать девушки Марион, чью любовь хотел бы купить священник (в фаблио Гильема де Нормана), потихоньку подсовывает ему вместо дочери распутную девку Ализон, подымает затем шум о пожаре и устраивает так, что его избивают.

В приведенных образцах некоторые проделки имеют шутовской характер. Есть и другие фаблио, в которых нет совсем плутовства, но имеют место остроумные поступки и речи, спасающие героев из затруднительного положения. Например, виллан остроумной шуткой отвечает на пощечину сеншала и получает в награду красивую одежду. Шутовской характер имеют фаблио о «завещании осла» (Рютбёфа), о передаче вилланом коровы священнику, чтобы получить сторицей (корова уводит все стадо священника), о виллане, достигшем рая, о жонглере в аду, о лекаре поневоле, о судье (типа Шемякина суда).

Иногда выход из положения и комический эффект возникают случайно, в фаблио Дюрана добровольный прислужник выбрасывает в реку трех горбатых менестрелей, а затем и богатого горбуна — нелюбимого мужа хозяйки.

В фаблио, по вычислениям П. Ньюкрога [Ньюкрог 1957, гл. II], из 147 сюжетов большая часть, а именно 106 сюжетов, является эротической. Это больший процент, чем в фольклоре. Среди «эротических» фаблио, особенно в древнейшем слое, больше всего адюльтерных, причем, как правило, любовники торжествуют над обманутым мужем, например в фаблио Гарэна о даме, которая заменяет любовника теленком и уверяет мужа, что у него наваждение, или о даме, сделавшей вид, что она приняла мужа за ухажера и затем его наказала, о даме, которая исповедовалась переодетому мужу в изменах, а затем сделала вид, что сразу его узнала, и т. п. В фаблио большей частью одурчаемый муж в конце концов убеждается, что ему все «помешилось». В тех же достаточно многочисленных фаблио, где любовником является священник, торжествует муж, жестоко наказывающий нарушителя семейного покоя. Имеются также фаблио об оболыщении женщин и девиц, о ссорах и драках между супругами (например, о том, как муж, избив жену, исправил ее строптивость). Неверные, строптивые, злые жены встречаются в фаблио, как и во всех других образцах средневековой ранней новеллистики. В любовных фаблио, в которых действуют рыцари, может присутствовать галантный элемент и любовная страсть может изображаться в более возвышенных тонах, как в лэ. Выше отмечалось уже, что такие рассказы чаще обозначались как сказки (contes). Такова, например, «новелла» о бедном рыцаре, у которого богатый дядя отнял невесту, но конь (одолженный у героя для свадьбы) приводит к ней героя, и они получают возможность обвенчаться.

Немецким вариантом фаблио является шванк (ср.-верхн.-нем. Swank, совр. Schwank), название которого происходит от представления о взмахе (Schwung), ударе, проделке, рассказе о чем-

то, ассоциирующемся с образом игры, шутки, комической выходки, см. [Штраснер 1968, с. 1—2]. Шванк, как и фаблю, использует традицию «примеров», монастырских и школьных «шуток» и анекдотов и, конечно же, фольклорных анекдотов. В ранних литературных шванках отражены в виде бойких диспутов и масляничные обрядовые «прения». Кроме того, сами фаблю являются важнейшим источником шванков.

Так же как и фаблю, шванки первоначально были стихотворными; ради вхождения в литературу шванки уподоблялись стихотворной малой эпике Måge с парными рифмами и риторическими украшениями. Постепенно стихотворные шванки уступили место прозаическим. Многочисленные сборники шванков создавались с XIII по XVII в. и даже еще в XVIII в. Среди первых сборников шванков должен быть прежде всего назван цикл шванков Штриккера о поле Амисе (XIII в.), во многом определивший саму литературную форму, а среди поздних, прозаических — знаменитый цикл о Тиле Уленшпигеле (XV в.), вызвавший множество подражаний. Весьма схожий с фаблю, шванк еще в большей мере тяготеет к анекдоту, остроте, к различным фольклорным и полуфольклорным «плуантированным типам» (Pointetyper, см. об этом [Штраснер 1968]). В отличие от фаблю шванк не имеет точек соприкосновения с некоторыми видами куртуазной литературы. В шванке очень выпукло представлены и бытовой фон и «низменное», натуралистические, непристойно-комические мотивы, материально-физиологические импульсы действий, плутовские и эротические темы. Так же как в анекдотическом фольклоре, к которому шванки очень близки, в них отчетливо показана плутовская и шутовская стихия в ее противопоставлении глупцов и простаков. В образах попа Амиса и Тили Уленшпигеля воспроизводится древнейший архетип плута-шута, который на сей раз совершает свои забавные проделки в условиях и на фоне средневекового феодального общества. В образе Тили Уленшпигеля шутовской элемент даже преобладает над плутовским, и он становится орудием осмеяния окружающей социальной среды, от крестьян, ремесленников, купцов вплоть до князей. Среди анекдотов об Уленшпигеле выделяется группа сюжетов типа «хозяин и работник»: герой «служит» в подмастерьях у различных ремесленников (пекаря, кузнеца, сапожника, портного, парикмахера и т. п.) и, «буквально» выполняя их приказы, все губит и переворачивает вверх дном, доводит до абсурда слова и дела, производя сильный комический эффект. Аналогичным образом он «торгует», «проповедует», служит князьям, потешая и одурачивая окружающих (вспомним знаменитые эпизоды платы звоном монет за лар кушанья или «голового короля», известные в принципе и более ранней новеллистической традиции, и т. д., см. выше). В качестве цикла «проделок» истории Уленшпигеля перебрасывают мост от шванка к плутовскому роману.

При рассмотрении ранних форм новеллы должны быть упо-

мянуты «Кентерберийские рассказы» великого английского поэта Джеффри Чосера (вторая половина XIV в.). Чосер как поэт еще до создания «Кентерберийских рассказов» испытал влияние французской и итальянской литературы. В творчестве Чосера, как известно, появляются уже некоторые предвозрожденческие черты, и его принято относить к Проторенессансу. Вопрос о влиянии создателя классической новеллы Возрождения Джованни Боккаччо на Чосера является спорным. Достоверны только его знакомство с ранними произведениями Боккаччо и использование в качестве источников Боккаччевых «Филоколо» (в рассказе Франклина), «Истории знаменитых мужей и женщин» (в рассказе монаха), «Тесеиды» (в рассказе рыцаря) и только одной из новелл «Декамерона», а именно истории верной жены Гризельды, по латинскому переводу Петрарки (в рассказе студента). Правда, некоторую перекличку с мотивами и сюжетами, разрабатываемыми Боккаччо в «Декамероне», можно найти также в рассказах шкипера (ср. Дек. VIII, 1), купца (Дек. VII, 9) и Франклина (Дек. X, 5). Разумеется, эта перекличка может объясняться обращением к общей новеллистической традиции.

В числе иных источников «Кентерберийских рассказов» — «Золотая легенда» Якова Ворагинского, басни (в частности, Марии Французской) и «Роман о Лисе», «Роман о Розе», рыцарские романы Артурова цикла, французские фавлю, другие произведения средневековой, отчасти античной литературы (например, Овидий). Легендарные источники и мотивы находим в рассказах второй монахини (взятое из «Золотой легенды» житие Св. Цецилии), юриста (восходящая к англо-нормандской хронике Никола Триве история превратностей и страданий добродетельной христианки Констанцы — дочери римского императора) и врача (восходящая к Титу Ливию и «Роману о Розе» история целомудренной Виргинии — жертвы похоти и злодейства судьбы Клавдия). Во втором из этих рассказов легендарные мотивы переплетаются со сказочными, отчасти в духе греческого романа, а в третьем — с преданием о римской «доблести». Привкус легенды и сказочная основа чувствуются в рассказе студента о Гризельде, хотя сюжет и взят у Боккаччо.

Элементы рыцарского романа в большей или меньшей мере окрашены иронически или даже пародийно (особенно в рассказе автора о сэре Томасе, в меньшей мере в рассказах рыцаря и батской ткачихи, в последнем — с использованием сказочных мотивов, но заостренных новеллистически).

Басенный характер имеют рассказы монастырского капеллана и эконома. Рассказ продавца индulgенций перекликается с одним из сюжетов, использованных в итальянском сборнике «Новеллино», и содержит элементы фольклорной сказки и притчи (поиски смерти и роковая роль найденного золота приводят к взаимному истреблению друзей).

Наиболее яркие и оригинальные рассказы мельника, мажордома, шкипера, кармелита, пристава церковного суда, слуги канони-

ка, обнаруживающие близость к фаблю и вообще к средневековой традиции новеллистического типа.

Духом фаблю веет и от рассказа батской ткачихи о самой себе. В этой повествовательной группе — привычные как для фаблю, так и для классической новеллы темы адюльтера и связанные с ним приемы плутовства и контрплутовства (в рассказах мельника, мажордома и шкипера). В рассказе пристава церковного суда дана ярчайшая характеристика монаха, вымогающего дар церкви у умирающего, и саркастически описывается грубая ответная шутка больного, вознаграждающего вымогателя вонючим «воздухом», который еще нужно разделить между монахами. В рассказе кармелита фигурирует в таком же сатирическом ключе другой вымогатель, «хитрец» и «лихой малый», «презренный пристав, сводник, вор» (см. [Чосер 1973, с. 300—301]). В момент, когда церковный пристав пытается обратиться к бедной старушке, а та в отчаянии посылает его к черту, присутствующий при этом дьявол уносит душу пристава в ад. Рассказ слуги каноника посвящен популярной теме разоблачения плутовства алхимиков.

У Чосера различные исходные жанры, которыми он оперирует, не только сосуществуют в рамках одного сборника (это имело место и в средневековых «примерах»), но взаимодействуют между собой, подвергаются частичному синтезу, в чем Чосер уже отчасти перекликается с Боккаччо. Нет у Чосера, так же как у Боккаччо, и резкого противопоставления «низких» и «высоких» сюжетов.

В отличие от крайне схематических изображений представителей различных социальных и профессиональных групп в средневековой повествовательной литературе Чосер создает очень яркие, за счет живого описания и метких деталей поведения и разговора, портреты социальных типов английского средневекового общества (именно социальных типов, а не «характеров», как иногда литературоведы определяют персонажей Чосера). Эта обрисовка социальных типов дается не только в рамках отдельных конкретных новелл, но в не меньшей мере в изображении рассказчиков, т. е. героев обрамляющего повествования о компании паломников и трактирщике, выступающем в роли организатора бесед, своего рода медиатора между ними. Социальная типология паломников-рассказчиков отчетливо и забавно проявляется в их речах и спорах, в автохарактеристиках, в выборе сюжетов для рассказа. И эта словесно-профессиональная типология составляет важнейшую специфику и своеобразную прелесть в «Кентерберийских рассказах». Она отличает Чосера не только от средневековых предшественников, но также от большинства новеллистов Возрождения, у которых общечеловеческое родовое начало, с одной стороны, и сугубо индивидуальное поведение — с другой, в принципе доминируют над сословными чертами.

Я остановился очень кратко на Чосере не только в силу его

хорошей изученности, но и потому, что при всех исключительных достоинствах и огромном значении для истории английской литературы роль «Кентерберийских рассказов» в процессе формирования классической формы жанра новеллы является, в сущности, периферийной. Прежде всего «Кентерберийские рассказы» стихотворны, за исключением некоторых фрагментов, например завершающего «рассказа» священника, являющегося зато не рассказом, а проповедью о семи смертных грехах, пути избавления от них и достижения небесного града. Стих у Чосера играет очень важную роль, совсем не такую формальную и служебную, как в фаблю и ранних шванках. «Кентерберийские рассказы» — принципиально явление поэзии. Поэтическая техника Чосера ведет в несколько иную сторону, чем собственно нарративно-новеллистическая. Кроме того, синтез жанров у Чосера не завершен, не происходит полной «новеллизации» легенды, басни, сказки, элементов рыцарского повествования, проповеди и т. д. Даже новеллистические «рассказы», особенно во вступительных частях, содержат многословные риторические рассуждения о различных предметах с приведением примеров из Священного Писания и античной истории и литературы, причем эти примеры повествовательно не развернуты. «Рассказ монаха» практически весь состоит из коротких нарративно не развитых примеров, назидательных случаев. Автохарактеристики рассказчиков и их споры также далеко выходят за рамки новеллы как жанра или даже сборника новелл как особой жанровой формации.

«Кентерберийские рассказы» представляют собой один из замечательных синтезов средневековой культуры, отдаленно сравнимый в этом качестве даже с «Божественной комедией» Данте, базирующейся на жанре видения (но включающей множество эпизодов, которые в принципе могли бы быть развернуты и в новеллы). У Чосера также имеются, хотя и в меньшей мере, элементы средневекового аллегоризма, чуждого новелле как жанру. В синтезе «Кентерберийских рассказов» новеллы занимают ведущее место, но сам синтез гораздо шире и гораздо важнее для Чосера.

Предшествующий обзор и анализ самых выдающихся стадиально ранних памятников новеллы должен был выявить в общих чертах процесс формирования новеллистического жанра. Параллельное рассмотрение этого процесса на Востоке и на Западе должно было показать разнообразие культурно-исторических (ареальных, в перспективе — национальных) путей, которыми шел этот процесс. Здесь особо следует подчеркнуть среди других моментов иное соотношение новеллы с волшебной сказочной стихией и связанную с этим иную меру активности героя на Западе и на Востоке, что отчасти объясняется различием самих источников (например, буддийских и христианских легенд, китайской мифологической былички и европейской волшебной сказки), господствующих религиозно-идеологических концепций, типов отношений между фольклорной и книжной традициями,

условий социальной жизни. Одновременно должны были обозначиться и некоторые единые фундаментальные черты изучаемого процесса. В этом процессе фольклорные и книжные источники находились все время в состоянии активного взаимодействия. Исконный приоритет фольклора не вызывает сомнения, но в отношении каждого отдельного сюжета большей частью трудно определить, каково его происхождение, устное или книжное. Стоит отметить, что то четкое соотношение «дополнительности» между новеллистической сказкой и анекдотом, которое установлено выше для фольклора, «расплывается» в книжной традиции. То же следует сказать и о соотношении ума/глупости как основного противопоставления в фольклорном анекдоте; такой четкости не найдем в книжном анекдоте. В рамках фольклора новеллистическая тенденция, в частности, проявляется в нарративизации паремий (поговорок/загадок), а в книжной словесности паремии индивидуализируются. Кроме того, новеллистические сказки о сватовстве, явно развившиеся относительно поздно из народных волшебных сказок путем замены чудесного помощника личной смекалкой героя или счастливой/несчастной судьбой, почти не имеют параллелей в книжной традиции, особенно на Западе. В целом же процессы вызревания новеллы в устном и книжном творчестве едины.

Исходный материал для новеллы — разнообразные архаические жанры, которые «новеллизуются» в процессе взаимодействия, завершающегося в гармонический синтез только на классической стадии.

Как мы уже знаем, новеллизация легенды требует «обмирщения» персонажей, а басни — отказа от зооморфности, аллегоричности, дидактизма, новеллизация «примеров» (в границах которых как раз наблюдается жанровая пестрота и происходит взаимодействие разножанровых элементов) — преодоления иллюстративности и отхода от собственно церковной тематики, а сказки — удаления волшебного начала (для западной новеллы). Новеллизация анекдота требует повествовательного разрастания. Кроме того, и это самое существенное, полная новеллизация еще требует от этих предковых жанровых форм в целом, помимо самого факта стирания граней между ними, также, во-первых, полного отказа от утилитарно-иллюстративной функции и дидактизма, отчасти и от фатализма, во-вторых, выхода за пределы чистой «ситуативности» или абстрактной демонстрации добродетелей/пороков, реализуемых в поступках, коренящихся в родовой или сословной природе человека, но не вытекающей непосредственно из его индивидуальных свойств. В ранних формах новеллы в отличие от ее классической ступени поступки героя в значительной мере сводятся к выходу из сложившейся ситуации и/или к демонстрации отвлеченных родовых начал. Даже в «проторенессансных» рассказах Чосера характеристика носит еще сословный характер и интериоризация новеллистического конфликта только намечается.

Одни западноевропейские средневековые виды новеллы ближе к традиции «примеров» (главного книжного очага развития новеллы), как итальянский сборник «Новеллино» или испанский «Граф Луканор», соответственно в них больше следов дидактизма. Отметим, однако, что сам дидактизм по пути движения от «Народных проповедей» Жака де Витри к «Деяниям римлян» и затем вообще от ехетра к «Графу Луканору» и «Новеллино» постепенно обмирщается, приобретает характер более рыцарский, даже более общечеловеческий и предгуманистический. Другие виды средневековой новеллы — фаблю и шванки в первую очередь — шире используют фольклорные источники, ближе к фольклорному анекдоту, и их дидактизм (наличие «морали») имеет чисто формальный, орнаментальный характер. Обе линии объединяются в новелле Возрождения. Повествования новеллистического типа в основном классифицируются средневековым сознанием как низшие жанры, противостоящие куртуазной лирике и рыцарскому роману. Этому способствует бытовая, комический и специально «низменный» элемент, который используется средневековой новеллой, прежде всего фаблю и шванками. Ради включения в корпус литературы, хотя бы и на низких ступенях иерархии, те же фаблю и шванки на первых порах употребляют стихотворный размер. Вместе с тем лэ и некоторые фаблю или «сказки» с рыцарской тематикой претендуют на более высокое место в иерархии. То же следует сказать о ганской новелле и о Пу Сунлине (отметим его искусственный язык) — в отличие от хуабэнь, составляющих известную параллель к фаблю и шванкам. Сказки-новеллы «Тысяча и одной ночи» также занимали периферийное, маргинальное положение в арабской литературе. В классической европейской новелле, сложившейся в эпоху Возрождения, произошло не только гармоническое синтезирование предковых жанровых образований, но и подъем новеллы по иерархической лестнице, ее узаконение как подлинной «словесности» как за счет обогащения собственно новеллистической традиции некоторыми элементами высших жанров (это имеет место уже у Чосера), так и за счет применения в новелле приемов античной и средневековой риторики. Только на классической стадии, как увидим в дальнейшем, новеллистическое действие «интериоризуется», т. е. связывается с индивидуальными свойствами героев, с их чувствами и страстями, представляется как результат не только «выбора» между добром и злом, умными и глупыми поступками, но свободной самодеятельности индивида, что открывает и возможность драматизации малого повествовательного жанра; только на классической стадии возникает известная «драматизация» новеллы, отчасти связанная с развитием техники «поворотного пункта», теряющего постепенно (но иногда и сохраняющего) обязательную связь с парадоксом анекдота.

Классическая новелла эпохи Возрождения

1. ФОРМИРОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ФОРМЫ НОВЕЛЛЫ («ДЕКАМЕРОН»)

Классическая форма новеллы, как принято считать, возникла в Италии, прежде всего в «Декамероне» Боккаччо. О конкретных сюжетных источниках «Декамерона» и о путях переработки отдельных сюжетов имеется обширная литература (см., в частности, [Ландау 1884, Веселовский 1893, Ли 1909, Нойшефер 1969]), но для наших целей, как и в предыдущих разделах, важнее не история отдельных сюжетов, а их распределение и общая трактовка.

Жанровые источники «Декамерона» чрезвычайно многообразны. Они включают и легенды, и притчи («примеры»), и фавлю, провансальские новасы, итальянские новеллино, а также хроники, рыцарские романы, произведения на античные сюжеты, в какой-то мере и устную народную традицию. Существенно использование местных преданий, пестрящих тосканскими, флорентийскими именами. Имена эти, как известно, в основном относятся ко времени, предшествующему чуме 1348 г., а чума стоит в фокусе обрамляющего сюжета и определяет время рассказчиков (повествования). Установка на близкое историческое прошлое специфична для «Декамерона» и оправдывает термин «новелла» как «новость». Создание новеллистической классики в «Декамероне» включает целый ряд существенных моментов. Во-первых, переход малой повествовательной формы (квазиновеллистической традиции) из низшего регистра по крайней мере в средний за счет риторической стилистической обработки, взаимодействия и синтеза различных повествовательных жанров; во-вторых, относительная интериоризация и драматизация новеллистических конфликтов с преодолением «ситуативности»; в-третьих, полная нарративизация комического ядра традиционных анекдотов; в-четвертых, полное освобождение художественной функции новеллы от «примерности», «казусности», дидактизма.

Прежде чем перейти к некоторому раскрытию и уточнению указанных моментов, необходимо подчеркнуть ферментирующую роль новой гуманистической идеологии. Хотя, как отмечает В. Бранка [Бранка 1983], антикизирующие гуманисты менее вос-

торженно, чем средние классы, встретили сборник рассказов, ориентированный на средневековые традиции, сам Дж. Боккаччо, превращая средневековое новеллино в более высокий литературный жанр, несомненно исходил из гуманистических идеалов.

Гуманистическая позиция открыла возможность более широкого взгляда на мир, пробудила интерес к индивидуальной личности и ее неотъемлемым земным правам, сочувствие индивидуальной самостоятельной активности, сделала важный шаг к допущению известной противоречивости человеческого поведения, преодолению трактовки чувственной сферы как изменной, смещению высокого и низкого, трагического и комического, отказу от фатализма и дидактизма, применению риторических приемов и украшений, восходящих в конечном счете к античным традициям. А это, в свою очередь, облегчало повышение жанрового статуса новеллы, ее полное обмирщение и «универсальность» ее взгляда на мир.

Отсюда, впрочем, не следует вывод о том, что гуманизм сам по себе породил новеллу. Для создания классической новеллы из средневековых ранних форм обязательной предпосылкой была известная мера эмансипации личности (известная мера была необходимой и для создания новеллы китайской или арабской), а гуманистическая идеология была лишь желательной, очень важной, но не обязательной предпосылкой. Гуманизм сыграл роль мощного катализатора в процессе жанровой эволюции, приведшей к классической форме новеллы.

Желая поднять статус новеллы, полностью отделиться от фольклора и преодолеть взгляд на новеллу как на низовую литературу, Дж. Боккаччо прибегает, причем с огромным мастерством, к средствам риторики. Эта риторизация кульминирует в обрамляющей части и в переходах от «рамы» к отдельным новеллам, но в принципе распространяется на весь текст. Использование приемов средневековой (модели Джона из Гарланта, Павла Диакона, Исидора Севильского) и отчасти античной (Тит Ливий) риторики подробно анализируется в монографии Витторе Бранка [Бранка 1983]. В. Бранка считает, что риторические приемы в «Декамероне» имеют и декоративную функцию, используются также для самого воплощения замысла и при этом искусно сочетаются с подражанием живой разговорной интонации. Повествовательный ритм, по его мнению (см. [Бранка 1983, с. 8]), является в «Декамероне» самым сложным и совершенным элементом.

Для повышения жанрового статуса новеллы имели значение и сближение, взаимодействие, взаимообогащение отдельных жанровых вариантов и мотивов. Легенда подвергалась пародийному снижению, «примеры» лишались прямолинейного дидактизма, в рыцарские сюжеты вносилась реабилитированная чувственность, фавлю облагораживались, понемногу стирались свойственная особенно фольклору противоположность анекдота

и сказки-новеллы об испытаниях и превратностях или полярность типов плута и глупца, вытесненных «промежуточным» шутком, точнее шутником, изобретательным в озорных проделках. При этом Боккаччо преодолевает и общую средневековую ограниченность и односторонность, в частности сведение личности к поступку, ситуации, рассмотрение явлений в неизменной ценностной иерархии грехов/добродетелей.

Уже первая новелла первого дня (I, 1) пародирует агиографические мотивы. Страшный грешник благодаря хитрой исповеди умирает как «святой». В II, 2 молитва Св. Юлиану приводит героя в постель красивой вдовы, а в III, 10 история о наивной Алибек является насмешкой над легендами об аскетах-пустынниках. В III, 8 и IV, 2 миракль превращается в анекдот: аббат «исцеляет» простака от ревности, якобы проводя его через чистилище и забавляясь в это время с его женой, так же как и монах под видом ангела. Чистилищная легенда пародируется в V, 8, где видение преследования всадником отвергнувшей его неприступной женщины должно устроить другую девушку, отвергающую поклонника.

Не требуется особой проницательности, чтоб увидеть, что оборотной стороной этих пародий на легенды (кроме I, 1) является ренессансная реабилитация плоти. Почти то же можно сказать и о пародийной передаче в II, 7 авантюрного повествования типа восточной сказки или греческого романа о красавице, сохраняющей целомудрие в разных превратностях во время путешествия. Здесь же, наоборот, Алатиель вступает в связь со всяким новым соблазнителем, но считается «невинной» перед соединением с женихом (имеется сходный, совсем непародийный индийский сюжет, в котором падения героини являются следствием кармы, см. об этом в кн. [Веселовский 1893, с. 498]). Зато в новелле VII, 7, сюжет которой известен по французскому фаблио «Орлеанская мещанка», в отличие от фаблио героиня поднимается над грубой чувственностью и сиюминутными эмоциональными реакциями, вносится куртуазный оттенок в образ влюбленного слуги (вместо озорного клирика в фаблио), подчеркиваются изобретательность, остроумие героини. В VII, 6 в отличие от фаблио также сделан акцент на изобретательности и остроумии неверной жены. В новелле VIII, 8 в отличие от фаблио и от сходной китайской новеллы дело не в мести мужа за измену жены (он сам переспал с женой обидчика), а в атмосфере списходительности и доброго юмора друзей, пришедших к общности жен. Зато, облагораживая, как мы видели, героиню новеллы VII, 7 по сравнению с фаблио, Боккаччо занимает менее куртуазную позицию, чем в соответствующей провансальской новас.

В новелле IV, 9 в отличие от провансальского источника (история мужа, заставившего жену съесть сердце любовника, из биографии Гильема де Кабестань, см. АТ 992) также умеряется куртуазная точка зрения решительного предпочтения хороших

куртуазных любовников плохому ревнивому мужу. У Боккаччо муж не является особым ревнивцем и не угрожает жене, на любовниках также лежит некая вина.

Из приведенных примеров видно, что поправки в старые сюжеты вносятся в зависимости от их жанрового характера с разных сторон, так что жанры сближаются между собой в известной гуманистической перспективе.

Некоторые новеллы «Декамерона» можно сопоставить с трактовкой соответствующих сюжетов в «Новеллино» (например, Дек. I, 9 с новеллино LI, Дек. IX.2 и I,4 — с LIV, Дек. IX, 9 — с LX, Дек. I,3 — с LXXIII, Дек. III, 2 — с С и др.). В первом примере (в новеллино LI) оскорбленная гасконская дама обращается с жалобой к королю, также испытывавшему многочисленные обиды, и тем понуждает его к мести. В новеллино, гораздо более кратком, акцент сделан на поступке дамы и на понуждении к действию, а в «Декамероне» — на малодушии как особенности природы короля и на поворотном пункте в его поведении. У Боккаччо, кроме того, более точная историческая локализация.

Во втором примере (новеллино LIV) обвиненный в грехе с женщиной священник (у Боккаччо — монах) спасается, изблотив в том же аббата (или епископа), но в новеллино герою просто помогает случай — совет слуг понаблюдать за «начальником» из-под кровати, а у Боккаччо монах сам проявляет инициативу и острога поворота усиливается за счет того, что оба грешат не только тем же, но и с той же девицей; при более обширном тексте тем не менее достигается большая драматическая концентрация.

В четвертом примере (новеллино LXXIII: знаменитая притча о трех кольцах — трех религиях, которую еврей рассказывает султану, ищущему случая его обвинить и конфисковать его богатство) Боккаччо вносит и конкретную локализацию (Саладин и Мельхиседек) и заменяет борьбу двух хитрецов, в которой еврея спасает ловкий ответ, гораздо более сложным столкновением двух натур, завершающимся пробуждением в обоих великодушия и взаимной дружбой.

В пятом примере (новеллино С: королева принимает пришедшего к ней в спальню влюбленного за мужа, а появление мужа считает его вторым приходом) Боккаччо переносит акцент с чисто анекдотической ситуации на умное и деликатное поведение короля, который не выдает своего удивления.

В целом «Декамерон» ближе к традиции итальянских новеллино, чем к другим традициям, что, конечно, вполне естественно. В частности, у Боккаччо также большое место занимают остроумные ответы, меткое и умное слово, далеко не совпадающее с трафаретной proverbially мудростью; в еще большей мере плутовские проделки приобретают характер шуток; прославляются и «рыцарские» достоинства вроде щедрости и великодушия, но теперь в соединении с новым ренессансным пафосом защиты

естественного поведения, здоровой чувственности, личной инициативы и изобретательности.

Уже из приведенных примеров не только отчетливо видны пути взаимодействия жанровых истоков, известного смешения комико-анекдотической и более серьезной авантюрно-сентиментальной или квазитрагической стихий, но также просвечивает общее направление в формировании классической формы новеллы.

Нойшефер в своей книге [Нойшефер 1969, особенно с. 122 и сл.] правильно указывает, что инновации Боккаччо заключались в акценте на индивидуальном, частном и особенном вместо «всеобщего», в замене типичной модели (не только «примеров», но и фаблио, новас, лэ и т. д.) единичным исключительным случаем, во введении амбивалентности персонажей, в ограничении действия судьбы свободой выбора и известной автономности выбора. На ряде примеров (в том числе некоторых из приведенных выше) Нойшефер демонстрирует, как он выражается, «двухполюсность» персонажей, т. е. отсутствие их строгого соотношения с полюсами добра/зла, известную противоречивость их поведения, определяемого теперь личной инициативой, свободным выбором и разнообразными мотивами. Так, в упомянутой новелле VII, 7 вина не возлагается полностью ни на жену, как в фаблио, ни на мужа, как в новас, а распределяется между действующими лицами; в каждом сказываются и злые и добрые импульсы. Конфликт приобретает известную сложность (так же в новелле о трех кольцах и т. п.). К этому можно добавить, что не только в плане добра и зла, но и по сравнению с фольклорными полюсами ума/глупости «Декамерон» также проявляет известную амбивалентность. Большинство квазиплутовских трюков служат либо любовным целям, либо спасению от мести оскорбленных мужей.

Монах, чтобы не нести ответственности за грех, оставляет ключ настоятелю (I, 4), привратник монастыря притворяется глухонемым, чтобы спокойно обделять любовные делишки (II, 1), монах или священник, чтобы позабавиться с чужой женой, уговаривают мужа стать святым (III, 8) или пройти через чистилище (IV), к тому же монах сам притворяется ангелом (IV, 2). Влюбленный «покупает» право поговорить с дамой (III, 2), или сама дама исхитряется передавать свои чувства через монаха (III, 3). Неверные жены всякими хитростями усыпляют бдительность мужей (большинство новелл седьмого дня). Любовники иногда обманывают не только мужей, но и самих неверных жен, ставя их в смешное положение (VIII, 1—2).

Восприятие всех этих проделок обычно двойственное, амбивалентное. Известная действительность в принципе могла быть и в фольклорных анекдотах в том смысле, что в одних рассказах плутовство осуждалось, а в других им восхищались. Здесь же амбивалентность почти всегда имеется внутри рассказа либо ради защиты здоровой чувственности, либо в силу куртуазного об-

лагороживания чувств, либо из-за восхищения всякой изобретательностью и инициативой. Многие трюки носят чисто шутовской характер, например веселые проделки Бруно и Буфальмако над простаком Каландрино или другими (VIII, 3, 5, 6, 9; IX, 35). Шутовство само в принципе амбивалентно.

В многочисленных новеллах (I, 5, 7, 8, 9, 10; III, 2; VI, 2, 3, 4, 7, 9; VII, 10; IX, 9) фигурируют находчивые и остроумные речи, вопросы, реплики, ответы. Все это речевое «поведение» не только относилось к провербальной мудрости и оказалось причастным культу прекрасного слова. Оно также перестало быть лишь способом выхода из трудной ситуации, своего рода «оператором» изменения ситуации, но стало и проявлением инициативы, вежества, такта, душевного благородства, некоторых внутренних свойств натуры; то же относится и к другим категориям новелл у Боккаччо. Так, в новелле I, 1 дело не только в спасении чести ростовщиков, в доме которых умирает Чапелетто, но и в освещении его своеобразной личности. В неоднократно упоминавшейся новелле I, 3 Мельхиседек не только спасает себя от преследования Саладина, но проявляет мудрость и великодушие. В I, 4 мы больше восхищаемся находчивостью монаха, чем думаем о его спасении от церковного суда. В новелле I, 5 дело не только в том, что графиня Монфератская избавилась от ухаживания Филиппа Красивого, а в ее деликатном поведении, в I, 9 другая дама не избавилась от своих обид, но дала тонкий урок королю. В III, 9 важно не только разоблачение клеветников, но также ум и постоянство герцогини. В некоторых любовных новеллах (например, III, 5, 6 и др.) важны и сам успех адюльтера, и проявление пылкого любовного чувства. В частности, в знаменитой новелле о соколе манифестация страсти и рыцарства Федерико не менее существенна, чем изображение счастливого поворота в его судьбе.

Как мы видим, в «Декамероне» поступок не прямо соотнесен с добром/злом (как в «примерах») или умом/глупостью (как в фольклорных анекдотах), но выступает проявлением умения себя вести, чувства, натуры, если не характера (изображение индивидуальных характеров еще не специфично для классической новеллы типа «Декамерона»), акцент на поступке как функции ситуации и оператора ее изменения не снимается, но поступок находит внутреннюю опору в эмоциях и свойствах персонажей. Происходит своего рода частичная интериоризация конфликта, которую не следует, разумеется, путать с так называемым психологизмом. «Внешнее» и «внутреннее» здесь строго уравновешены и дополняют друг друга, что приводит к преодолению «ситуативности» разных форм новеллы и к драматизации как известной структурной инновации, специфичной для классической формы новеллы.

Драматизация в свою очередь увязывается с прямой нарративизацией новеллистического, большей частью анекдотического ядра и более глубокой трактовкой поворотного пункта.

Как отмечалось в своем месте, в основе анекдота лежат некоторая «остротá» и одновременно «острôта». История может быть выражена и не выражена какой-то репликой, сентенцией, моралью, которая сравнима с паремическими парадоксами, выражающими ту или иную ситуацию.

Pointe, острота, парадокс в новелле I, 1 заключается в том, что негодяй умирает и похоронен как святой, в I, 2 — в том, что еврей принимает христианство вопреки разврату в папской курии, в I, 4 — в том, что и обвиняемый монах и обвиняющий настоятель повинны в грехе прелюбодеяния, в II, 2 молитва ведет к постели красавицы, в II, 7 развратница считается невинной, в III, 10 сам разврат предстает как реализация монашеского подвига, в VIII, 1 любовник платит «даме» деньгами ее мужа и т. д.

Нарративизация этой исходной оппозиции происходит с самого начала развития анекдота, и мы наблюдали это на материале и фольклора и церковных «примеров», но на ранних этапах нарративизация могла быть неполной, рассказ мог иногда сводиться к развертыванию картины в пространстве.

В новеллистике Боккаччо нарративизация («синтагматизация») ядерной остроты анекдота полностью завершается и pointe жестко прикрепляется к поворотному пункту. В исходной ситуации новеллы I, 1 мы видим только умирающего негодяя в доме ростовщика, в чем нет ни малейшего парадокса. Поворот, и вместе с тем парадокс, создается лживой исповедью героя. В I, 2 исходная ситуация (опыт наблюдения над папской курией ставит под сомнение решение героя креститься) парадоксально меняется благодаря причудливой логике окончательного решения еврея. В I, 4 поворот и парадокс заключены не в исходной ситуации (за прелюбодеяние монаху грозит наказание), а во впадении настоятеля в тот же грех и последующем прощении. Как уже сказано выше, то, что грех совершается с одной женщиной, увеличивает «драматическую» четкость и т. д.

Во всех подобных случаях парадоксальный поворот от одной ситуации к другой создает эффект неожиданности. Поскольку в «Декамероне» границы анекдота расплываются и анекдот синтезируется с другими повествовательными формами, эта «техника» распространяется и на сюжеты, далекие от анекдота (ср. поворот в истории Федерико, жертвующего любимым соколом в V, 9, или счастливый поворот в судьбе Констанции, ищущей в море смерти, и т. д.). Конечно, авантюрное повествование всегда имело дело с резкими изменениями судьбы, в том числе и счастливыми, но в новелле эти изменения большей частью стягиваются в один поворот, имеющий нередко оттенок парадоксальности. Я не буду останавливаться на вопросе о рамочной структуре. Этот хорошо изученный вопрос скорее относится не столько к жанровой специфике новеллы, сколько к теме циклизации и к перспективе формирования бытового романа.

Композиционная структура новелл «Декамерона» не отличается каким-то кардинальным образом от структуры в раннено-

веллестической или предновеллестической традиции, но имеет и свою специфику, отчасти связанную со сближением различных жанровых истоков.

Боккаччо гораздо тщательнее своих предшественников подготавливает исходную ситуацию, ее предпосылки, ее формирование. В *exemplis* ситуация подсказывалась темой проповеди или нравоучительным тезисом, а в «Декамероне» она требует иных предпосылок, непосредственно связанных с человеческой индивидуальной самостоятельностью и некоторым социальным фоном.

Например, прежде чем рассказать о болезни и фальшивой исповеди нотариуса Чапелетто, автор несколькими штрихами набрасывает картину деятельности ломбардских банкиров. В ряде новелл дается короткое описание возникновения любовной страсти и некоторых предварительных обстоятельств. Иногда вводным мотивом и мотивировкой служит получение информации: Мазетто узнает о службе своего предшественника в женском монастыре и об обстановке там, священники на исповеди выслушивают жалобы от своих прихожанок на ревность мужа или убеждаются в их глупом самодовольстве, что подталкивает священников к эротической аванюре, и т. д.

Исходная ситуация, подобно проповедским сказочным функциям недостачи/вредительства, выводится из какой-то цели «героя», соответствующей его желаниям, или из беды, из которой надо спастись, или опасности, которой надо избежать. Целью во многих новеллах является любовное домогательство, но также желание разбогатеть за чей-то счет, подшутить над кем-то и т. п. Утрата или ущерб могут заключаться в боязни народного гнева против ростовщиков, разорении богатых людей в результате посягательства власть имущих, в разоблачении любовной связи, в запрете выйти замуж за предмет своей любви, в обиде, в неожиданных превращениях, включая грабителей, корсаров и т. п.

Достижение цели/восстановление ущерба или избегание опасности достигается как «куртуазными» действиями, так и плутовством или контрплутовством, остроумным поведением (иногда весьма парадоксальным), в частности остроумными речами или убедительной риторикой, впрочем, иногда и благодаря помощи друзей, великодушию врагов, правителей, соперников, просто в силу счастливого случая, порой на сказочный лад. Парадоксальные способы или случаи частично упоминались выше. Парадоксальный выход из ситуации представляют лживая исповедь Чапелетто, втягивание монахом в разврат преследуемого его аббата и многое другое. Иногда парадоксален не способ действия, а самый результат, например решение еврея креститься после ознакомления с недостойными нравами папской курии, или опыт монашеского пустынножительства Алибек, обретшей в пустыни любовника (здесь цель и результат не совпадают), или любовное приключение некоего кавалера, ограбленного разбойниками после молитвы Св. Юлиану, — подобные парадок-

сы намеренно ироничны, чего не было у предшественников Боккаччо.

Кроме вступительных мотивировок и иронической трактовки выхода из ситуации либо конечного результата специфическим для Боккаччиевой новеллистической структуры является получаемый в итоге синтагматического развертывания действия «урок», далеко выходящий за пределы ситуации или иллюстрации абстрактных моральных принципов. В процессе преодоления ситуации, как уже, собственно, отмечалось выше, выявляются индивидуальные свойства персонажей, развертывается их взаимодействие, включающее часто достижение более глубокого взаимопонимания нравственного воздействия, демонстрации гуманистических идеалов.

Итак, возникает схема вида: мотивировка и подготовка ситуации (содержащей цель/ущерб) — выход из ситуации (поступки остроумные, плутовские, куртуазные, великодушные и т. д.) — активная самостоятельность — нравственный «гуманистический» урок. Вот эта схема генетически восходит к анекдоту и вместе с тем преодолевает его жанровую узость.

Но «Декамерон» знает и другие, хотя менее популярные, композиционные варианты. Во-первых, это новеллы, в которых ситуация оказывается неразрешенной (в частности, некоторые любовные коллизии) и финал — трагическим (например, смерть обоих любовников). Во-вторых, это новеллы, которые не сводятся к «одному замечательному случаю» с одним острым поворотным пунктом, а содержат неоднократные взлеты и падения в судьбе героев или нагнетание несчастных превратностей. Это **приключенческие новеллы, отдаленно сопоставимые с греческим романом** (см. ниже мнение В. Б. Шкловского) и являющиеся на первый взгляд как бы конспектом подобных романов. Но это, в сущности, не «конспекты», а образцы подлинно малого жанра, иногда за счет использования приемов сказки. Очень кратко описанные, почти перечисленные приключения не имеют, в отличие от романа, самостоятельного повествовательного значения, а являются только элементами общей и единой картины превратности, игры случая, как правило сочетающимися с активностью персонажей (главного героя или второстепенных участников событий). Такова, например, история как раз очень пассивной Алатиель, где множество ее любовных приключений на пути к жениху есть, в сущности, один «составной» эпизод, разделяющий исходную ситуацию (отправление на корабле к жениху) и конечный результат — прибытие к жениху «невинной» невестой.

Присмотримся еще ближе к отдельным особенностям композиционного устройства новелл «Декамерона», которые в общем повторяются пусть в несколько трансформированном или «размытом» виде и у его позднейших последователей.

Основное действие в новеллах Боккаччо, особенно в новеллах жанрово-типичных (охватывающих один замечательный

случай и его последствия и отмеченных развитым нарративом), представляет собой медиацию между двумя ситуациями, выполняет функции оператора перемены, трансформации ситуаций, как это отчасти было и в средневековой новелле. Базовые композиционные блоки, как выше упоминалось, сводятся к борьбе за осуществление желаний в виде какого-то приобретения (богатства, любовницы и т. д.), требующего изменения status quo, либо за сохранение того, чем персонажи владеют (жизни, жены, имущества и т. п.), от возможного ущерба, либо за возвращение уже утраченного.

Борьба эта, представляющая основное действие, главным образом разыгрывается одновременно только между двумя персонажами, хотя обычно их участвует больше (например, в многочисленных любовных новеллах встречаем «треугольник»). Борьба эта очень часто имеет характер плутовства и обмана с целью такого воздействия на партнера, которое вынудит его подчиниться, большей частью добровольно, воле другого персонажа. Той же цели иногда достигают выпрашиванием, простыми уговорами, любовным ухаживанием, остроумным поведением (острым словом). Иногда также помогают случай, судьба, поддержка со стороны, но гораздо реже, чем обман, остроумное поведение или любовное обольщение. Обман до новеллы, как известно, широко фигурировал в мифах о трикстерах, в баснях и анекдотах. Борьбу за приобретение/сохранение/возвращение утраченного находим и в сказке, но там главный деятель — не сам герой, а волшебный помощник, получаемый в результате предварительного испытания. Как мы видели, волшебный помощник встречается и в восточной новелле, но без предварительного испытания.

Вообще в сказке действие имеет, как правило, характер испытания (основного или предварительного), что для новеллы не очень характерно.

В одной новелле могут заключаться синтагматические серии типа «приобретения желаемого» и/или «восстановления ущерба» (ослабленный вариант — «избегание ущерба»).

Примерами сведения синтагматической структуры к первой серии (приобретение желаемого) выступают в «Декамероне» III, 1, 3—6; IV, 2; VIII, 1 и др. Во всех этих случаях оператором является плутовство (обман), а целью — удовлетворение эротических appetitov или любовных устремлений. Примеры сведения ко второй серии (восстановление ущерба): 1, 5, 9, 10. Во всех трех случаях ущерб заключается в обиде, оператором является остроумное слово. Чаще речь идет не об ущербе, а об угрозе ущерба. Примеры новелл, сводимых к «избеганию ущерба»: I, 1, 3, 4, 6; II, 9; V, 6, 7. Возможный и избегаемый ущерб в этих примерах заключен в угрозе возмущения народа произволом ломбардских ростовщиков, потери имущества или семейной чести, сурового наказания за прелюбодеяние. Оператором являются обманная исповедь, мудрая притча, остроумный ответ, лов-

кое втягивание противника в общий грех, случай и мудрое поведение верной жены, вмешательство помощников и родственников и друзей. В десятом дне «Декамерона» встречаем такое построение, когда угроза ущерба устраняется самим носителем из рыцарского благородства и действие сводится к отказу от дурного намерения или возможности его осуществить и к совершению блага вместо зла. Несколько особый случай простого построения новеллы — исправление недостатка острым словом (например, жадности как источника возможного «ущерба» для других, см. I, 7, 8) или просто шутовское надувательство ради смеха (VIII, 3, 6; IX, 3). Наконец, возможно такое «трагическое» построение, когда желание не удовлетворяется, а ведет к финальному ущербу, например смерти любовников (ряд новелл четвертого дня — IV, 4—9). Вообще для Боккаччо печальный финал, завершение построения новеллы «ущербом» не характерны, но у других новеллистов (особенно у Банделло, как увидим ниже) встречаются очень часто.

В пределах новеллы, однако, имеются и более сложные построения, заключающие в себе различные комбинации вышеназванных синтагматических ядер. Возможность такого усложнения вытекает из того, что удовлетворение желаний одного персонажа может одновременно являться ущербом или угрозой ущерба для другого (столкновение интересов любовника и мужа или преследователя и его жертвы — объекта эротического или денежного обмана и т. п.).

В сказках также имеет место столкновение интересов действующих лиц, но там мы на все смотрим исключительно с точки зрения интересов героя и всегда желаем неудачи и гибели сказочному «вредителю». А в новелле, в особенности у Боккаччо, нам приходится иногда менять свою точку зрения, в частности при сравнении различных новелл между собой. Сложность проистекает также из того, что положение некоторых персонажей в принципе амбивалентно, например положение обольщенной женщины, для которой это обольщение в одних случаях является удовлетворением желания, а в других — угрозой ущерба. И наконец, удовлетворение желания может обернуться для субъекта ущербом, а ущерб — удовлетворением желания, неудовлетворение одного желания может трансформироваться в удовлетворение другого и т. п.

Характерна синтагматическая серия в два хода: «приобретение желаемого» — «избегание возникшей угрозы» (II, 1; III, 2; V, 2, 4; IX, 6 и т. д.). Например, рассказывается сначала об успехе обольщения дамы, а затем об избежании угрозы разоблачения мужем (или о преодолении риска, воссоединении разлученных) или рассказывается об успехе плутовства, а затем об избежании риска разоблачения.

Спорадически возникают некоторые другие вариации указанных построений. Интересны примеры несовпадения первоначальной цели и достигнутого «блага», данные, разумеется, иро-

тически, скажем, в истории Алибек, которая вместо аскетического отшельничества обрела любовника (в III, 10), или «ущерба», который оборачивается удовлетворением желаний (похищения Алатиель или увод корсаром молодой жены старого врача, см. II, 7, 10). Ущерб в одном ведет к удовлетворению в другом (новелла о соколе — V, 9). При сохранении обычной структуры Боккаччо часто извлекает эффект из несоответствия ее звеньев по содержанию: ущерб от ограбления разбойниками ведет к молитве Св. Юлиану, а молитва ведет не к возвращению имущества, а к компенсации в виде любовного свидания (II, 2), знакомство с развратом духовенства ведет к крещению иноверца (I, 2), ужас чистилищного видения — к уступчивости поклоннику (V, 8). Такого рода игра, как бы колеблющая принципиальную оппозицию повествовательных звеньев, типична для Боккаччо.

Я лишь бегло коснусь композиционного распределения тем по десяти дням «Декамерона» и несколько подробнее — соотношения этих тем между собой и разнообразия их интерпретаций.

О том, что сам набор новеллистических текстов в целом противостоит обрамлению и что изображенная в этих текстах пестрая, полная жизни «человеческая комедия» противостоит своей гуманистической осмысленностью мрачному хаосу описания чумного города, писалось неоднократно. Обращалось внимание на концентрацию отдельных тем в рамках новелл того или иного «дня» (см., в частности, [Бранка 1983, Хлодовский 1982]). Уточняя эту проблему, считаю нужным подчеркнуть, что это распределение новелл совсем не строгое, что «дни» включают только доминирующие или превалирующие одну-две темы, но что эти темы уже бегло намечены в предшествующих «днях» и имеют явные отголоски в последующих, они как бы концентрируются и рассеиваются. Вместе с тем картина может быть нарисована более четко, чем это делалось раньше.

Первый день сначала затрагивает тему религии и церкви (I, 2—4, 6), а затем переходит к остроумным ответам и острым словам, обычно содержащим некий нравственный урок (I, 3, 5—10). I, 3 и I, 6 входят в обе группы. Первая новелла изображает человека крайне порочного, но весьма изобретательного. Изобретательность, находчивость сама по себе у Боккаччо является чертой положительной и главной характеристикой новеллистических протагонистов. Она буквально господствует в «Декамероне». Здесь изобретательность переходит в плутовство: негодяй Чапелетто лживой исповедью убеждает наивного монаха (кажется, единственный случай наивного монаха в «Декамероне», впрочем, ср. III, 3) в своей святости (ср. чрезвычайно подробный оригинальный разбор этой новеллы в кн. [Хлодовский 1982, гл. 4]). Тема святости во второй новелле адресована самой церкви, точнее папской курии, которая по своей нравственности стоит на одной доске с Чапелетто. Изобретательности безнравственного христианина Чапелетто здесь противостоит парадоксаль-

ность мышления добродетельного и набожного иноверца Абрама, принимающего христианство вопреки развращенности верхушки католического духовенства. Еврей Абрам практически для себя делает выбор между иудаизмом и христианством, а в третьей новелле другой еврей — Мельхиседек, чья мудрая изобретательность контрастирует с плутовской изобретательностью Чапелетто, остроумно сопоставляет для Саладина три монотеистические религии, намекая на трудность выбора. Он делает это с помощью знаменитой притчи о трех кольцах, открывая тему остроумных ответов, остроумного поведения и нравственного «урока». Его рассказ так же спасителен для его сокровищ и сомнительной репутации иноверца-ростовщика, как исповедь Чапелетто для репутации его хозяев — ломбардских ростовщиков. В четвертой новелле Боккаччо снова изображает распущенность духовенства в лице монаха и аббата, которые грешат с молодой крестьянской девушкой. Но здесь грех монаха, сохранившего «пылкость», несмотря на «посты», подается прежде всего как естественный и потому прощительный грех, отвечающий здоровой природе, в отличие от неестественного гомосексуализма мирянина Чапелетто из первой новеллы и в прямом сопоставлении с лицемерием не менее развратного аббата. Реабилитация «естественных» грехов, нормальной физиологии, как известно, один из лейтмотивов «Декамерона». Изобретательность монаха, передавшего аббату ключ от кельи с девушкой, является спасительным средством выйти из трудной ситуации (то же и во многих других новеллах как Боккаччо, так и его предшественников и последователей). Если естественная похоть монаха прощительна, то непростительна похоть короля, которому умеет дать отпор и урок благодаря остроумному ответу о курах и петухах маркиза Монфератская в пятой новелле. Она так же удачно оберегает свою честь от посягательств короля, как Мельхиседек свое богатство от мусульманского властелина Саладина. В следующей, шестой новелле снова богач остроумным ответом спасает себя и имущество, но на этот раз от инквизитора, лица духовного. Лицемерие последнего перекликается с лицемерием аббата из четвертой новеллы. В новеллах седьмой и восьмой, близких друг другу по содержанию, вместо богачей, оберегающих свое имущество от незаконной экспроприации, находим нечто противоположное — герой, типа шута, остроумным рассказом (I, 7) или шутливым советом (I, 8) призывает к щедрости поскупившегося однажды правителя Вероны (I, 7) или заведомо скупого богача, «знатного человека» (I, 8). О сходстве обоих рассказов говорят сами рассказчики в «Декамероне». Напомним, что и мудрый ростовщик Мельхиседек, дав отпор Саладину и пробудив его великодушие, сам одновременно проявляет щедрость, ему тоже, видимо, несвойственную. В девятой новелле оскорбленная дама не менее остроумно, чем герои новелл I, 7, 8, упрекает короля в малодушии (прося научить ее его обычной «терпимости») и тем самым вынуждает его стать на ее защиту.

Изыщество ее поступка такое же, как у дамы, пристыдившей короля в пятой новелле. Терпимость, которая в разных формах проповедовалась в предшествующих новеллах (к иноверцам — в I, 3, к естественным слабостям — в I, 4), здесь приобретает в какой-то степени отрицательный оттенок как прикрытие малодушьем. В десятой новелле также остроумным ответом герой умеет пристыдить своих оппонентов. На этот раз речь идет о влюбленном и галантном старом враче и пытавшихся посмеяться над его влюбленностью молодых дамах. Заметим, что этот благородный персонаж резко контрастирует с целой галереей осмеянных стариков — мужей молодых и бойких женщин, о которых рассказывается в последующих новеллах. Уже на примере новелл первого дня мы видим, как относительно ограниченный набор тем и мотивов переходит от одного сюжета к другому и при этом варьируется иногда слабо, а иногда очень резко их интерпретация.

День второй «Декамерона» посвящен превратностям и поворотам судьбы (тема эта потом будет продолжена в дне пятом).

Новеллу первую второго дня можно считать переходной. Мартеллино и его друзья — такие же «потешники», как герои новелл I, 7, 8, но они здесь не поучают скупцов острым словом, а сами действуют как плуты, инсценируя чудесное излечение посредством святых мощей (переключка с темой обманной, мнимой святости в новеллах первого дня, первой и частично второй). Вместе с тем передраги этих дружков, разоблаченных, да еще обвиненных в краже, есть уже своего рода превратность.

В новелле II, 2 мы видим снова плутов и насмешников, которые обирают героя и потешаются над его верой в Св. Юлиана. Снова выплывает тема святости, трактованная иронически, но уже в новом направлении: молитва Св. Юлиана «помогает» герою попасть в замок красивой вдовы и провести с ней ночь — удовлетворить «естественную» чувственность (ср. I, 4). Заодно здесь проявляется превратность в виде удивительных поворотов судьбы, сначала в худшую, а затем в лучшую сторону. Не только «святость», но «судьба», в сущности, трактована иронически.

В. Б. Шкловский прямо связывает новеллы II, 4—9 с по-новому интерпретированным сюжетом греческого романа (см. [Шкловский 1959, с. 185]).

В новеллах II, 3—9 превратность дана больше всерьез, сопряженная с приключениями и счастливыми поворотами судьбы, которые поданы в сказочном ключе, иногда, впрочем, с долей иронии.

В новелле II, 3 переплетены две истории: братьев, то разоряющихся, то поправляющих свои дела ростовщицеством (вспомним ростовщиков «первого дня» — I, I, 3), и их племянника, которому удается жениться на английской принцессе, переодетой аббатом. В первой истории судьба зависит отчасти от «колеса фортуны», отчасти от личного поведения, а во второй подчинена законам сказки. Тут же и «естественная» эротика (ср.

I, 4; II, 2), даже сопряженная с характерным для «Декамерона» мотивом нежелания брака со стариком (резкое изменение трактовки этой темы по сравнению с I, 10).

Новелла II, 4 о приключениях обедневшего Пандольфо, ставшего корсаром, испытавшего плен, потерпевшего кораблекрушение и спасшегося на ящике с драгоценностями, приближается к традиционной авантурной сказке и к концепции судьбы как чисто счастливой случайности. В настоящей сказке за случайностью еще могут быть скрыты высшие силы, но здесь их нет.

В следующей новелле (II, 5) превратности даются в «низменном» и отчасти «плутовском» ключе (плутовка, притворившаяся сестрой героя, воры, падение в уборной, ограбление могилы и пребывание в ней и т. п.). После нагромождения случайностей герой возвращается к исходной точке повествования — к покупке лошадей, ради чего он прибыл из Перуджи в Неаполь (несчастья провинциала в большом городе).

В II, 6 — снова авантурная новелла с элементами сказки (несколько меньше, чем в II, 4) и, кроме того, с налетом сентиментальности: семейные отношения, верный друг, приходящий на помощь, естественная и потому простительная любовная связь молодых людей (не только чувственность, как в I, 4 или II, 2, но и любовь).

В широко известной новелле II, 7, которую можно трактовать как пародию на авантурно-сказочное повествование или на греческий любовный роман (см. выше об этом), бесконечное, полное приключений странствие Алатиель на пути к жениху превращается в серию любовных историй, в которых героиня проявляет полную пассивность и готовность (версия для жениха — она все время жила в монастыре и совершенно невинна). Трактовка сюжета, конечно, пародийно-ироническая. Но к этому прибавляется снисходительность к естественной чувственной природе человека, как и в предшествующей новелле (и многих других).

Новелла II, 8 возвращается к тональности II, 6: превратности семьи, сказочный мотив типа «жена Пентефрия и Иосиф»; сын маршала влюбляется в бедную девушку, счастливый конец. Трактовка любви еще более возвышенная, чем в II, 6, так как герой заболевает от любви (любовь — страдание), что является резким поворотом после предыдущей новеллы об Алатиель.

Новелла II, 3 — сказочный сюжет о невинно оклеветанной жене, сделавшей затем карьеру в мужском наряде и наказывающей клеветника (по АТ сюжет 882A).

Новелла II, 10 подготавливает переход к третьему дню, так как превратность трактована иронически (ср. II, 7) и похищение жены корсаром приносит ей счастье, а основной мотив — спасение от мужа-старика (тема намечена еще в II, 3) ведет к адюльтерным новеллам следующего дня.

В новеллах третьего дня главной темой является чувственная любовь. Наиболее грубым эротическим комизмом, сочетающим-

ся со все той же снисходительностью к «голосу природы», отмечены новеллы первая (о монастырском садовнике Мазетто — мнимом глухонемом) и десятая (о наивной «пустыннице» Алибек, которую монах учит «загонять дьявола в ад»). Эротический комизм подчеркивается в обоих случаях «святым» местом — монастырь и святая пустынь (ср. I, 2, 4). В большинстве других новелл третьего дня изображается любовное плутовство, в ряде случаев — исключительная изобретательность. Изобретательность проявляют влюбленный конюх, проникший к королеве под видом мужа, а затем обрезавший волосы всем спящим слугам, чтобы король не узнал его по этому знаку (III, 2), жена, презиращая мужа-ремесленника и сумевшая через посредство монаха (который ничего не понял) завести связь с другим мужчиной (III, 3), или дворянин, использующий скупость (о скупости вспомним I, 7, 8) мужа для свидания с его женой, в которую он влюблен (III, 5). Изобретательность граничит с плутовством в новелле III, 6, где некто сумел переспать с женой друга, уговорив ее прийти вместо своей жены, за которой якобы ухаживает ее муж (двойное *qui pro quo* не как результат недоразумения, а плод хитрости). Плутовство с эротической целью достигает апогея в сходных между собой новеллах III, 4, и III, 8. В новелле III, 4 монах пользуется легковерием и глупостью старого мужа (известный мотив), обещая сделать его «святым», и забавляется с его женой (не старик, а монах, как отмечается, «попадает в рай», ср. III, 10). В новелле III, 8 священник также эксплуатирует глупость обоих супругов: муж, ради того чтоб отучиться от ревности (ревность всегда трактуется отрицательно), переживает мнимую временную смерть (якобы находится в чистилище), а жена спит со священником (III, 8). В обоих случаях известная нам тема мнимой святости (I, 1, 2, 4; II, 1, 10; отчасти IV, 10) сочетается с традиционным образом священника или монаха — соблазнителя. Несколько по-другому изображается монах, невольно помогающий любви (III, 3, см. выше) или, наоборот, мешающий ей (III, 7).

Контрастные ноты вносят новеллы седьмая и девятая. Оставаясь в рамках семейно-любовной тематики, новелла III, 7 рисует возможность вопреки адюльтеру с женой (пусть в недалеком прошлом) проявить великодушие к ее мужу, которого ложно заподозрили в убийстве любовника, — мотив сугубо «гуманистический». В новелле III, 9 прославляется верность жены вопреки холодности мужа и его стремлению завести новую любовную связь. Жена идет к нему на свидание вместо любовницы и достигает примирения, предупреждая возможность адюльтера. Она действует тем же способом (сознательное *qui pro quo*), как герой новеллы III, 6, но достигает этим способом прямо обратных результатов.

В целом любовная тема в более облагороженном и возвышенном, ни в какой мере не комическом, а трагическом виде выступает в новеллах четвертого дня. Первые две новеллы еще но-

сят «переходный» характер: в новелле IV, 1 салернский принц не хочет принять во внимание естественных потребностей своей дочери-вдовы и убивает ее любовника, но, поскольку чувственность здесь тесно слита с любовью и верностью, героиня отравляется. В этой новелле намечается трагическая тема любви сильнее смерти. В новелле IV, 2 воспроизводится сюжет, очень близкий к III, 4 и III, 8: негодяй монах, узнав о глупости самолюбленной «небесной» красавицы, становится ее любовником под видом ангела, но в отличие от этих новелл его «изобретательность» дается в чисто отрицательном ключе и в самом рассказе обманщик разоблачается и наказывается. Принцип наказания монаха-соблазнителя соответствует традиции фавлю и устного анекдота. В новеллах IV, 3 и IV, 4 основная тематика дня сочетается со стихией превратности, господствовавшей в новеллах второго дня. Обе новеллы кончаются трагически в отличие от новелл второго дня, причем не вследствие судьбы или игры случая, а из-за ревности (она теперь трактована не комически, как в III, 8, а очень серьезно), влекущей приключения и необратимые несчастья. В аналогичной новелле IV, 4 вместо ревности этим генератором несчастья оказывается сама любовь, но, заметим, любовь заочная («сказочная» или «куртуазная»), являющаяся не живым влечением, а умственной фантазией. Таким образом, первые четыре новеллы четвертого дня перекидывают мост сразу от новелл и третьего и второго дня. Дальше господствует тема трагической любви сильнее смерти (IV, 4—8), уже намеченная в новелле IV, 1.

В новелле IV, 5 героиня умирает, плача над головой убитого возлюбленного, как в первой новелле, но убийцы здесь — не отец, а братья. В новелле IV, 7 героиня умирает вслед за случайно погибшим возлюбленным тем же образом (от шалфея с ядовитой жабой).

В сходной новелле IV, 9 на знаменитый сюжет съеденного сердца (некий аналог отрубленной головы в IV, 1) героиня кончает самоубийством, а убийца любовника — не отец и не брат, но муж. А в новеллах IV, 6 и IV, 8 герой умирает в объятиях любимой (в IV, 6 от счастья, а в IV, 8, наоборот, оттого, что она вышла замуж), она следует за ним.

В новелле IV, 10 также адюльтер, старый муж, любовник в сложной переделке (принят за мертвого, но не умер), разоблачение жены, всё знакомые мотивы.

Первые три новеллы пятого дня развивают любовную тематику в связи с превратностями и приключениями, продолжая, таким образом, линию дня второго (II) и двух новелл четвертого дня (IV, 3 и 4). В отличие от последних и вообще от четвертого дня приключения в новеллах пятого дня кончаются счастливо, часто благодаря удачному стечению обстоятельств после несчастий. Счастливый конец характерен для всех новелл пятого дня.

Новелла V, 1 начинается с замечательного описания облаго-

раживающего воздействия любви на умственно отсталого Чимоне (мотив не столько куртуазный, сколько гуманистический). Но далее и в этой новелле, и в двух последующих речь идет о превращениях внешне авантюрного характера. Во всех трех рассказ начинается с того, что влюбленным не разрешают пожениться, и либо они бегут вместе, либо герой временно становится пиратом, дальше следуют различные приключения, сквозь которые проявляется героика взаимной любви.

Новеллы V, 4—10 также трактуют о любви, сочетая мотивы новелл четвертого и третьего дня (а не четвертого и второго, как V, 1—3).

В новеллах V, 4, 6 и 7 влюбленных застают врасплох и герои сильно рискуют, но все оканчивается счастливым браком в отличие от аналогичных по зачину новелл четвертого дня (IV, 1, 5), т. е. они представляют благополучный по финалу вариант той же темы. Новелла V, 4, в которой отец, застав дочь с любовником, спешит их поженить, строго антиномична новелле IV, 1, где отец убивает любовника.

Новелла V, 8 пародирует чистилищную легенду (см. выше): девушка, уstraшенная видением, выходит за своего поклонника. Здесь снова поднята тема естественных прав земной любви.

Новелла V, 9 — это знаменитый рассказ о Федерико, заколовшем любимого сокола на обед неприступной особе, наконец уступающей под впечатлением его великодушного куртуазного поступка; вместо уstraшения V, 8 здесь умиление приводит к тому же результату.

В последней новелле дня (V, 10) естественная чувственность противопоставляется извращенной (муж-гомосексуалист шадит любовника жены и «делит» его с ней) в грубоватой манере фавлю, которая была характерна для ряда новелл третьего дня. Следуя за куртуазной V, 9, этот рассказ резко с ней контрастирует.

Шестой день целиком посвящен остроумным ответам, точнее (в отличие от архаических анекдотов) остроумному поведению, позволяющему защитить себя от позора и даже позорной казни, пристыдить другого, скрыть обман, просто поддразнить кого-то и т. п., все это в очень разнообразных регистрах.

Новеллу VI, 1 о синьоре Оретте, прервавшей косноязычный рассказ рыцаря, Р. И. Хлодовский считает не только математическим центром «Декамерона», но программным произведением, выдвигавшим художественное слово в качестве важнейшего условия подлинно человеческого существования (см. [Хлодовский 1982, гл. 5, § 3]). В VI, 3 и VI, 7 всплывает популярная тема адюльтера, в VI, 7 неверная жена перед судом защищает «естественные» права плоти (ср. V, 8; III, 10 и др.), а в VI, 3 по контрасту адюльтер происходит по вине жадного мужа.

Новелла VI, 10 откликается на старую тему плутов, эксплуатирующих «мнимую святость», и шутников, совершающих над ними веселые проделки (ср. особенно II, 1).

Шутки и перебранки характерны для шестого дня.

Все новеллы седьмого дня посвящены ловким проделкам неверных жен, обманывающих и осмеивающих своих мужей. В VII, 5 и 8 проскальзывает знакомый мотив наказания ревнивого мужа (ср. III, 8). В целом новеллы седьмого дня как бы продолжают основную тематику третьего дня, но без того смешения высокого и низкого регистров, которое там имелось. Кроме того, там изобретательность, плутовское «мастерство» проявляли главным образом мужчины, а в новеллах седьмого дня — женщины.

Первые новеллы восьмого дня (VIII, 1, 2) носят переходный характер, продолжая тему адюльтера (а кроме того, поднятой еще в новелле VI, 3 темы «продажной любви»). Адюльтерный мотив имеется и в VIII, 8, где рассказывается о взаимном адюльтере двух друзей, приводящем к общности жен (ср. III, 6). Специфический мотив целого ряда новелл восьмого дня (VIII, 1, 2, 4, 7, 8, 10) — это мотив изобретательной мести в различных эротических историях: хитрецы, переспав с чужими женами, ловко лишают их обещанной платы (VIII, 1, 2), купец мстит обобравшей его куртизанке (VIII, 10), некто в ответ на адюльтер приятеля мстит ему тем же (даже в его присутствии — VIII, 8), шкипер мстит вдове, которая над ним насмеялась (VIII, 7), другая вдова «наказывает» влюбленного в нее настоятеля Фьезоле (VIII, 4), причем сочувствие рассказчика в последних двух новеллах на противоположных полюсах.

Особую группу в новеллах восьмого дня составляют рассказы об озорных проделках (шутовского плана) Бруно и Буфальмако с их наивным приятелем Каландрино (VIII, 3, 6) и сходный «шутовской» рассказ о молодых людях, стащивших штаны с судьи во время судебного заседания. Цикл Каландрино продолжается и в рамках девятого дня (IX, 3, 5).

Аналогичные озорные моменты находим и в новелле IX, 8 про Банделло и Чекко. Сверхозорной эротически-комический характер имеет история неудачного превращения в лошадь жены Пьетро (IX, 10).

В остальном девятый день не имеет своей особой темы, он очень разнообразен, но продолжает все те же темы других «дней». Прежде всего при этом проявляются всегда восхищающая Боккаччо находчивость и изобретательность. Редкая изобретательность проявляется в шутках Каландрино, взаимном озорстве Банделло и Чекко.

Мадонна Франческа остроумно отделяется от своих поклонников (IX, 1), жена хозяина гостиницы ловко морочит голову своему мужу, оправдывая ночную сумятицу, в которой постояльцы переспали и с ней и с ее дочерью (IX, 6). Рядом с находчивостью помогает и случай: пригласившая любовника монахиня спасена, так как разгневанная настоятельница выбегает, нацепив на голову поповские штаны (IX, 2). Эта новелла составляет параллель к новелле I, 4, где в сходных ролях монах и аббат

(но там спасает не случай, а инициатива). В IX, 7 оживают близкие фольклору и уже фигурировавшие ранее (особенно в новеллах второго дня) тема судьбы, а в IX, 9 — тема мудрых советов и остроумных ответов (советы Соломона).

По общему мнению, новеллы десятого дня отмечены самым высоким регистром. Бранка пишет, что здесь судьба (1—3), любовь (4—7) и разум (8—9) расцветают в новом свете. Однако тема судьбы как центральная выступает только в новелле X, 1 на популярный сюжет о том, что за мнимой несправедливостью скрывается судьба (слуга выбирает в награду ларец, но в нем земля). Однако в отличие от традиционных более старых вариантов здесь король проявляет великодушие и все-таки награждает его, пытаясь «потягаться» с судьбой. В новелле X, 2 дело совсем не в судьбе, а только в великодушии и благодарности (Гино ди Такко излечивает и отпускает пленного аббата Ключни, а тот его мирит с папой Бонифацием). В новелле X, 3 тоже дело не в элементах случайности (встречи Митридаана и Натана). Злодейский замысел Митридаана против Натана имеет необычную мотивировку — он завидует его щедрости, тоже высокой рыцарской и одновременно гуманистической добродетели. Отказ Митридаана убить Натана — это, в сущности, некая обращенная форма все того же великодушия. В новеллах X, 4—7 имеется, конечно, любовная тема, но пафос опять в прославлении великодушия: мессер Джентиле спасает любимую им мнимо умершую женщину, но возвращает ее мужу (X, 4). Ансальдо создает для Дианоры волшебный зимний сад, но великодушно отказывается от ночи любви с ней, несмотря на разрешение мужа (X, 5). Король Карл Старший отказывается от замысла похитить дочерей-близнецов гибеллина Нери (представителя враждебной партии), в которых он страстно влюбился (отказ от злого замысла напоминает X, 3), и вместо этого дает им приданое и выдает их как царских дочерей за знатных людей (X, 8), а король Пьетро выдает влюбленную в него бедную девушку (мотив контрастный к X, 6: не он влюблен, а в него влюблены) таким же почетным образом за родовитого юношу и сам объявляет себя ее рыцарем (X, 7). В новелле X, 8 «разум», о котором говорит Бранка, проявляется только в ловко сыгранной роли Тита, который оправдывается в обманной женитьбе на Софронии. Это — почти чистая риторика. В новелле всячески культивируется дружба, но главное — дружба-великодушие, доходящая до жертвенности: Гисипп отдает Титу свою невесту, ибо тот болен от любви к ней, а затем Тит берет на себя вину Гисиппа (вину тоже мнимую) и готов вместо него подвергнуться смертной казни. Истинный убийца также из великодушия (но не по дружбе) выдает себя, а затем Тит отдает разорившемуся Гисиппу половину своего имущества и сестру в жены. В новелле X, 9 в отличие от первых новелл речь действительно идет о судьбе (тема мужа на свадьбе своей жены), а в знаменитой новелле о Гризельде (X, 10), разрабатывающей фольклорный сюжет (AT 887) и перекликающейся с III, 9, возвеличивается (по контрасту со

многими новеллами «Декамерона») необычайная верность Гризельды, выдержавшей все испытания.

Таким образом, воспевая в новеллах десятого дня героинку чувств и поступков (но как раз не любовь как таковую, во всяком случае не чувственность), Боккаччо выдвигает в качестве лейтмотива прежде всего великодушие, это высшее для него проявление человечности и доблести.

Предложенный обзор распределения тем по дням показал, что остроумные ответы и «остроумное» поведение являются важной темой для первого и шестого дня, «превратности» — для дней второго и четвертого, частично и пятого, второй и пятый дни — со счастливым, а четвертый — с несчастным концом. Чувственная любовь и адюльтер характерны преимущественно для третьего и седьмого дня, причем так, что в третий инициативу и изобретательность проявляют мужчины, а в седьмой — женщины, что в противоположность третьему и седьмому дням в новеллах четвертого дня любовь выступает в более возвышенном и благородном регистре и с трагическим концом (для седьмого дня характерен и дополнительный мотив мести). Шутовские мотивы занимают известное место в новеллах первого, второго, восьмого и десятого дня, по две новеллы в каждой из этих дней. Великодушие — доминирующая тема десятого дня. Так выявляется некоторая тематическая структура «Декамерона», но очень нестрогая, с добавлением в каждый день и множества других мотивов, с введением переходных по теме новелл, перебрасывающих мост ото дня к дню, с шутовым употреблением параллелей, антитез, вариаций, подхватов, переключек. Темы, не являющиеся доминирующими в рамках того или иного дня, не менее важны, но не так прямо соотносятся с днями. Носителем является то, что темы и мотивы повторяются довольно регулярно, что число их ограничено и что они составляют определенный «набор». Данный набор тем и мотивов (отчасти восходящий к ранней новеллистической традиции, но получивший новые интерпретации и выраженный блестящими риторическими средствами) реализует определенные мировоззренческие установки Боккаччо и новый дух ренессансного гуманизма; в этом смысле указанные темы и мотивы глубоко содержательны. Конечно, сами по себе превратности судьбы, комические и даже трагические любовные истории, адюльтерные анекдоты, остроумные ответы, плутовские и шутовские проделки, насмешки над мнимой святостью служителей церкви, обscene моменты, порицание жадности и прославление дружбы, верности и щедрости — все это можно было найти и в традиции, но в более сложных сочетаниях, не составляющих такой строго упорядоченной и идейно осмысленной модели мира. Сами эти темы и мотивы, как, в сущности, уже сказано выше, не образуют в своей совокупности модели мира «Декамерона», но являются тем материалом, веществом, из которого она формируется. Модель мира «Декамерона» дает нам первый, но вместе с тем наиболее репрезентативный,

классический и, я бы сказал, гармонический пример модели мира ренессансной новеллы.

Модель мира «Декамерона» строится вне рамок церковной морали и лишена непосредственной нравоучительности. Не забудем, что модель мира «Декамерона» оттеняется страшным фоном чумы, смерти и хаоса и отмечена полнотой жизни и ее осмысленностью, а также известной упорядоченностью при всем многообразии и необъятности ее проявлений.

В этой модели мира чувствуется любование многообразием ситуаций, отношений, положений, чувств в реальной жизни (что еще не является, конечно, «реализмом»). То, что считают «развлекательностью» в этом произведении, следует скорее характеризовать как элемент игры (житейской, повествовательной, эстетической, отчасти даже этической), и этот игровой элемент составляет один из параметров Боккаччиевой модели мира. За «игрой» скрывается чрезвычайно важный компонент соответствующей картины мира — свободная и активная человеческая самодеятельность, соответствующая гуманистическому антропоцентрическому идеалу. Отсюда — и необыкновенная инициативность, находчивость и изобретательность в поведении Боккаччиевых персонажей, выходящих далеко за рамки средневековой или фольклорной хитрости, в виде «плутовства» или «мудрости»; соответственно и превратности героев не укладываются в простую «судьбу», а в значительной степени являются плодом их самодеятельности, изобретательности или их страстей. Человеческая активность — не характеристика отдельных персонажей, а некая доминанта декамероновской модели мира. Сугубо позитивное восприятие активной и свободной самодеятельности нисколько не исключает нравственных оценок. Под знаком минус выступают все насильственное, неестественное, лицемерное, такие «эгоистические» свойства, как скупость, жадность и ревность, собственнические чувства.

Под знаком плюс выступают все естественные, здоровые, земные человеческие страсти, всякие проявления социально-позитивного порядка — верность в любви и дружбе, щедрость, великодушие. Защита естественного и нормального против ханжества, чисто формальной нравственной строгости непосредственно отражает отталкивание гуманистов от церковных средневековых норм и идеалов, гуманистическое свободолобие. Культ дружбы, пафос щедрости и великодушия, а также отчасти и известного изящного вежества, куртуазности представляют собой результат гуманистического переосмысления некоторых «рыцарских» идеальных качеств.

Защита человеческих здоровых и нормальных чувств, в первую очередь чувственной любви, у Боккаччо особо акцентирована (I, 4; II, 2, 3, 6, 7; III, 1, 10; IV, 1; V, 8, 10; VI, 7 и др.), несомненно, в противовес церковному аскетическому идеалу. Отсюда не только противопоставление здоровой чувственности полым извращениям, но и оправдание молодых здоровых жен-

щин, выданных за немощных стариков и наставляющих им рога, предпочитающих им молодых людей, даже пирата. Осуждается отец, мешающий своей дочери-вдове снова выйти замуж или завести любовника. Под тем же положительным знаком идут и любовные развлечения монахов и монахинь, если они не сопровождаются ханжеским поведением. В этом плане, как мы видели, грешный молодой монах и молодая монахиня противопоставлены развратным аббату и настоятельнице, которые их ханжески порицают и преследуют. Как и в народной традиции, иногда достается священникам, пытающимся тайно удовлетворить свое сластолюбие за счет наивных прихожанок. В этом же плане заслуживают внимания пародийные моменты (по отношению к клерикальной литературе или светским романическим повествованиям, демонстрирующим целомудренность героев), вроде анекдота об ушедшей в пустыню Алибек, или вывернутой наизнанку чистилищной легенды о наказании «недотроги», или об удачной молитве, «доставившей» героя в постель красавицы, или пародийно стилизованной под греческий роман истории Алатиель. Мы видим, с каким сочувствием неверная жена защищает перед публичным судом «естественные» права молодых женщин. Однако в декамероновской модели мира защита естественной чувственности, отчетливо противостоящей ханжеству, нисколько не противопоставлена «высоким» чувствам.

Любовная связь с чужой женой может сопровождаться великодушием по отношению к мужу (III, 7). Правда, в одной новелле (IV, 4) куртуазная любовь в самой условной и надуманной форме «любви издалека» и бесплодна, и приносит одни несчастья, но в принципе воспевается и высокая любовь, приводящая к страданию, тяжелой болезни, жертвам и смерти. При этом комизм адюльтерных приключений соседствует с изображением трагизма высокой любви. Вспомним знаменитую новеллу о Федерико, заживившего для своей дамы любимого сокола, и целый ряд новелл четвертого дня о любви сильнее смерти (IV, 4—8). Подчеркну еще раз, что чувственная и возвышенная любовь в декамероновской модели мира не находятся в оппозиции, а часто нераздельно сочетаются, так как чувственный элемент присутствует в качестве компонента в самой возвышенной любви, что иногда маркировано, а иногда — нет.

Такая же широта без внутренних резких противопоставлений полусов существует в описании изобретательности и находчивости. Находчивость может проявиться и в самом гнусном плутовстве, в выставлении всяких мнимых святынь и умении быстро сориентироваться, в плутовских действиях с целью удовлетворения эротических целей, в шутовских проделках и насмешках над друзьями и врагами, но также в поисках выхода из труднейших положений, для преодоления несправедливости, для спасения друзей и любимых людей. Размах, диапазон в изображении случаев плутовства и контрплутовства чрезвычайно велики, но восхищение находчивостью и инициативой остается неизмен-

ным. При этом человеческая активная самодеятельность не строго противопоставлена «судьбе», а во многих новеллах о превращениях как-то сочетаются целеустремленная воля и счастливый или несчастливый случай. Судьба предстает и как естественно существующая, но преодоленная великодушием, и как плод страстей, и как «приключения», а иногда трактуется иронически, причем даже чисто «сказочные» удачи.

Активность в достижении собственных целей, любовных или иных, сочетается с актами самопожертвования и высокого проявления великодушия (см. выше о новеллах десятого дня и др.).

Я не привожу примеров, поскольку все они упоминаются в сделанном выше обзоре по дням.

Вот этот огромный диапазон в разворачивании каждой темы, огромное количество вариантов, постепенно переходящих от низкого к высокому, от комического к трагическому, от пародийности к чувствительности, — все это чрезвычайно характерно для гибкой всеобъемлющей боккаччьевской модели мира, представляющей многообразие человеческих проявлений, любующейся полнотой и игрой человеческой самодеятельности. К этому надо добавить, что даже к самым излюбленным мотивам имеются в этой модели мира и контрмотивы, хотя и в меньшем числе, т. е. в известной асимметрии.

Так, например, бесконечным адюльтерным историям противостоят несколько новелл о женской верности (типа Гризельды) не только любовникам, но и мужьям. При бесконечных насмешках над ревнивыми стариками, которым как бы по заслугам, с позиций естественной чувственности изменяют жены, имеется, как мы знаем, и новелла о достойном влюбленном старике, который умеет устыдить насмешников. Боккаччо всячески проповедует терпимость и снисходительность, но, как отмечалось в обзоре, есть и новелла, в которой «терпимость» короля принимает вид малодушия (в котором его косвенно, но метко упрекает умная дама).

При культе естественной чувственности в некоторых новеллах осуждаются похоть (например, похоть короля в I, 5) и продажная любовь (VI, 3; VIII, 1, 2, 10), а в новеллах девятого дня восхваляется воздержание от похоти (тоже короля — X, 6). Вот эта широта интерпретаций, переходящих постепенно от края до края, но подчиненная в конечном счете гуманистическому антропоцентрическому идеалу, создает особую гармоничность «Декамерона», уже не достигаемую в такой степени более поздними итальянскими новеллистами.

Как неоднократно отмечалось в литературе о Боккаччо, в «Декамероне» представлены все классы общества, многообразная жизнь итальянского города с упоминанием исторически известных имен старших современников; можно говорить о стилизованном отражении флорентийского или неаполитанского городского быта. Различные сословия (прежде всего художники, ремесленники, купцы, аристократы) представлены как положи-

тельными, так и отрицательными образцами. Только изображение духовенства, как и в фольклорной традиции, тяготеет к заведомо негативному. В принципе Боккаччо нацелен не на социальные типы (социальные характеристики имеют второстепенное значение, более второстепенное, чем в фавлю), а на отдельных индивидов. Однако огромное разнообразие ситуаций и форм поведения не создает еще настоящих характеров и не сопровождается психологическим анализом. Многообразная сугубо светская, земная жизненность «Декамерона», его жизнеутверждающий характер (данный на фоне чумной смерти), так же как наличие некоторых бытовых деталей, не дает нам права называть «Декамерон», как и всю новеллистику итальянского Возрождения, реалистическим. «Декамерон» «реалистичен» только по сравнению со средневековыми ехемпра и чисто фольклорными анекдотами. Сама ориентация классической новеллы на удивительные случаи и исключительные ситуации, во многом еще традиционные и условные, косвенно противоречит реализму, хотя в литературе XIX в. у некоторых авторов и исключительное могло трактоваться как типическое.

2. НОВЕЛЛА ВОЗРОЖДЕНИЯ ПОСЛЕ БОККАЧЧО

Боккаччо в большей мере, чем кто-либо другой, является создателем и классической формы новеллы в Европе, и ренессансной «новеллистической» модели мира. Все последующее развитие новеллы как в Италии, так и в других европейских странах тем или иным образом ориентировано на «Декамерона», но, пожалуй, никто из последующих итальянских новеллистов не достигает в своей модели мира той гармоничности, разнообразия в сочетании с уравновешенностью полюсов и высокого гуманистического пафоса, как Боккаччо. Известный антропоцентризм как сосредоточение на чувствах и самодеятельности индивида остается в определенной мере общим достоянием, но он в неравной степени освещен (а иногда почти совсем не освещен) светом гуманистического мировоззрения. Здесь необходимо как-то разделить (насколько это возможно) жанровую зрелость новеллы и собственно гуманистическое мировоззрение. В жанровом плане и сам Боккаччо и его продолжатели связаны со средневековой новеллистической традицией, но урок Боккаччо по созданию классической формы новеллы ни для кого не прошел даром, так что относить некоторых новеллистов, прежде всего Саккетти, к добоккаччиевой стадии в истории новеллы необязательно. Франко Саккетти сам писал о влиянии на него Боккаччо, и в этом влиянии не приходится сомневаться. Саккетти выглядит, однако, более архаичным, но эта «архаичность» не превращает его в средневекового автора. Заметим, что его «Триста новелл» не обнаруживают большой близости к добоккаччиевому «Новелли-

но», еще ориентированному на традиции ехептра, если не считать приверженности к теме остроумных ответов, которая свойственна и фольклорной традиции, и в переосмысленном виде также и Боккаччо.

По типу новеллы Саккетти больше напоминают фаблю, но сюжетно мало связаны с ними. Новеллы Саккетти, как и новеллы Боккаччо, эмансипированы от «нравоучительности» и широко используют наряду с традиционными сюжетами всякие современные устные сообщения, слухи и рассказы, элементы итальянского, особенно флорентийского, быта, выискивая повсюду «необыкновенные происшествия» (см., например, [Саккетти 1962, с. 13, 93 и др.]). Многочисленные бытовые сценки описаны гораздо менее условно, более исторически и географически конкретно, чем в фаблю. Некоторые исторические анекдоты посвящены великим деятелям — Данте, Джотто.

Различия между Боккаччо и Саккетти никак не сводятся ни к степени политического радикализма (большей у Саккетти, см. [Егерман 1956, с. 20—24]), ни к степени одаренности (большей у Боккаччо, см. [Ландау 1875, с. 20]).

Саккетти, несомненно, гораздо уже Боккаччо, относительно узка его картина (модель) мира. В отличие от Боккаччо с его интеллигентски-гуманистическим общечеловеческим (и во всяком случае общетальянским) кругозором Саккетти ограничен преимущественно масштабом родной Флоренции, бытовым уровнем и в каком-то смысле демократически-«пополанской», более «народной» и в этом смысле «средневековой» стихией. Эта «народность» проявляется и в языке, и в известной бытовой приземленности, и в пристрастии к грубоватому комизму, т. е. в типе юмора и в самой его обязательности. В модели мира Саккетти отсутствует «рыцарский» идеализирующий элемент, ему чужд культ великодушия и высокой любви. Модель его мира в целом анекдотична.

В нескольких новеллах Саккетти (61, 62, 65, 188) проскальзывают как бы социальные мотивы — раздражение капризами и обидами со стороны сеньоров, но всегда с юмористическим пафосом. Например, Барнабо специально растрчивает имущество, чтобы оно не досталось сеньору.

В новеллах Саккетти получила определенное отражение военно-политическая жизнь Флоренции, которая была ему совсем безразлична (см. 5, 13, 36, 71, 79, 119, 129, 204, 254, о флорентийских властях — 42, 133, 161), но даже в сюжетах такого рода преобладают комически-анекдотические моменты: трусость воинов, особенно враждебных Флоренции, глупость солдат, нападающих на скирду соломы и попадающих в плен, шутовские споры о количестве шлемов, необходимых для победы над Флоренцией, сдача завоеванных замков переплетается с вопросом о солдатском жалованье, а война каталонцев и генуэзцев сведена к анекдотической остроте тонущего каталонца. В тех же комически-пародийных тонах описана деятельность подесты Маке-

руффо (его борьба с хулиганами, расставившими горшки с мочой), перебранка приоров, издающих неприличные звуки. Сам конфликт гвельфов и гибеллинов описан как перемена герба на картоне, испорченном обезьяной, или как перепалка жен политических врагов.

Саккетти отдает дань и более традиционному эротическому комизму (14, 28, 34, 35, 53, 54, 84, 101, 111, 206), лишенному в отличие от «Декамерона» облагораживающих моментов. Но, как уже сказано выше, Саккетти здесь ближе к фаблю. Героям удается переспать с «племянницей» священника или служанкой каноника. Муж, упустив любовника, прислонившегося к распятию, дерется с женой. Плут под видом проучения сонливой девушки насилует ее почти на глазах матери. Мельник, желающий насладиться любовью чужой жены, спит по ошибке со своей собственной, да еще по неведению уступает ее другому мельнику. Наконец, бродобрей наслаждается любовью трех монахинь в скиту и умирает от истощения. В этой новелле (101) можно найти отголоски Боккаччиевой истории о монастырском садовнике Мазетто, мотива из его новеллы об Алибек («загнать дьявола в ад») и из первой новеллы «Декамерона» (бродобрей, как боккаччиевский негодяй-нотариус, причислен к святым).

Бросятся в глаза отличия Саккетти от Боккаччо: нет и речи о защите здоровой чувственности, как в истории Мазетто. Не случайно Мазетто уходит из монастыря счастливым и богатым, а бродобрей умирает от истощения, как герой в аналогичной средневековой китайской новелле. Обсценные моменты и в этой и в других новеллах имеют самодовлеющее значение.

Саккетти интересуют не динамика разворачивания действия, не выявление при этом свойств героев и не конечный нравственный «гуманистический» урок, как у Боккаччо, а сами ситуации, живописуемые как комические, часто абсурдные, бытовые сценки. Комический переполох может возникнуть из-за взбесившихся или убегающих от мясника свиней (70), вцепившейся кошки (130), из-за мыши, залезшей в штаны (76), щенка, заметившего спрятанную солонину (108), ворона, клюнувшего в зад мула (160), из-за того, что обезьяна испортила картину (161), из-за того, что участники — все слепые (140) или глухие (141), из-за чтения Тита Ливия (66), из-за того, что оратор вперился в красные штаны на картине (80), из-за того, что умершего постояльца в гостинице принимают за живого (48), и т. д. В результате возникают ссоры и перебранки (например, ссора мясников и суконщиков, слепых или глухих, графских жен — 33, 77, 78, 79, 160, 140, 141 и др.), всякого рода недоразумения или просто смешные картины, грубые комические жесты (судью обливают чернилами; пугая человека, вырывают у него зуб; ученика учат членом «наводить эмаль»; животное пачкают испражнениями, см. 89, 167, 215 и др.).

Во многих новеллах Саккетти фигурируют остроумные ответы (1, 3, 4, 7, 8, 9, 14, 15, 19, 21, 22, 27, 37, 39, 40, 41, 51, 67,

100, 114, 115, 118, 126, 127, 136, 151, 152, 153, 170, 193, 194, 195, 204, 254). Эти остроумные ответы не имеют пословичного характера, как в фольклорных анекдотах, но столь же далеки от культуры остроумного и прекрасного слова в «Декамероне». Большинство «ответов» такого рода рассчитаны на прямой комический эффект, часто имеют противоречивый характер (как в «Декамероне»), иногда описывается соревнование в остроумии. Остроумный ответ — это у Саккетти большей частью такой же комический жест.

В целом комическая стихия «Трехсот новелл» тяготеет к шутовской стихии. Это относится и к интерпретации смешных ситуаций и к остроумным ответам. Часто героями новелл являются настоящие шуты — Гонелла, Бассо, Дольчибене и многие другие (3, 6, 9, 10, 11, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 33, 50, 51, 64, 68, 83, 104, 117, 142, 143, 144, 156, 162 отчетливо представляют «шутовское» действие). Эти настоящие шуты или квази-шуты (т. е. различные персонажи, которые ведут себя как шуты) — главные, можно сказать, в какой-то мере положительные герои Саккетти. В сущности, шутовской характер имеет и новелла о судьбах Рубаконте (типа фольклорного Шемякина суда).

В ряде новелл Саккетти рассказывается о плутовских проделках (см. 18, 52, 81, 92, 113, 118, 123, 146, 148, 149, 189, 198, 199, 209, 223), но большинство из этих проделок также прежде всего имеет шутовской уклон. Такой же шутовской характер имеют и близкие по духу фольклору рассказы о глупцах (119, 120, 122, 132, 134). Очень редки новеллы о мудрых словах, советах, поступках (3, 4, 16, 154).

У Саккетти отсутствуют новеллы с описанием превратностей (некоторое исключение — история мальчика, случайно убившего волка, в 17 дана также в «низком» бытовом ключе); его не привлекает тема судьбы.

Я не останавливаюсь на латиноязычных «Фацетиях» Поджо Браччолини, так как почти все они представляют анекдоты, повествовательно не развернутые и потому (вопреки своему влиянию на некоторых более поздних новеллистов) не сыгравшие сколько-нибудь существенной роли в истории жанра новеллы.

Как известно, флорентиец Боккаччо в молодости жил в Неаполе и неаполитанский период был для него существен.

Если Саккетти был его флорентийским последователем еще в XIV в., то Мазуччо — неаполитанским в XV в. Мазуччо, так же как и Саккетти, прямо признает воздействие «Декамерона» на его творчество. Мазуччо еще дальше, чем Саккетти, от вершин боккаччиевского героического гуманизма, ему также свойственны некоторые консервативные черты, но прямо противоположные Саккетти — не народно-плебейские (с включением известной приземленности), а аристократически-гибеллинские (именно гибеллиннизм, а не гуманистическая жизнерадостность поддерживает антиклерикализм Мазуччо). Их, однако, так же как резкий антифеминизм Мазуччо, нельзя относить к средневе-

ковым пережиткам. В отличие от средневековых ехемпра или квазифольклорных анекдотов у Мазуччо объектом является не хороший/плохой поступок, а сама человеческая природа и ее проявления. С большим успехом Мазуччо можно считать предшественником более жестокого изображения человеческой личности у некоторых авторов XVI и особенно XVII в. «Новеллино» Мазуччо, пусть на другом полюсе, чем Боккаччо и Саккетти, также входит в широкий диапазон итальянской новеллы эпохи Возрождения. Как и у Боккаччо и в гораздо большей степени, чем у Саккетти, в новеллах Мазуччо разворачивается широкая картина человеческой самодеятельности с решительным использованием (больше, чем со стороны Саккетти) новеллистической техники «Декамерона», но в ином, часто совершенно противоположном освещении. Разница порой настолько велика, что «Новеллино» Мазуччо хочется назвать анти-«Декамероном», а художественный мир (модель мира) Мазуччо — «антимиром» по отношению к художественному миру Боккаччо. Вместо юмора, характерного для Боккаччо и Саккетти, находим у Мазуччо сатиру, вместо оптимистической веры Боккаччо в естественное начало в человеке — глубокое разочарование (особенно в женщине) и трагизм, вместо светлых тонов Боккаччиевой палитры — мрачные краски, даже некоторая склонность к садистическим мотивам. У Мазуччо отсутствует характерный для Боккаччо контраст жизни и смерти. Трагизм еще более подчеркивается заботой Мазуччо об «исторической» достоверности. У Мазуччо совершенно отсутствуют веселые «шутовские», игровые ответы и т. п. Отсутствует и изящная куртуазность (в отличие от Боккаччо, но не от Саккетти), хотя Мазуччо изображает дворянство с известной долей идеализации. Боккаччо подчеркивал единую природу человека, вне прямой зависимости от социальных рамок, а Мазуччо не чужда известная сословная дифференциация: положительные и удачливые герои большей частью принадлежат дворянству и автор сочувствует их успехам в ухаживании за красотками из более низких социальных сфер; параллельное ухаживание монахов или священников кончается обычно полным фиаско и саркастической насмешкой (здесь, впрочем, Мазуччо примыкает к стойкой новеллистической традиции с достаточно Древних времен, но тенденция эта еще усилена). У Мазуччо меньшая роль, чем у Боккаччо (и Саккетти), отведена игре случая, случаи приводятся главным образом неблагоприятные, судьба большей частью называется «злая судьба». У Мазуччо имеется множество рассказов о плутах и плутовстве как с эротической целью (2, 3, 6, 9, 11, 12, 14, 34, 38, 40), так и с другими целями (4, 10, 16, 17, 18) и, как уже сказано, без всякой примеси шутовства. Специально сатире против духовенства посвящены многие новеллы, особенно в начале собрания (1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 18, 29). Антифеминистические мотивы сосредоточены в одном месте (21—26, 28, 42). Абсолютно чуждая Боккаччо жестокость и мрачный колорит проявляются во многих новеллах (1, 6, 19, 22, 27, 28, 31,

37, 42, 47), так же как и трагический пафос (31, 33, 35, 37, 39, 47). Излюбленная Боккаччо тема великодушия выступает очень редко (21, 27, 44, 46, 50).

Проиллюстрируем эту предварительную характеристику некоторыми конкретными сопоставлениями близких (или даже заимствованных у Боккаччо) сюжетов и мотивов (по порядку номеров).

В первой же новелле собрания Мазуччо проявляются не только антиклерикальные тенденции, но и антифеминистические мотивы и мрачная жестокость. У Боккаччо очень редко дама отделяется от нежеланных любовников (см. IX, 1), и гордые дамы иногда наказываются за свою черствость к поклонникам, а затем смягчаются. Когда муж застаёт любовника, то мстит тем, что сам спит с ним (V, 10), иногда жена умеет оправдаться на суде (VI, 7). В одном случае муж убивает любовника, но автор его резко осуждает (IV, 9); в более ранней традиции, например в фаблю, монах — неудачный любовник может быть опозорен и наказан, но не убит. У Мазуччо сам муж заставляет свою жену назначить свидание влюбленному монаху, зверски душил его и сажает мертвеца в монастырскую уборную. Затем следует вариант бродячего сюжета о мертвом теле (ряд лиц считают себя по ошибке его убийцами), переданный в мрачно-саркастических тонах.

Во второй новелле рассказывается о совращении монахом невинной девицы — дочери герцога, мечтающей о святой жизни и сохранении девственности. Он увлекает ее в монастырь и морочит ей голову «предсказаниями», что она должна родить пятого евангелиста. Мы можем здесь вспомнить новеллу Боккаччо о том, как монах посещал самовлюбленную красавицу под видом ангела (IV, 9), или известную новеллу о «пустыннице» Алибек (III, 10), или даже о привольной жизни Мазетто в монастыре (III, 1), и т. п. В «Декамероне» IV, 4 глупость и надменность красавицы уравниваются хитроумным плутовством монаха, вызывающим смех и даже восхищение. «Служение» богу (наивной, как и героиня Мазуччо) Алибек является веселой пародией на легенду о святых, воспринимается с юмором и в контексте естественной чувственности. У Мазуччо плутовство монаха рисуется в мрачных тонах как подлое надругательство и над невинностью и пад святостью. Вступление монаха в любовную связь с девушкой изображается отталкивающее, с натуралистическими подробностями. Примерно то же находим и в третьей новелле, в которой жена на исповеди жалуется исповеднику на ревность мужа и становится его любовницей (ср. Дек. III, 8). В отличие от «Декамерона» здесь нет комического и пародийного мотива о мнимом прохождении ревнивого мужа через чистилище. Развратность женщины и похотливость монаха рисуются с омерзением. Даже комический мотив нахождения под подушкой штанов монаха и объявление их святыней (штаны гриффона!) интерпретированы мрачно и саркастически.

Четвертая новелла о монахе, выдающем руки мертвого рыцаря за святые мощи (с помощью сообщника, который сначала нарочно как бы выражает неверие, а потом «раскаивается») и в конце концов покупающем себе епископство, напоминает рассказ Боккаччо в II, 1 и отчасти VI, 10. У Боккаччо мы воспринимаем проделки героев как веселое шутовство, поражаемся их находчивости. В II, 1 веселого обманщика разоблачают, но он кое-как выкручивается, в VI, 20 друзья подменяют мощи углями, но он спасает себя находчивостью, а у Мазуччо нет ни малейшего шутовства и комизма, мнимое «разоблачение» является запланированным обманом, гнусный обман ведет к духовной карьере, т. е. все дается в чисто сатирическом ключе.

Пятая новелла из «Новеллино» Мазуччо разрабатывает традиционный сюжет о том, как неверная жена вынуждена маневрировать между двумя ухажерами, являющимися один за другим, но некоторые эротические метафоры повторяют боккаччиевскую новеллу об Алибек (III, 10). Здесь также торжествуют антифеминизм и антиклерикализм, ни о каких остроумных действиях женщины для выхода из трудного положения нет и речи. Она блудит с обоими, причем более желанный ей портной является свидетелем того, как священник-сластолюбец, которому она просто не смеет отказать, с ходу ее насилует (снова мрачный сарказм и «натурализм»).

Шестая новелла о разврате в монастыре (достаточно распутная Кьяра отвергает тем не менее епископа и компрометирует настоятельницу, подложив ей в постель своего любовника) напоминает новеллу Дек. IX, 2 (настоятельница преследует монахиню, но у нее на голове поповские штаны) и отчасти Дек. I, 4 и III, 1. Колорит новеллы Мазуччо несколько менее мрачный, чем в предыдущих, но сатира по-прежнему преобладает над юмором.

В седьмой новелле опять антифеминизм и антиклерикализм встречаются вместе, куртизанка обирает развратного монаха, да еще прелат заточает его. В отдаленно сходной новелле «Декамерона» (VIII, 10) куртизанка обирает купца, а он находит способ ей отомстить. Мы восхищаемся его находчивостью и воспринимаем всю историю с юмором, чего нет и в помине у Мазуччо. В новелле восьмой, пожалуй в порядке единственного исключения, находим стиль, популярный у Боккаччо и Саккетти,— мотив остроумного ответа, но этот ответ есть довольно беспомощная отповедь проповедника потешающейся над ним молодежи: сладострастный монах жалуется, что у монахов даже монахинь отбирают. Сам он при этом заглядывается на красивую вдову. Здесь также сатира преобладает над юмором, но имеются и элементы комизма (разоблачительный смех).

Девятая новелла по сюжету приближается к популярным новеллам об адюльтере, широко используемым и Боккаччо, но и здесь на первом плане сатирическая и остроэротическая сцена блуда священника с развратной кумой, саркастически подан

мотив ее мнимой одержимости и ухода в паломничество, т. е. снова сочетание антиклерикализма и антифеминизма.

Десятая новелла все в том же сатирическом плане, без всякой улыбки, повествует, как опытные плуты-фerrarцы одурачили фальшивым камнем не менее жадного и отвратительного плута-монаха.

Мы полностью охватили первую часть собрания Мазуччо, где главным объектом сатиры являются духовные лица.

Во второй части героями многих новелл, в частности адюльтерных, выступают дворяне (и среди них даже высокое духовное лицо — кардинал), изображенные с симпатией. В этот раздел входят некоторые плутовские новеллы.

В одиннадцатой новелле рыцарю удается перехитрить ревнивого мужа-сапожника и переспать с его женой, из осторожности переодетой студентом. Нечто подобное можно встретить во многих новеллах «Декамерона», но здесь нет боккаччьевского пафоса защиты естественной чувственности и осуждения ревности как недостойного чувства. Финал новеллы абсолютно немислим для Боккаччо. Без всякого сожаления сообщается, что муж умер с тоски, а жена снова вышла замуж.

Весьма сходны и новеллы 12—15. В новеллах тринадцатой и четырнадцатой упоминается ревность старых мужей, но главным пунктом безжалостно-презрительного отношения к ним является их социальное положение.

В новелле 13, как и в новелле 11, муж умирает, о чем сообщается с полным равнодушием.

В новелле 15 жена уходит от мужа навсегда к кардиналу после того, как муж временно уступил ее за деньги. Очень отдаленно можно сравнить этот рассказ с полными юмора новеллами Боккаччо о жене старого мужа, предпочитающей пирата (II, 10), или о жене, завязавшей роман с человеком, которому сам скупой муж разрешил с ней говорить, если он достанет для него нужную лошадь (III, 5).

В новеллах Боккаччо неверная жена может уговорить мужа, что он видит или слышит привидение либо ему вообще все мерещится (VII, 1; VIII 9 и др.), или шутники Бруно и Буфальмако морочат голову маэстро Симоне или Каландрино (VII, 9), а в девятнадцатой новелле у Мазуччо иллюзии принимают характер тайн и ужасов: спящего принимают за повешенного, кажется, что повешенные гоняются за путниками (и в других новеллах Мазуччо мертвых принимают за живых, что порождает страх и ужас).

В двадцатой новелле мы наконец встречаем шутника, который ухитряется посмеяться над неуклюжим Джакомо и одновременно над завзятым плутом Анджеоло, но эта новелла повествует в совершенно ином тоне, чем Боккаччо в рассказах о шутках Бруно и Буфальмако, т. е. вне интриг, юмора, без всякого восхищения изобретательностью шутника, а больше с сарказмом.

Третья часть «Новеллино» посвящена любовной тематике и имеет ярко выраженный антифеминистический характер, столь чуждый Боккаччо.

Новелла двадцать первая — одна из немногих, восхваляющая столь ценимое Боккаччо великодушие. Сюжет новеллы повторяет рассказ, известный по собранию новелл Сера Джованни (XIV в.): дама отвечает взаимностью тогда, когда влюбленный хвалит ее мужа, а кавалер отказывается от дамы из уважения к ее мужу. В отличие от Сера Джованни (и, разумеется, в отличие от Боккаччо) Мазуччо делает акцент не столько на великодушии, сколько на низкой природе женщин.

В новеллах 22, 24, 25 дамы отвергают благородных поклонников ради удовлетворения похоти с безобразным мавром, а в новелле 28 — с уродливым карликом.

В том же предельно антифеминистическом ключе новелла 23 рассказывает о матери, вступившей в связь с собственным сыном (заняв место девушки, в которую он влюблен). В финале ее сжигают на костре. Во всех этих новеллах вместо естественной здоровой чувственности Боккаччиевых героинь имеет место трактовка чувственности женщин как грязной и извращенной.

Новелла 29 напоминает новеллу 5: здесь также неверная жена назначает свидание нескольким поклонникам, из которых блудит с двумя, причем опять же в монахе показан его гиперэротизм. Любовники наносят увечья друг другу, но все это вызывает не веселый смех, а сарказм и отвращение.

В новелле тридцатой капеллан устраивает свидание влюбленной знатной даме и князю Салернскому. Сюжет напоминает новеллу Боккаччо (III, 3) о том, как дама ловко через ничего не ведающего монаха сообщает его другу о своей любви. Юмористическая соль отчасти заключается в избрательности дамы, отчасти в том, что монах является посредником невольно. У Мазуччо, наоборот, достаточно искушенный капеллан легко догадывается, в чем дело и вопреки мнимой добродетели духовного лица рьяно и умело устраивает любовное свидание.

В общем расположении сюжетов все же имеется отдаленное сходство с композиционным рисунком «Декамерона». Это чувствуется в четвертой части, где среди новелл различного типа встречается целый ряд историй о возвышенной и трагической любви, иногда в сочетании с превратностями «злой фортуны».

В первых новеллах четвертой части разрабатывается тема любви сильнее смерти, хорошо нам известная по «Декамерону». Но колорит у Мазуччо несколько иной, трагизм и несчастные судьбы ничем ни эстетически, ни этически не смягчены и не компенсированы, трагизм еще усилен макаберными подробностями.

В новелле тридцать первой влюбленные, как и в ряде новелл Боккаччо, бегут из-за препятствий к браку со стороны родителей, но «злая фортуна» приводит их в селение прокаженных. «Как жалок человек, полагающий на себя свою веру и надеж-

ду», — восклицает автор (см. [Мазуччо 1931, с. 418]). Насколько это противоположно воззрениям Боккаччо — трагический финал новеллы резко отличен от трагических новелл Боккаччо своим «готически» мрачным, буквально садистическим фоном: прокаженные убивают героя, чтобы получить для растления его подругу. Она в отчаянии кончает с собой.

Новелла тридцать третья о Марьотто и Джангуццо очень близка к сюжету Ромео и Джульетты. Опять подчеркивается «злая и неприязненная к ним fortuna» [Там же, с. 430].

Новелла тридцать шестая написана в совершенно ином духе и очень напоминает новеллу III, 6 и отчасти VIII, 8 из «Декамерона» о друзьях, которые отчасти по страсти, а отчасти по стечению обстоятельств вступают в связь с женой другого. В Дек. VIII, 8 и «Новеллино», 36 финалом является не только примирение, но и общность жен. Сюжеты очень сходны, скорее всего Мазуччо непосредственно пользовался в данном случае «Декамероном» как источником. Однако при всем сходстве у Мазуччо нет и тени любви (как в Дек. III, 6), большую роль играют случайность и хитрость жен (антифеминизм): «Если fortuna благоприятствовала хитрости и лукавству их жен, они все же не должны становиться врагами друг другу» [Там же, с. 458]. У Боккаччо ответственность несут мужья, а у Мазуччо — жены. Сатирическое жало обнажено в заключительной строке о том, что дети знали только матерей.

Новелла тридцать седьмая о влюбленности двух друзей в одну девушку кончается трагически из-за ее неумения или нежелания выбрать кого-либо из них. Опять — вина женщины и злая судьба. В заключении Дек. VII, 10 о любви двух сиенцев к одной и той же особе, несмотря на смерть одного из них, сохраняется шуточный тон.

В новелле тридцать восьмой, как и в некоторых рассмотренных выше новеллах, герой не только хитростью отнимает жену у рыбака, но зло потешается над ним со своими друзьями — ситуация, конечно, не характерная для Боккаччо. Сходна и новелла сороковая.

В новелле тридцать девятой злоключения любовников, сравнимые с новеллами четвертого дня «Декамерона», кончаются не только трагически, но макаберно: его в Берберии сажают на кол, она кончает с собой (ср. 31).

Пятая часть «Новеллино», так же как в «Декамероне», как бы посвящена высшим проявлениям доблести, душевной щедрости, в ней собраны истории со счастливым концом. Но и здесь — разительная разница.

В сорок первой новелле друзья в порядке шутки кладут героя в постель к даме, в которую он влюблен, уверив его, однако, что он лежит рядом не с ней, а с ее мужем. Все кончается хорошо, но главное впечатление от рассказа — напрасный ужас, с которым он провел ночь.

Сорок вторая новелла имеет сказочно-авантюрный характер и

кончается счастливо (таких новелл много и в «Декамероне»), но в центре повествования — злобная польская королева, посылающая на смерть своего ребенка ради любовника. В конце спасенный герой сжигает мать и любовника. Опять антифеминизм и садистические мотивы.

Параллельно в сорок третьей новелле отец посылает на смерть дочь, но она также спасается. В сорок пятой — муж убивает жену. Сорок четвертая новелла, в которой герой великодушно отказывается от дамы ради друга, напоминает новеллу Боккаччо X, 8, но жертвующий любовью герцог совершенно иначе формулирует пусть мнимый мотив своего поступка: он хочет испытать любовницу на другом. Своеобразно интерпретированные акты великодушия королей описываются в новеллах 48—50.

Боккаччо и Мазуччо представляют два полюса в итальянской новелле, скорей, чем два этапа, скажем, XIV и XV века. Гуманистическое мировоззрение, как уже отмечалось, сыгравшее определенную роль, главным образом за счет антропоцентрического пафоса, в формировании классической формы европейской новеллы, не является обязательным ядром мировоззрения новеллистов Возрождения. Но по крайней мере эмпирический антропоцентризм в виде внимания к человеческой индивидуальной самодеятельности, ее причудам, возможностям или опасностям остается необходимым условием существования классической формы новеллы. Боккаччо и Мазуччо представляют гуманистический и не-гуманистический антропоцентризм (их взгляды на натуру человека противоположны: гармоническая/дисгармоническая модель мира), сосуществующий в литературе Италии XIV и особенно XV в.

Иначе обстоит дело с Банделло — крупнейшим итальянским новеллистом XVI в., ломбардцем, чье мировоззрение отражает новый этап — эпоху начавшегося кризиса итальянского ренессансного гуманизма. (О связи Банделло с кризисом гуманизма см. [Голенищев-Кутузов 1975, с. 154—164].) На первый взгляд Банделло как бы напоминает Мазуччо — изображением преступлений, мрачных сцен, заботой о правдоподобию, которое должно подчеркнуть этот впечатляющий мрачный «реализм». Однако Банделло лишен социальных предрассудков Мазуччо и исходит не из мрачного взгляда на человеческую природу как таковую, а из понимания различных, особенно разрушительных возможностей человеческих страстей, низких или высоких, вдохновляющих героев на те или иные действия. Отсюда и драматизм новелл Банделло, что способствовало использованию его сюжетов Шекспиром (в «Ромео и Джульетте», «Много шума из ничего», «Двенадцатой ночи»), и сильное влияние их на дальнейшее развитие новеллы, все больше тяготеющей к роману. Шагом к роману является не только драматизм, но также увеличение объема, усложнение интриги, введение подробностей и т. п. Как и Боккаччо, Банделло стремится охватить мир в его самых разнообразных проявлениях, но этот мир, при отсутствии боккаччиевского

оптимизма, лишается цельности, приобретает лоскутный, «калейдоскопический» (выражение Родакс, см. [Родакс 1968, с. 81—93]) характер.

Литературно-критическая традиция пыталась представить Банделло либо своеобразным историографом, либо чем-то вроде репортера, гонящегося за сенсациями. Г. Гриффит (см. [Гриффит 1955]) показал, что хотя 80% новелл Банделло опираются на исторические или квазиисторические сюжеты недавней или современной истории (плюс семь сюжетов античной истории), но с источниками он обращается свободно, объединяет или комбинирует их по своему усмотрению, выбирает яркие характерные детали, особенно современных происшествий, с тем чтобы правдоподобно и убедительно, в плане действия и в плане фона, продемонстрировать поразительные случаи, выявляя в них драматический эффект. Напомним от себя, что удивительные случаи и раскрытие их драматизма и есть главная специфика новеллистического жанра. Новеллам Банделло сопутствуют сопроводительные письма, посвященные известным лицам, иногда между этими лицами и событиями, ситуациями в их жизни и новеллами устанавливаются некоторые ассоциации. Например, Банделло, обращаясь к Буондельмонте, хвалит его за то, что он не ищет родства с сыном знатного графа Гайаццо. Папа римский Лев хочет выдать за него свою племянницу, а затем идет новелла о «кровавой свадьбе», исходящей из подобной ситуации.

В письмах и новеллах фигурируют такие персонажи, как Леонардо да Винчи, Маккиавелли, Гвиччардини, Бембо, Франческо Гонзаго, его жена Изабелла д'Эсте и другие. Эти упоминания придают произведениям Банделло колорит исторической достоверности и современной актуальности как бы в «журналистском» смысле. В сущности, перед нами чисто литературный прием создания подходящей атмосферы.

Квазихроникальность уживается в творчестве Банделло с использованием типичных новеллистических ситуаций и мотивов традиционной новеллистики. По сравнению с источниками, даже новеллистическими, Банделло, как уже вскользь указывалось, вводит дополнительные описания, риторические монологи и диалоги в драматически острых местах (при явной ослабленности риторического начала в общем ходе повествования), некоторое усложнение интриги.

Модель мира Банделло выражается широкой и разнообразной панорамой, в которой инвариантом является самая причудливая игра человеческих страстей. Об изображении страстей у Банделло упоминают все пишущие о нем авторы. Действительно, это его главная доминанта.

Банделло знает героиню любви, которая может привести к счастливому финалу, например такова взаимная любовь Бодуэна, французского наместника в Нидерландах, и дочери французского короля, чей корабль (при возвращении из Англии после смерти мужа — английского короля) он смело захватывает, рис-

кую жизнью, и открыто празднует с ней свадьбу (I, 7). Но счастливые концы встречаются редко, даже воссоединение влюбленных после многих превратностей может кончиться несчастным случаем — их неожиданно убивает молния (I, 14), причем этот удар молнии можно трактовать не только как удар судьбы (нечто вроде «злой фортуны» Мазуччо), но и как знак того потенциального трагизма, который несет в себе страсть.

В одной из новелл (I, 33) герой, перенеся болезнь от любви и преодолев многие трудности, соединяется со своей возлюбленной, но умирает «от восторга», а она вслед за ним — от потрясения и горя. В близкой по мотивам новелле Боккаччо (IV, 8) трагическая развязка подготовлена тем, что родители не вняли естественному голосу чувств их сына и послали его подальше, а она вышла замуж. Здесь же сама страсть провоцирует смерть.

Чаще же всего Банделло описывает «ужасные случаи и неприятности из-за необузданных желаний» [Итальянская новелла 1957, с. 545].

Отвергнутый госпожой и терзаемый страстью мажордом клеветает на нее мужу, и ее бросают на растерзание львам, которые, однако, щадят жертву [I, 24]. Здесь переработан древний мотив легенды. Именно в этой новелле — формула «ужасных случаев» от «необузданных желаний».

Один из Буондельмонте платится жизнью за то, что благодаря неожиданно вспыхнувшей страсти к красивой дочери вдовы он расторг уже заключенный брачный договор с семейством Амеди (I, 1 — «Кровавая свадьба»).

«Ослепленный страстью» секретарь епископа насилует бедную целомудренную и благородную девушку, которая с горя топится в реке (I, 8). Правда, в новелле II, 42, где герой, обезумевший от страсти, насилует девушку из враждебной семьи и делает ее беременной, все кончается счастливым браком и примирением семей. В другой новелле (I, 9) после рассуждений о страстях и преступлениях женщин рассказывается о любви и измене героини и о кровавом исходе адюльтера. Муж убивает любовника, а ее братья — мужа. Страсть героини принимает героический характер — она отказывается назвать имя любовника. Здесь использован тот же мотив, что и в новелле Боккаччо VII, 5, — муж слушает исповедь жены (у Боккаччо под видом исповедника, а у Банделло — с помощью монаха-исповедника).

Однако в новелле Боккаччо находим веселый юмор, восхищение находчивостью жены, уверившей мужа, что любит священника-исповедника, т. е. его. У Банделло нет и тени юмора, все сосредоточено на изображении губительной страсти, ее мрачных последствиях. Губительная страсть к коварной куртизанке описывается в новелле III, 34.

Великая любовь и ее трагический финал показаны в знаменитой новелле о Ромео и Джульетте (II, 9; ср. II, 42). В сходной новелле Мазуччо (33) акцент на «злой» и неприязненной

фортуны, на мрачных подробностях (героя казнят, она умирает в монастыре).

К новелле о Ромео и Джульетте очень близка по сюжету новелла II, 41, в которой также встречаем очень молодых влюбленных, их тайное обручение, ее мнимую смерть. Здесь, однако, мнимая смерть есть следствие того, что под угрозой выдачи замуж за другого героиня задерживает дыхание и теряет сознание, а ее принимают за мертвую и хоронят. Конец здесь счастливый: герой возвращается в ту же ночь, заходит в склеп, освобождает (вместе с другом-помощником) пробудившуюся влюбленную и с согласия родителей женится на ней; суд отвергает претензии ее официального жениха. Счастливый конец, однако, не снимает трагического напряжения, трагическая возможность ощущается как весьма реальная.

Вспомним, что в новелле Боккаччо IV, 8 герой также умирает, притом окончательно, задержав дыхание. Указанная новелла Банделло более определенно напоминает другую новеллу Боккаччо, X, 4, в которой не муж, а влюбленный юноша (третье лицо) извлекает его мнимо умершую беременную жену из могилы и возвращает мужу. У Банделло же есть два других «третьих лица»: друг — помощник и враг — официальный жених, избранный ее отцом. Заслуживает внимания, что новелла Банделло в несколько раз длиннее этой и подобных новелл Боккаччо и действие до кульминации разворачивается в замедленном темпе со многими эпизодами, длинными речами, всякими подробностями. Но это — не самое существенное. В этой новелле Боккаччо, как в свое время отмечалось, главный пафос — в столь ценимом им великодушии.

В новеллах Боккаччо о трагической судьбе влюбленных (IV, 5, 7, 8 и др.) пафос — в возвышенном благородстве чувств, в том, что любовь сильнее смерти. У Банделло же основным является изображение страстей и их действительных или возможных (как в II, 41) последствий. В новелле Банделло I, 26 возмущенные любовью («любовь всесильна») и неравным тайным браком (опять тайный брак!) графини Амальфи братья убивают ее мужа, бывшего ее мажордома. Трагический финал страсти отчасти связан с нарушением «меры» как своего рода «трагической виной». О нумидийском царе Масиниссе, влюбившемся в жену поверженного им врага, а затем вынужденном помочь ее самоубийству, чтобы не попасть к римлянам (I, 41), говорится, что он «запутался в любовном лабиринте» и что нужно «любить более умеренно» [Итальянская новелла 1957, с. 568]. В новелле II, 48 (сходной с Дек. X, 6) страсть Лукино Вивальди умеряется и подавляется его великодушным чувством. Он отказывается от мысли воспользоваться бедностью и несчастьем любимой женщины (ее муж в тюрьме) и оказывает ей бескорыстную помощь. В принципе Банделло, так же как и Боккаччо, высоко ценит великодушие. Специальная новелла (I, 2) посвящена описанию острого соперничества в великодушии и куртуазности между

персидским царем и его сенешалем (визирем). Характерно, что само это куртуазное великодушие Банделло описывает как страсть и нарушение меры, в результате чего визирь все время подвергается смертельной опасности (ср. проявление великодушия и щедрости по отношению к художникам — I, 58). Но как бы там ни было, проявлений великодушия в мире Банделло очень мало.

Итак, Банделло не только изображает сильные страсти как таковые, но и те роковые результаты, к которым приводит возбужденная ими человеческая активность.

Внимание Банделло также привлечено к дурным, порочным извращениям страстей или своевольным капризам. В новелле I, 3 капризная дама подвергает своего поклонника жестоким испытаниям, заставляя его пережить минуты смертельного страха (провоцирует мужа ткнуть мечом в то место, где тот спрятан). За эти садистические действия он мстит аналогичным образом: насильно овладевает ею и выставляет голой напоказ, только прикрыв ее лицо.

В знаменитой новелле о графине ди Челлан (I, 4) героиня и развратна и садистична, она меняет любовников и натравливает их друг на друга, провоцирует убийства и в конце концов казнена. Про нее говорится: «Она была женщиной сумасбродной и способной на самое страшное преступление, увлекаясь своими разнузданными и непристойными желаниями» [Банделло 1956, с. 50—51].

Своим демонизмом графиня ди Челлан напоминает польскую королеву-убийцу у Мазуччо, но у Мазуччо, как всегда, дается акцент на низкой «женской» природе, а у Банделло — на дурных страстях.

То же различие между двумя новеллистами наблюдаем и в разработке инцестуальной темы (у Мазуччо мать спит со своим собственным сыном, а у Банделло в I, 44 — мачеха понуждает к сожителству пасынка). Страсть героини Банделло носит демонически-героический характер: в отличие от любовника-пасынка она и на плахе не раскаивается.

Заведомо извращены чувства героя новеллы I, 6 — гомосексуалиста, который никак не хочет признать, что его страсти противоречат природе.

Странный и болезненный характер приобретает страсть Галеаццо к похищенной им девушке (I, 20). После того как его собственная мать продержала ее короткое время в женском монастыре, он уже не верит в ее невинность (причем здесь отсутствуют антиклерикальные мотивы). Обезумев от немотивированной ревности, Галеаццо убивает возлюбленную и кончает жизнь самоубийством.

В новелле III, 21 избитый хозяином раб-мавр садистически мстит ему — убивает его детей, насилует его жену и принуждает его самого нанести себе увечья, а затем выбрасывается из окна башни и разбивается.

Такое нагромождение сатанизма и ужасов очень напоминает мотивы Мазуччо, но еще раз подчеркну, что Мазуччо рисует демонизм человеческой природы и самой судьбы, а Банделло — демонизм страстей. В своей мести мавр обуреваем страстью ненависти, порожденной пережитым унижением и оскорблением.

Изображение страстей (число примеров легко можно увеличить) способствует выявлению и эксплуатации драматических, особенно «трагедийных» возможностей сюжета. У Банделло и сама интрига драматизируется, и в кульминационных пунктах помещаются драматические пространные монологи героев с применением риторики, о чем уже упоминалось выше.

Драматическое изображение страстей отодвигает на задний план другие привычные элементы новеллы, которые тем не менее входят в новеллистический мир Банделло. Превратности и приключения редко у Банделло представляют самостоятельный интерес. Они обычно являются проявлением трагедийности. Комически-юмористическая стихия присутствует у Банделло в большей мере, чем у Мазуччо, но ее истинный удельный вес в его творчестве не очень велик, например по сравнению с Боккаччо и особенно с Саккетти. В нескольких новеллах изображается «абсурдное» поведение (I, 29; II, 31, 57; III, 3, 12, 34, 36, 47, 61; IV, 21). Собственно шутовских мотивов мало. Характерно, что шутка, сыгранная над «шутком» Гонеллой (IV, 17), — «карнавальная» имитация казни — кончается его смертью. Остроумных ответов немного (I, 31; II, 16, 18, 19; III, 10, 14, 28, 32, 36, 56). В новеллах Банделло, как и у его предшественников, описывается немало случаев плутовства и контрплутовства (ср. I, 19, 25, 44; II, 1; III, 16, 31, 32; IV, 27 и др.), особенно много плутовских проделок с эротической целью, ради обольщения девиц или обманного брака (I, 17, 19; II, 2, 42, 54; III, 6, 7, 13, 22; IV, 14), в связи с адюльтером (I, 3, 28, 59; II, 11, 25, 28; III, 1, 20, 43, 47; IV, 7, 14, 22, 28).

Герой овладевает дамой хитростью, с помощью своей сестры, школяр исхитряется сразу переспать с двумя дамами, так что они его не замечают, доктор-любовник морочит голову мужу, неверные жены самыми разнообразными средствами отвлекают, одурачивают мужей и развлекаются с любовниками. Но в этих новеллах нет такого восхищения находчивостью и остроумием, как, например, у Боккаччо. Хороший пример для сравнения Банделло с Боккаччо — новелла II, 2, напоминающая Дек. IV, 2. У Боккаччо негодяй-монах овладевает глупой самовлюбленной мещаночкой, уверив ее, что к ней по ночам ходил ангел. Эффект получается чисто комический. При этом разоблачается плутовство монаха и осмеивается самовлюбленность героини. У Банделло «строгого» проповедника, требующего от прихожан добродетели и покаяния и угрожающего им приходом демонического гриффона, неожиданно охватывает низкая, но непреодолимая страсть к невинной девушка-простушке. Под видом гриффона он ее насилует, а затем выдает замуж.

Банделло широко использует мотивы, которые способны двинуть вперед, обогатить и осложнить действие, в том числе мотивы притворства в виде переодевания, маскировки (I, 22, 57; II, 27, 32, 36, 46, 52; III, 47, 63; IV, 7, 12), обманного замещения другого, т. е. мужа, жены, любовницы (I, 40; II, 9, 32; IV, 28), мотив клеветнического, ложного обвинения (I, 22, 24, 27, 49; II, 40, 44; III, 33; IV, 5), предательства со стороны родичей (I, 33; II, 33) или любовников (I, 4, 10, 20; III, 21). Банделло любит резкие повороты судьбы (I, 7; II, 27; III, 17, 39), несчастные случаи (I, 14; III, 15, 29; IV, 17), а также венчающие сюжет награды (I, 25, 45, 46, 48; III, 9, 45, 50, 58) и особенно наказания (I, 3, 12, 21, 24, 33, 42, 53; II, 12, 14, 20, 21, 33, 56; III, 4, 7, 8, 18, 19, 25, 43, 45; IV, 1, 8, 16, 19, 27). Среди «наказаний» много весьма жестоких—повешений, обезглавливаний, сжиганий живьем, не говоря уже об арестах, изгнаниях, отрезании половых органов, помещении в комнату с трупом — за убийство, совращение, неверность, мошенничество.

Трагедийно-драматический элемент также очень силен в новеллах («Экатоммити») феррарского гуманиста XVI в. Джиральди Чинтио, который одновременно создавал трагедии в духе Сенеки и разрабатывал, ориентируясь на античные авторитеты, теорию драмы. Некоторые из его собственных драм возникли путем переработки новелл, а его собственная знаменитая новелла о венецианском мавре послужила сюжетной основой шекспировского «Отелло». Его сборник новелл имеет обрамление, подсказанное «Декамероном». Рассказчики новелл также бегут от чумы, но сама чума трактуется в дидактическом духе как возмездие за упадок нравов. Этот дидактический пафос резко отличает Джиральди Чинтио от Банделло. У Чинтио по сравнению с Банделло гораздо больше возвышенной риторики и патетики, проявляющихся и в монологах, и во всем тексте новелл. Подобно Банделло (и Мазуччо), он тоже любит «кровавые» коллизии как в драме, так и в новеллах, но изображение трагических конфликтов и перипетий подчинено не стихийной динамике страстей, а отчетливому противопоставлению сил добра и зла, порочных и стойких (даже в духе римской доблести) добродетельных персонажей. Порок в значительной мере трактуется как отступление от законов природы (на гуманистический лад), но также и от «естественной» религиозной морали. Даже в случае всеобщей гибели героев нравственная истина проявляется и возмездие в какой-либо форме осуществляется.

У Чинтио нередки мотивы социального неравенства влюбленных и связанных с этим препятствий к браку со стороны родителей. Бытовой элемент у него занимает порой меньше места, чем у других новеллистов. Некоторые новеллы Чинтио можно сблизить с сюжетами «Декамерона»: III, 3; VI, 4; V, 6 и V, 8 соответственно с Дек. IV, 10; III, 6; IV, 6; II, 6 (см. об этом [Ландау 1875]), но в целом он очень далек от Боккаччо.

В истории Орбекки (послужившей и темой для драмы Чинтио «Орбекка») социальные предрассудки и жестокость персидского царя противостоят страстной и стойкой любви Орбекки. В ответ на убийство царем ее детей она убивает его и себя (II, 2). Социальные предрассудки и сопротивление родителей счастьем сына являются первопричиной трагических превратностей и недоразумений. Из-за того что Оттавио отослан родителями, возникает подозрение, что он убит своим другом. Друга казнят жестокий подеста, возлюбленная отравилась, вернувшийся Оттавио поражает себя мечом на ее могиле (II, 4). В браке богатого Консальво с бедной Агатой он сам проявляет порочность и в силу своего «сладогостия» готов убить жену и жениться на куртизанке. Однако куртизанка его предает, а Агату спасает влюбленный, но добродетельный друг Ристи. Верная Агата — эта сказочная Гризельда, ставшая трагедийной героиней, — остается верной мужу, спасает его от казни и мирится с ним, теперь он ее боготворит как святую (III, 5).

По сравнению с Боккаччиной Гризельдой и вообще с миром Боккаччо все у Чинтио утрировано, перенапряжено, крайне возвышено, поднято на театральные котурны.

В «Венецианском мавре» (III, 7) нет проблемы социального неравенства, но негодяй-поручик пользуется «расовым» мезальянсом для разжигания подозрительности мавра. Добродетельность наивной и невинной Дездемоны противостоит подлости поручика и неумеренной горячности мавра. Смерть поручика (уже после убийства Дездемоны и мести ее родителей мавру) трактуется как месть бога за смерть Дездемоны. Излишне примитивное изображение главного героя (столь чуждое традициям Боккаччо) было изменено и углублено в «Отелло» Шекспира.

Известной параллелью к мавру является верная, но ревнивая гречанка. Ее ревностью пользуется негодяй-слуга (параллель к поручику) и благодаря обманному трюку (предлагает героине занять место кумы на свидании, якобы назначенном ее мужу) овладевает ею. Подобные трюки часто описываются в итальянской новеллистике, но совсем в иной тональности, а именно юмористически или сатирически. Чинтио развивает действие в духе кровавой драмы: слуга казнен, а героиня поражает себя кинжалом (IV, 4).

В другой новелле (V, 4) выведена еще одна верная жена, которая мучается из-за безрассудной запальчивости мужа. Запальчивость эта ведет не к ревности, как у мавра, а к столкновениям и придирам. Жена пытается подменить собой приговоренного к казни мужа, муж и жена спорят, кому из них умереть на плахе, но народ добивается помилования обоих.

Рядом с героической женой, готовой собой жертвовать, находим и героическую сестру, согласившуюся стать наложницей несправедливого судьи-губернатора в надежде на помилование брата, приговоренного к смерти за изнасилование девицы (по страсти). Брат казнен, и Эмилия ищет правосудия у императора

Максимиллиана, который велит губернатору жениться на совращенной, а затем приказывает его казнить. Однако великодушная мольба Эмилии, ставшей теперь его женой, приводит к всеобщему прощению и примирению (VIII, 5). А параллелью к героической сестре, в особенности в последнем эпизоде, является героическая мать, которая усыновляет и спасает убийцу своего родного сына (вымаливая ему прощение) (VI, 6). Вся эта «римская» героиня совершенно чужда Банделло и вообще основному направлению развития итальянской новеллы. У Чинтио также имеются характерные для итальянской традиции новеллы о знаменитых художниках и исторических деятелях (например, о Лоренцо Медичи или Микельанджело, см. VII, 3, 10), но эта тематика не столь репрезентативна для его модели мира.

Тосканские новеллисты XVI в., в том числе лучшие из них — Фиренцуола и Ф. Грацини по прозвищу Ласка, в основном продолжают на новом этапе линию Боккаччо. У Фиренцуолы в его «Беседах о любви» боккаччиевская традиция подверглась известной эстетизирующей формализации. В одних новеллах риторика утрируется и приобретает помпезный характер, а в других смакуются обычные народные выражения. В обрамляющем повествовании обсуждается неоплатоническая теория возвышенной любви, но в самих новеллах часто описывается чувственная любовь в традиционном юмористическом духе. У Фиренцуолы утрачена глубина гуманистического мировоззрения Боккаччо, забавные повторы, интриги занимают новеллиста сами по себе. Его интересуют превратности со счастливыми поворотами, плутовские и контрплутовские ходы, особенно в любовных сюжетах, с использованием приемов трагедии и *qui pro quo*.

Новелла первая трактует популярную «мавританскую» тему с пленом и любовью прекрасной мавританки, которая бежит с героем на его родину и принимает христианство. В этой новелле много места занимает выпендренная и многословная риторика.

Во второй новелле влюбленный юноша живет в доме своей дамы под видом служанки, что приводит к серии пикантных ситуаций.

В новелле третьей влюбленная в аббата дама пытается через служанку и под видом служанки устроить себе свидание с аббатом, но оказывается в объятиях другого мужчины, влюбленного в служанку. Эффект — во взаимном обмене.

В новелле четвертой бойкая Тония с помощью мужа наказывает кавалера-священника (он вынужден оскотить себя), но не за посягательство на ее честь, как в новеллистической традиции, а за скупую оплату ее прежних ласк.

В новелле пятой дочь, имеющая любовника, с юмором разоблачает свою лицемерную мать, которая путается со священником. Во всех этих новеллах, конечно, не идет речь о защите естественной чувственности; здесь, скорее, выражается известный цинизм.

Аналогична и седьмая новелла, рисующая с таким же ци-

низмом шашни в монастыре (ср. сходные новеллы Боккаччо, Мазуччо и др.).

В других новеллах преобладают плутовские мотивы, трактуемые с юмором и холодным изяществом. Сыну умирающей вдовы удается перехитрить монахов, посягающих на ее наследство (VI). Развратная вдова соблазняет и обирает Никколó, он убивает прочих ее любовников и спасен другом (VIII). Желая получить приданое от кандидата на консульское звание, мать девицы приглашает мнимого жениха (настоящий — в отсутствии), который пользуется случаем переспать с невестой и еще получить деньги (IX). Шутники, пользуясь свадебными обычаями, пытаются обобрать невесту, но ей удается их перехитрить (X).

Граццини, автор «Вечерних трапез», в своем новеллистическом творчестве близок к эпигонству по отношению к тосканской новелле XIV в. В отличие от Фиренцуолы он ограничен в основном традиционными бытовыми анекдотами.

Новелла I, 6 отдаленно напоминает четвертую новеллу Фиренцуолы, но у Граццини больше анекдотических подробностей: развратная жена каменщика «наказывает» скупого священника с помощью другого любовника.

Новелла II, 10 сходна с девятой новеллой Фиренцуолы. Для получения приданого от хозяйки Пиппа приводит мнимого жениха Ненчо и спит с ним, о чем позднее узнает ее муж.

Новелла I, 8, так же как новелла VII, 10 Джиральди Чинтио, посвящена Микельанджело, но вместо самонадеянного ученика находим здесь невежественного аббата, которому мстит Тассо, помощник великого художника.

Некоторые новеллы Граццини (I, 10 и др.) трактуют в комическом ключе популярную тему веселого обмана молодой женой старого мужа.

Есть новеллы, в которых героиня хитростью («вещие сны») добивается того, чтобы тщеславная мать выдала ее за бедного возлюбленного (II, 3), или бедный герой получает богатство, выдав себя за похожего на него лицом богатого соседа (II, 1). Здесь проявляются демократические симпатии автора.

Ряд новелл вводит мотивы шутовского «разыгрывания» простака или напыщенного педанта (II, 6, 7 и др.) либо ультраанекдотических *qui pro quo* (I, 1; III, 10), что явно восходит к анекдотической традиции Боккаччо и Саккетти.

Совершенно особый вариант новеллы позднего итальянского Ренессанса представляет творчество Джанфранчески Страпаролы, автора «Приятных ночей». Он не усиливает трагедийность или сатиричность, а ослабляет их за счет некоторого усиления традиционного дидактизма, смягчения конфликтности и особенно введения в новеллу сказочной стихии параллельно с новеллистической обработкой сказочных сюжетов (в этом плане он предшественник Базиле и Перро). В отношении стиля у Страпаролы находят элементы маньеризма.

Сюжеты он черпал и из более ранних новеллистов (Боккаччо,

Саккетти, Поджо Браччолини, Сера Джовани, Маккиавелли, Джироламо Морлини, может быть, Дони), и из средневековых легенд, изложенных в знаменитом сборнике Якова Ворагинского, и из западных переделок таких восточных сборников, как «Панчатантра», «Варлаам и Иоасаф», «Книга о семи мудрецах», но также в большом количестве непосредственно из фольклорных источников. Для выяснения своеобразия Страпаролы важно учесть и качественные и количественные моменты. У него есть только одна новелла о трагической любви, кончающаяся смертью влюбленных, как в «Декамероне» IV, 8 или у Банделло I, 33. Нет у Страпаролы намека на самоубийство, нет изображения страсти, нет защиты естественной любви и т. п. Венгерский принц Родолино задерживается на чужбине, опаздывает вернуться (акцент на его собственном опоздании) и умирает от горя. Интерпретация сюжета в какой-то мере упрощена. В собрании Страпаролы имеется несколько традиционных сюжетов о неверных женах, их уловках и проучении ревнивых мужей (IV, 2, 4; IX, 1, отчасти III, 5). Обработан и знаменитый сюжет о взаимном адюльтере двух друзей с различными комическими скабресными подробностями и комичной общностью жен (ср. Дек. VII, 3; III, 6; VIII, 8; Мазуччо 36 и др.). Но у Страпаролы находим и рассказ о спасении Теодосии, дочери бедной вдовы, которую пытается изнасиловать необузданный распутник и богохульник и которому это не удается (он обнимает чугуны на на кухне, его бьют слуги и т. д.). Этот рассказ (II, 3) прямо противоположен сходным по теме рассказам Банделло (I, 3 и др.) с их трагическим концом.

Для Страпаролы характерны и другие новеллы, в которых добродетель торжествует, например о жестоком проучении волочит с помощью мужа (I, 5; II, 5; VIII, 3). В одной из них (I, 5) чувствуются и элементы сказки.

Антифеминистические мотивы, столь традиционные для фольклора и книжной литературы и по-настоящему чуждые, пожалуй, одному Боккаччо, имеются и у Страпаролы. Три дамы, с которыми флиртует студент, издеваются над ним, и он им мстит (II, 2; ср. Банделло I, 3; в отличие от Банделло здесь нет страстей, а только флирт с тремя сразу). Бес женится на девушке, которая оказывается гораздо хуже беса (II, 4), мать юноши не может себе отказать в блуде, как сын в расчесывании своих болячек (VI, 3), два солдата пытаются исправить своих строптивых жен, но удается это только одному (VIII, 2). В последнем случае пересказан фольклорный сюжет AT 901, к которому добавлен параллелизм братьев. В целом антифеминизм Страпаролы не имеет особой остроты (как, например, у Мазуччо) и просто следует повествовательной традиции, в том числе фольклорной.

Несколько сложнее обстоит с другим традиционным мотивом — антиклерикальным, который в общем ослаблен, вероятно, в связи с новыми дидактическими тенденциями. Наряду с тра-

диционным изображением блудливого священника или монаха (VIII, 3; XI, 5; XIII, 11), с насмешками над монахинями (VI, 4; XII, 9) встречаем настоятеля, который исправляет последствия греха монаха и выдает замуж соблазненную им девушку (XI, 5), монаха, который умеет остроумно ответить аббату (XI, 3), и, наконец, монаха-отшельника, который становится объектом высокой и трагической любви — девушка плывет к нему на огонь и тонет (VII, 2 — прямая противоположность знаменитой Боккаччиной новелле о «лустынице» Алибек). Обличение скупости и жадности у Страпаролы дается в обычном, традиционном тоне (X, 3; XIII, 3; XIII, 13). Этот мотив даже вносится в сюжет о трех горбунах (которых топят как одного и того же — V, 3), где он первоначально (например, в «Тысяча и одной ночи», ср. АТ 1536В) не присутствовал.

В позитивном плане подаются такие добродетели, как добрые, богоугодные дела (XI, 2; отказ от богоугодных дел — вкладов и завещаний по наследству осуждается в XII, 4), верность слуги (III, 5; V, 3) и особенно жены (VII, 4, ср. Дек. III, 9).

Сюжет верной жены, вроде Боккаччиной Гризельды, имеет фольклорное происхождение и примерно соответствует АТ 884 и АТ 887 фольклорного указателя. Для интерпретации Страпаролы характерно включение в этот сюжет новеллистической сказки элементов сказки волшебной. В отличие от Боккаччо и даже от фольклорного стереотипа Страпарола вводит фантастический мотив: колдунья с помощью духов переносит героиню во Фландрию, где она заменяет на ложе мужа куртизанку, с которой тот сожительствует, и рождает мужу сына, что в конце концов ведет к их примирению. Здесь проявляется характерная склонность Страпаролы к сказочной фантастике. С фольклорными идеалами и демократическими симпатиями новеллиста согласуются и нередко встречающиеся мотивы противопоставления бедности и богатства, изображения социального неравенства в любовно-брачных отношениях и т. п. всегда с симпатией к бедному: верный слуга, откровенный с хозяином, противостоит развратной невестке хозяина, которая его соблазняет (III, 5, сюжет этот известен средневековым «примерам», см. выше), бедную дочь пекаря, на которой женился король, преследует мать короля (IV, 3) — сюжет сказочный. В истории любви горожанина к жене деревенского батрака всячески подчеркивается социальное неравенство (V, 4), умный бедный брат противостоит глупому богатому (VIII, 9), и крестьянин, над которым издевается педант-невежда, мстит ему, поджигая его дом (IX, 4). Таким образом, моменты мировоззренческого порядка согласуются с введением в новеллу фольклорно-сказочной стихии.

Новеллы о шутах (VII, 3; XI, 3, 4) соответствуют одновременно и собственно новеллистической и фольклорно-анекдотической традиции, так же как и некоторые другие чисто комические анекдоты (например, VI, 2; VI, 3; VI, 4; VII, 3; VIII, 1; VIII, 5; IX, 5; XIII, 10), и анекдоты о плутовстве (X, 1; XIII, 2). Рассказ

о ловком воре (I, 2) строго соответствует АТ 1525А по указателю фольклорно-сказочных сюжетов. Инициатива автора — в добавлении эпизода исправления вора.

Рассказы о разбойниках (IX, 3; X, 5; XIII, 5) и особенно о хозяине и работнике (XIII, 4; XIII, 7) имеют близкие фольклорные параллели. Это также относится к рассказам о добрых советах (I, 1, ср. АТ 910) и о судьбе (XII, 5). Новелла о добрых советах непосредственно позаимствована у Саккетти (16), но по сравнению с Саккетти добавлен социальный мотив — не отдаваться во власть самодержцам.

Рассказ о фатальном неудачнике известен и по фольклорным источникам, и по книжным («примеры»). В версии Страпароли заслуживает внимания то, что папа римский пытается «исправить» судьбу верного слуги, намекая сенаторам на близость слуги к папе.

Внесение фольклорно-сказочной стихии в новеллу переплетается с известной «новеллизацией» традиционных фольклорных сюжетов, с внесением личных авторских точек зрения.

Кроме собственно новелл, обнаруживающих близость к новеллистической сказке, собрание Страпароли включает и собственно волшебные сказки, лишь слегка «новеллизированные», соответствующие в большей или меньшей мере фольклорным сюжетным стереотипам:

I, 4 (инцестуальные преследования дочери отцом, ее бегство и брак с английским королем) соответствует АТ 400 и АТ 510В;

II, 1 (непосредственно восходит к «Варлааму и Иоасафу» — чудесный принц-поросенок) использует мотивы из АТ 433В, АТ 425, АТ 415;

III, 1 (сказка о Пьетро Дураке, сходная с русской сказкой о дураке Емеле) строго соответствует АТ 675;

III, 3 (история гонимой «безручки», которой помогает сестра-змея) соответствует АТ 706;

III, 4 (женитьба на принцессе с помощью благодарных зверей) близка к АТ 554;

IV, 3 (преследуемая дочь пекаря, якобы родившая щенков) близка по сюжету к III, 3, напоминает АТ 705 и АТ 745;

IV, 5 (поиски страха и смерти) близка к АТ 326;

V, 1 (о диком человеке, освобожденном героем) строго соответствует АТ 502;

V, 2 (о кукле — чудесной помощнице героини) близка сказкам типа АТ 550;

VII, 5 (о трех искусных братьях) близка к АТ 653;

VIII, 4 (ученик чародея) соединяет сюжеты АТ 325 и АТ 313 В;

X, 3 (звери-помощники, ср. III, 4) соединяет АТ 554 и АТ 300;

XI, 1 (кот в сапогах) строго соответствует АТ 545В;

XII, 3 (герой понимает язык животных) очень близка к АТ 670.

Как уже упоминалось вначале, это «возвращение» новеллы

к сказке намечает некоторые характерные тенденции развития новеллы в XVII в.

Новеллы французского Возрождения, с одной стороны, продолжают итальянские традиции, а с другой — местные, французские, т. е. прежде всего фаблю, но в какой-то мере и рыцарского романа (у Маргариты Наваррской). Деперье прямо протестует против возведения его сюжетов к итальянским источникам. Маргарита Наваррская также подчеркивает свое отличие от Боккаччо. Тем не менее влияние Поджо Браччолини и Саккетти ощущается уже в проторенессансном сборнике XV в. «Сто новых новелл» (иногда приписываемом Антуану де Ла Салю, автору романа «Маленький Жан де Сантре»). Рамочный принцип в этом сборнике, возможно, идет от «Декамерона». «Декамероном» пользовался и Никола́ де Труа в «Великом образце новых новелл» (первая половина XVI в.). «Декамерон» и особенно «Фацетии» Поджо Браччолини являются источниками и некоторых рассказов Бонавентуры Деперье.

✓ Организация новелл в «Гептамероне» Маргариты Наваррской прямо свидетельствует об использовании «Декамерона» как модели. Можно обнаружить следы итальянской новеллы в диалогизированных повестях Ноэля де Файля, Гильома Буше и некоторых других авторов «бесед». Но и традиция чисто французская, «галльская» чувствуется весьма отчетливо. «Сто новых новелл» широко используют фаблю, а более поздние новеллисты — и фаблю и «Сто новых новелл» (Ш. Бурдинье, возможно, А. Этьенн и др.). Сами французские новеллисты, в частности Деперье и Маргарита Наваррская, настаивают на том, что черпают материал из жизни. Деперье якобы воспользовался «теми происшествиями, которые совершаются у нас за порогом» [Деперье 1936, с. 52]. Маргарита Наваррская обещала описывать истинные происшествия. Эти авторы не только действительно широко использовали местные предания и устную «хронику», но всячески подчеркивали местную локализацию, свежесть устного сообщения даже в тех случаях, когда они обрабатывали традиционные сюжеты. Это соответствовало принципам классической новеллы.

«Сто новых новелл» как произведение переходного характера еще может быть отнесено к Проторенессансу. Сборник этот лишен не только настоящего морализования, но и формально-нравоучительных привесков, которые включаются в фаблю.

В сборнике очень много сюжетов на темы (столь же характерные для фаблю, как и для итальянской новеллы) обманного обольщения и плутовства, ведущего к адюльтеру. Но наряду с восхищением ловкостью любовников в некоторых новеллах торжествует добродетель: легкомысленный юноша, соблазвивший и бросивший беременной невинную девушку в Брюсселе и собирающийся жениться в деревне на другой, в конце концов соединяется со своей жертвой (бытовизация сказочного сюжета о забы-

той невесте). В сборнике проходят и традиционные темы развратных монахинь и похотливых священников и т. п.

И Деперье в высшей степени, и несколько меньше его коронованная покровительница Маргарита Наваррская связаны с гуманистическим движением, которое во Франции имело свою специфику, включавшую в том числе определенные контакты с Реформацией.

Гуманистическое свободомыслие Деперье, как известно, поднималось до глубокого скепсиса по отношению как к традиционному католицизму, так и к протестантам. В новеллах Деперье («Новые забавы») имеются элементы почти универсального юмора, поданного в стиливой раблезианской манере. Раблезианский дух нарочито сформулирован в предисловии автора, который призывает хорошо жить и веселиться [Деперье 1936, с. 57], перестать «горевать о непоправимом» и «смеяться ртом, носом, подбородком, горлом, всеми нашими пятью чувствами» [Там же, с. 58]. Свои новеллы он называет «веселыми рассказами», «шуточными рассказами» [Там же]. Действительно, «Новые забавы» — это преимущественно собрание анекдотов, часто лишенных строгой новеллистической структуры. Некоторые из его рассказов включают целый перечень анекдотических случаев, которые изложены очень кратко и сюжетно не развернуты. В плане жанра рассказы Деперье напоминают такие итальянские сборники, как «Триста новелл» Саккетти и латиноязычные «Фациетии» Поджо. Однако Деперье сильно поднимается над бытовым уровнем Саккетти (его бытовизм чисто внешний, условный) и достигает большей идеологической глубины, чем Поджо. Как уже отмечено, Деперье склоняется к универсальному юмору, но диапазон его «смеха» достаточно широк, достигает границ иронии и сатиры; он часто прибегает к гротеску для обнажения осмеиваемой сущности.

В «Новых забавах» решительно преобладает нарочитая шутовская стихия. В отличие от Саккетти настоящих шутов у Деперье очень мало. Собственно, таким шутом в полном смысле слова является только Кайет, рассказ о котором открывает собрание (2). Зато есть множество персонажей, которые не являются профессиональными шутами, но ведут себя в «шутовской» манере, вольно или невольно: некий певчий (3, 4), весельчак сапожник Блондо (19), зубоскалы Ла-Флеша Анжуйского (26), Жак Колен — секретарь Франциска I (47), де Водрей (55), пьяница портной Жанико (77). Еще больше рассказов, в которых разнообразные персонажи совершают заведомо шутовские проделки (3, 10, 27, 30, 34, 35, 36, 41, 55, 66, 74). Сливая принесенные гостями кушанья в общий котел, певчий демонстрирует разницу между их поведением как отдельных частных лиц и как членов совета. Мастер Жан Понтале высмеивает кичливого цирюльника; желающего играть высокие роли. Священник в присутствии епископа стирает белье, чтобы намекнуть на необходимость иметь служанку (фактически — для сожительства), или

привязывает к себе живого карпа, чтобы смутить прихожанку, или отлучает всех прихожан от церкви, так как не может вытащить из щели их огласительные записки. Возчик, чтобы отучить дворянина сзывать громко во сне охотничьих соколов, делает вид, что погоняет лошадь и хлещет дворянина кнутом. Мальчик запутывает старуху латинскими цитатами из Катона. Шутник развлекается за счет невежественного судьи. Отец советует сыну «перевернуть» его имя. Целый ряд из приведенных примеров выходит за пределы развлекательной шутки и содержит определенный «урок» лицемерам, фанфаронам, глупцам.

Деперье демонстрирует целую галерею глупцов (см. 7, 8, 30, 49, 66, 74, 76, 86). Это невежественный нормандец, мечтающий стать священником, упомянутая старуха, принявшая латынь за итальянский язык, молодой законовед, неспособный произнести речь, или судья. Это самодовольный цирюльник, барабанщик Шишуан, подавший абсурдную жалобу на то, что отец не умирает и не оставляет наследство, «перевернувший» свое имя Жан Дуанж, полоумный и тщеславный Жан Борто, поверивший в свою смерть, когда его не назвали «мастером», пуатевинец, который удивляется, что король сложен, как все люди, дама, не подпускавшая петухов к королю. Шуты и глупцы не сближены у Деперье, а скорее являются антагонистами. Шут, глупец и плут — персонажи одного ряда. В рассказах Деперье много плутовских трюков и проделок, иногда с эротической целью (16, 54, 62) или с целью воровства, наживы (24, 25, 29, 46, 59, 79, 80, 84), но некоторые из этих плутовских проделок приближены также к шутовским по своему характеру. Поэтому большинство плутов изображено с известной симпатией, хотя иногда также не без насмешки (например, школяр-юрист, который учится «медицине» у аптекаря). Деперье привлекают различные комические ситуации (см. 8, 11, 37, 39, 44, 49, 62, 63, 64, 65, 89), из которых один выставляет только внешнюю несуразность и абсурдность, другие осмеивают трусость, развращенность, дворянскую спесь, опять же невежество и глупость.

В рассказах Деперье приводится огромное число остроумных ответов, причем некоторые не просто смешны, но содержат критические стрелы (см. 4, 5, 31, 32, 33, 47, 48, 51, 53, 57, 64, 67, 78, 82). Кроме того, повествуется и о невербальном (жесты, поступки) остроумном поведении (3, 21, 49, 50, 52, 54, 58, 60, 64, 67, 85). Остроумные ответы, жесты и поступки часто, но не всегда совпадают с шутовскими проделками. Особое значение имеют именно остроумные ответы, острые слова, поскольку игра со словом (в отличие, например, от Саккетти, у которого тоже много остроумных ответов и жестов, комических ситуаций, шутовства и т. п.) специфична именно для Деперье и отчасти являются проявлением его «раблезианства». Деперье с увлечением описывает соревнование в брани между профессором и торговкой (63), комический диалог героя с соседями (75), скудость речи священника, повторяющего только имя Иисус (22), игру с именами (15,

74), недоразумения из-за ложного понимания или толкования слов (43, 61 — в последней новелле из-за этого даже вешают по ошибке мальчика), а также из-за непонимания или искажения латинской речи (20, 27, 65), из-за неправильного произношения зайки (45), наконец, глупые слова обнажают скрытую ситуацию (8).

Замечу в заключение, что нарочитый «смех» Деперье, включающий зерна исторического скепсиса, уже достаточно далек от оптимистической веры в возможности человека и гармонического описания его разнообразных проявлений у Боккаччо. Здесь может сказываться различие Италии и Франции, Раннего и Высокого Ренессанса. Еще гораздо дальше в идеологическом плане отстоит от Боккаччо Маргарита Наваррская с ее «Гептамероном», скорее сопоставимым с творчеством Банделло, с некоторыми уже кризисными элементами в гуманизме, возникшими во Франции довольно рано и хронологически весьма близкими к моменту расцвета французского Ренессанса. Культ возвышенной любви в неоплатоническом духе, попытки соединить рыцарские и гуманистические идеалы, элементы морализирования сочетаются в «Гептамероне» не только с фривольностью, но и со скепсисом и даже с подлинным трагизмом.

Новеллистическое творчество Маргариты Наваррской представляет противоположный полюс по отношению к Деперье (их сближает только негативное изображение монахов), не говоря уже о том, что Маргарита Наваррская описывает среду более высокого социального яруса. У нее отсутствует юмор и почти отсутствует анекдотичность, намечается внимание к человеческой психологии. В плане развития жанра новеллы во Франции «Гептамерон» важнее «Новых забав».

Незавершенное собрание новелл «Гептамерона» (по-видимому, их должно было быть не 70, а 100, как у Боккаччо) имеет в себе известную упорядоченность, хотя не в такой степени, как в «Декамероне». Темы варьируются по дням еще менее строго. Новеллы противостоят обрамляющей раме, но в другом плане: спасающееся в Пиренеях от разлива рек маленькое общество в основном настроено на высокоморальный лад и платоническое понимание любви (с некоторыми различиями между отдельными участниками-рассказчиками), а конкретные новеллы менее однородны и то и дело обнажают разрыв между идеалом и действительностью. Эта разнородность и противоречивость обгрызается композиционно: рассказ о коварстве женщины (1) сменяется по воле рассказчиков другим — о их невинности и низости мужчин (2), рассказ о добродетельной знатной даме (4) — рассказом о добродетельной и находчивой простой лодочнице (5), за хитростью женщины (5) следует хитрость мужчины (6), за более или менее фривольным рассказом о «рогоносце без ведома жены» (8) — история о возвышенной трагической любви (9) и т. д. Число традиционных сюжетов в «Гептамероне» меньше, чем у всех итальянских новеллистов. Даже при использовании

традиционных мотивов Маргарита всячески стремится ослабить их условность и, кроме того, ослабить или изменить искони присущую тем или иным мотивам комическую окраску. Подавляющее большинство новелл «Гептамерона» посвящено любовной теме. В числе любовных новелл многие так или иначе описывают адюльтер (1, 3, 8, 15, 20, 25, 29, 32, 36, 37, 42, 44, 58, 59, 60, 69) или попытки его совершить (27, 31, 35, 40, 52, 57). Немалое количество неудачных попыток уже само отличает новеллы Маргариты от большинства новелл итальянских авторов. Многие удавшиеся адюльтеры часто венчаются мстостью мужей. Соблазнение девиц и чужих жен, как и у итальянских новеллистов, сопровождается плутовскими, обманными поступками (см. 4, 6, 8, 14, 23, 25, 29, 38, 40, 43, 51, 58, 59), в ответ на которые иногда применяется контрплутовство (см. 5, 27, 35, 37, 43, 57). Плутовство, не связанное с эротическими целями, встречается крайне редко (см. 53, 57). Среди обманных приемов часто повторяется замещение одним лицом другого на свидании и т. п. (8, 12, 14, 23, 30, 35, 46, ср. Банделло). Заведомо низкие страсти и связанные с этим попытки обогащения чаще всего приписываются монахам, реже священникам (22, 23, 29, 31, 33, 40, 46, 70), так же как и у большинства других новеллистов. Но только в «Гептамероне» священник совершает инцест с сестрой (33). В одной из новелл обманный брак монаха имеет целью обогащение (54). Во всех этих случаях отсутствует комизм. Есть, пожалуй, только один комический рассказ о монахах, испугавшихся, что хозяин дома зарежет их, как свиней, поскольку тот в шутку называет свиней францисканцами (34).

Вообще, как уже сказано выше, собственно комических рассказов в «Гептамероне» немного (элементы анекдотического комизма имеются, в частности, в новеллах 28, 29, 34, 44, 50, 63, 66, 69). Некоторые комические мотивы окрашены эротически (жена выздоравливает, слыша, как муж валит на постель служанку, ревнивая жена подкладывает мужу-аптекарю возбуждающее средство), другие — нет (купец в виде взятки дает секретарю королевы деревянный окорок, старушка в темноте принимает солдата за гробницу и ставит ему на лоб свечку, монах вынужден читать проповедь то против битья жен, то за их наказание, слуга подбрасывает гостям кал в виде сахарной головы — единственный шутовской мотив).

Заслуживает внимания, что целый ряд сюжетов, которые допускают комическую интерпретацию, совершенно лишен ее в «Гептамероне». Например, молодая жена старого мужа получает дорогой перстень от поклонника и пересылает (якобы от него самого) его брошенной жене (13). Во-первых, согласно стереотипу, молодая жена мужа не отвергает любовников, во-вторых, переотправка перстня могла быть обыграна как веселая шутка. Здесь же мы восхищаемся добродетельностью героини и жалеем брошенную жену ее поклонника. Жена заводит «друзей», так как муж ею пренебрегает, и смело защищает свою позицию

(15), причем тут нет речи о защите естественной чувственности, как в известной новелле Боккаччо (VI, 7). Боккаччо умел сочетать серьезность с юмором, как и в данном случае, а Маргарита Наваррская трансформирует юмористическое в серьезное. Муж мстит монаху, посещающему его жену (23). Этот сюжет часто имел комический характер. Но здесь нет и речи о комизме, тем более что не только муж преследует монаха (это могло еще быть смешным), но жена убивает ребенка и себя, а ее брат убивает мужа—финал, казалось бы, неожиданный, не вытекающий из ситуации. То, что принц ходит к жене старого адвоката через часовню и поэтому слывет набожным (25), так и напрашивается на юмористическое восприятие, но его нет и в помине. Сеньор узнает, что служанка имитировала привидение, чтобы спокойно развлекаться со слугой (38). Маргарита Наваррская и тут проходит мимо комического эффекта. Финал рассказа — слуг прогоняют. Крестьянка, заботясь о здоровье мужа, снабжает его грязную любовницу хорошей постелью и т. д. (42). Опять ничего смешного. Ее поступок влечет исправление мужа. Любовники графини открываются друг другу и в порядке мести даме одевают на себя цепи как ее «узники». Жест, казалось бы, «шутковской» (47), но опять же юмор отсутствует. Это подчеркивается холодно-небрежной реакцией дамы.

Мы видим, что переводу в серьезный регистр очень помогают неожиданные «серьезные» финалы (13, 38, 42, 47). Число примеров можно было бы умножить.

В своих новеллах Маргарита Наваррская ломает некоторые штампы. Отдавая дань и рыцарским и гуманистическим идеалам, она полностью отказывается от антифеминизма (которого, впрочем, не было и у Деперье), у нее отсутствуют и представления об исконно низкой природе человека, свойственные, например, Мазуччо, с которым у нее имеются отдельные сюжетные и иные сходжения. Нет у нее и профессиональных или социальных категорий, кроме монахов, к которым бы она заведомо плохо относилась (в этом она отлична от Деперье). Но нет и защиты естественной чувственности, вообще любования разнообразными естественными проявлениями человека, как у Боккаччо. Изображая, подобно Банделло, игру страстей, она в отличие от него сосредоточена не на силе или причудливой форме страсти, а скорее на ее внутренних пружинах. Подобно Мазуччо и Банделло, она порой изображает жестокие нравы, но с горечью, не считая их нормальным состоянием общества.

Обратимся к некоторым иллюстрациям.

Рассказ о том, как влюбленный застаёт свою даму в объятиях грязного конюха и от нее отворачивается (№ 20, ср. новеллы Мазуччо о связях благородных дам с безобразными маврами и карликами), является в «Гептамероне» исключением. Собственно так же исключителен и рассказ о мужчине-работнике, который в отсутствие хозяина грубо избил и изнасиловал хозяйку (2). Рассказ об инцесте матери с сыном (30) в отличие от

соответствующего сюжета у Мазуччо и других итальянских авторов очень смягчен: героиня не порочна, но невольно увлекается (заяв, в назидание сыну, место служанки на свидании с ним), кается и ведет себя далее очень осторожно, советуясь при этом с духовными лицами. В новелле об инцесте брата и сестры последняя запугана братом, ведет себя крайне пассивно, а вся вина падает на брата-священника, т. е. на лицо, принадлежащее к категории, которую Маргарита Наваррская не шадит. Некоторое количество нейтрально трактуемых адюльтерных историй является данью традиции и неспецифично для этого автора. Как уже отмечалось, у нее больше, чем у других новеллистов, неудавшихся или отомщенных обольщений и адюльтеров.

Лодочница остроумно избегает объятий похотливых монахов (5). Знатная дама-вдова смело изгоняет из своей постели проникшего туда поклонника (4). Флоринда умеет противостоять попыткам овладеть ею со стороны влюбленного рыцаря (10). Жена старого дворянина отваживает капитана, передав перстень его жене (13). Старый приор-развратник безуспешно пытается соблазнить монахиню Марию (22). Жена придворного служителя избавляется от приставаний королевского секретаря (27). Сестра жены камердинера дает отпор дворянину, который ее преследует (42). В этих и некоторых других новеллах выступает характерный для Маргариты Наваррской образ добродетельной, целомудренной женщины вроде чистой монахини Марии или жены дворянина, пожалевшей к тому же старую жену своего поклонника. Иногда честь спасена мужем или братом: монаху, хотя он убивает слуг и грубо раздевает жену дворянина, не удается ею овладеть, и он отдан мужем в руки правосудия (31). Муж, перехватив письмо дамы францисканскому монаху, умеет предупредить адюльтер (35). Брат девушки, за которой ухаживает герцог, спасает ее, явившись вместо нее на свидание (12). Месть мужа или брата за состоявшееся или несостоявшееся любовное свидание: муж нанимает палача, чтобы убить любовника (1); брат девушки, любви которой домогается герцог, убивает его (12); муж преследует любовника жены, а она удавилась (23); муж заставляет неверную жену жить в комнате, в которой висит труп убитого им любовника, и пить из его черепа (32, сюжет известен еще по «Деяниям римлян»); брат убивает тайком мужа сестры (39). Своеобразна месть неаполитанца королю Альфонсу, соблазнившему его жену. Он мстит, вступив в связь с королевой. Как эта новелла далека от итальянских комических новелл, в которых один приятель «доделывает» ребенка, а другой в отместку спит с женой первого (Дек. VIII, 3; Страпарола VI, 1)!

В «Гептамероне», в соответствии с «рыцарскими» представлениями, дамы бывают очень сдержанными и подвергаются влюбленных испытаниям и проверке (16, 18, 24, 62). Так же как у Боккаччо, Маргарита Наваррская описывает и трагическую любовь: влюбленный в знатную девушку, не дождавшись согласия

ее матери, умирает, а она впадает в отчаяние (9). Переживая различные приключения, всю жизнь страдает от нереализованной любви к Флоринде доблестный Амадур (10). Влюбленные, которым препятствуют в женитьбе, уходят в монастырь (19). После убийства братом ее возлюбленного, состоявшего с ней в тайном браке, дама безутешна и живет в лесу (39).

Отход от условных тем и традиционных интерпретаций в «Гептамероне» связан по преимуществу с зачатками психологизма. Фабула отходит от сюжетных клише, делается иногда более сложной и запутанной не ради авантюристности, а в связи с известной сложностью человеческих чувств и отношений. Появляются намеки на скрытые эгоистические пружины (наряду с явными). Психологический скепсис наблюдается либо в самом тексте рассказа, либо в замечаниях рассказчиков. «Замечательным случаем» может оказаться не само действие, а проявившиеся при этом чувства и реакции. Психологизм «Гептамерона», конечно, не следует преувеличивать, так как речь идет собственно не о настоящем анализе чувств, а скорее о более широком диапазоне чувств, определяющих действия героев. Приведем несколько примеров.

В новелле 1 зерном сложной и жестокой трагедии в семье прокурора является двойная измена мужу — с прелатом, выгодная для мужа и совершенная по расчету, и с сыном генерал-лейтенанта — по любви. Соответственно и муж мстит (зверски) только второму.

В новелле 7 рассказывается о близости купца с молодой соседкой, но сама эта близость оказывается «ширмой» для его более серьезной и интимной связи. Новелла 10 представляет собой как бы конспект целого романа о любви Амадура к Флоринде. Пока Флоринда еще слишком молода, он совершает такой парадоксальный акт, как женитьба на придворной даме ее матери графини Арандской; жена вскоре умирает. Мучаясь страстью, Амадур то удаляется от Флоринды, забывается в бою, почти добровольно становится пленником и т. п., то возвращается, пытается безуспешно овладеть Флориндой, наконец умирает в бою. Именно причудливость поведения Амадура, отражающая его чувства, представляет главный интерес. Я уже упоминал о новелле 13, в которой героиня, хоть и жена старого мужа, отвергает поклонника отчасти из жалости к его брошенной жене. В новелле 17 король из гордости не мстит немецкому графу, имеющему намерение его убить, а только символически намекает ему в лесу и наедине на свою силу.

В новелле 21 рассказывается крайне небанальная история дружбы, а затем и тайного обручения стареющей воспитанницы королевы с молодым, но некрасивым человеком более низкого социального круга. Сама эта история как бы мало «новеллистична», в ней нет ни привычных схем, ни ярких контрастов, свойственных итальянской новелле, ни отчетливой композиционной кульминации. Неяркие события этой истории как бы явля-

ются частично рефлексом скрытой жизни сердец героев. Когда тайный брак открыт, поклоннику приходится бежать. Но и этот «уровень» снимается финалом, так как выясняется, что с его стороны весь «роман» был связан с надеждой на обогащение, т. е. эта «трагическая» история любви скромных людей развенчивается указанием на материально-эгоистические импульсы героя. В новелле 24 куртуазное испытание испанской королевой чувств поклонника завершается в конце концов трансформацией его чувств, перенесенных теперь на бога. В новелле 26, так же как в новеллах 10 и 21, дается как бы конспект романа — истории любви женщины — старшего друга («приемной матери») к молодому человеку, который сначала увлекается молодыми девушками, а потом научается ценить ее возвышенную и сдержанную любовь, в которой она открыто признается накануне смерти. Своеобразие этих чувств и отношений составляет главный интерес повествования.

Новелла 27 излагает уже упоминавшуюся историю о том, как дама избавляется от нежеланного ухажера. В этой истории нет никакого «психологизма». Но заслуживает внимания скептическая реплика одного из слушателей о том, что ее поведение, возможно, объясняется тем, что поклонник некрасив. В новелле 43 изображается оригинальная особа, которая завязывает роман с героем, оставаясь неузнанной, но отвергает его, как только он догадался, кто она, и признался ей в любви. В новелле 45 рассказывается о почти немотивированной спонтанной ревности женившегося героя к его холостому другу. Беспричинная ревность, приведшая к их разрыву, а не сами перипетии составляют здесь главный интерес. В новелле 55 «изюминкой» является перчатка, которую влюбленный сорвал с руки дамы в тот момент, когда она его отвергла, и которую он хранит всю жизнь. Перчатка становится символом верности и постоянства. Такого рода использование деталей (не «толкающих» действие) мы не найдем в итальянской новелле. В новелле 59 рассказывается о жене, бросающей своего мужа ради каноника, но вынужденной недобровольно дважды возвращаться к мужу. Главная тема новеллы — не сам по себе адюльтер, а многолетняя любовь героини к канонику и ее страшная тоска во время возвращения к мужу (хотя финалом и является примирение с ним). И эту историю можно считать конспектом романа.

Отмечу, что во всех новеллах, приближающихся к конспекту романа, сильно растягивается время действия по сравнению с обычными новеллами.

Из нашего обзора западноевропейской новеллы эпохи Возрождения вытекает вывод о ее единстве и одновременно разнообразии. В рамках общих жанровых истоков, широкого взаимодействия и во многом сходного исторического и бытового фона намечаются разнообразные вариации, уклоны, «доминанты».

Так, у Боккаччо находим равномерное использование мотивов и сюжетов, отражающих разнообразные и «дополнительные»

подходы к освещению человеческой самодеятельности, представленной в целом положительно, гармонично, в духе гуманистической веры в возможности естественного, «земного» человека и его активности. У Саккетти находим преобладание юмористически-анекдотических мотивов, особенно «шутовских» и остроумных ответов, юмор подается на бытовом фоне в рамках флорентийской жизни.

Мазуччо своей убежденностью в порочной природе человеческой (особенно женской) натуры и вниманием к мрачно-трагическим, даже садистическим ее проявлениям, подкрепленным покорностью перед «злой фортуной», а также пережитками сословных предрассудков, резко противостоит и Боккаччо и Саккетти. Боккаччо он особенно чужд своей дисгармоничностью, а Саккетти — отказом от юмора и анекдота. Банделло в своем творчестве представляет по отношению к Боккаччо не другой полюс (как Мазуччо), а другой этап, свидетельствующий о начале исторического кризиса гуманизма. Этот мрачный трагизм напоминает Мазуччо, но основа его не в оценке человеческой природы как таковой, а в изображении силы и порой причудливости человеческих страстей, влекущих к трагическим последствиям. Банделло знает и юмор, но в меньшей степени, чем Боккаччо. Главная его тематика — любовь, особенно обманные коварные поступки с целью обольщения, с использованием клеветы, плутовства, предательства и часто следующие за этим несчастья и наказания (реже награды). В чисто жанровом плане Банделло характеризуется прежде всего своей «сенсационностью», драматизмом и повествовательным осложнением, намечающим романную перспективу. Драматизм характеризует также творчество Чинтио, но у него находим не стихийную динамику страстей, а четкое противопоставление сил добра и зла, патетику и возвышенную риторику, культ героической нравственной стойкости.

Страпарола выдвигает новый синтез гуманизма или, может, даже постгуманизма с народно-фольклорной стихией, эксплуатирует сказочные мотивы и создает новый синтез сказки и новеллы, предвосхищая Базиле и Перро. Деперье, вслед за Саккетти и Поджо, представляет юмористически-анекдотический аспект новеллы, но в отличие от Саккетти сохраняет бытовой уровень главным образом как оболочку для выражения универсально-критической позиции с точки зрения гуманизма и в «раблезианской» манере.

Маргарита Наваррская, наоборот, почти полностью отказывается от юмора, продолжая драматически-трагически новеллистическую линию, созвучную Мазуччо и особенно Банделло. Еще больше, чем у Банделло, она обнаруживает романную перспективу и, кроме того, изображает не силу, а внутреннюю сложность страстей как определяющих импульсов человеческого поведения.

При всем разнообразии очень чувствуется стоящее за ним единство, которое кроме общей культурно-эпохальной близости

скрепляется большей или меньшей причастностью к гуманизму, который всячески способствует антропоцентризму и представлению о мире прежде всего как о поле и результате активной и достаточно свободной человеческой самодеятельности. Роль судьбы остается второстепенной и большей частью раскрывается как результат тоже игры страстей и поступков индивидов. Это, разумеется, не исключает роли случайности, совпадений, недоразумений и тому подобных моментов, форсирующих ход повествования. Роль внеличных сил, одним словом, невелика, полностью отсутствует какое-либо «отчуждение» и т. п. Это — главная основа классической европейской новеллы, созданной в эпоху Возрождения, в XIV—XVI вв. Следствием становится решительное количественное и качественное преобладание поверхностного уровня над глубинным. Очень слабый намек на «скрытые пружины» появляется, пожалуй, только у Маргариты Наваррской. Эта основа европейской новеллистической модели мира как поля взаимодействия человеческих волей и поступков ощущается на фоне архаических форм европейской новеллы, но еще гораздо отчетливей — на фоне новеллистического творчества народов Востока, особенно Дальнего Востока.

Как уже неоднократно отмечалось, активные действия в классической новелле эпохи Возрождения, в отличие от новеллы средневековой, не являются только функцией ситуаций, требующих преодоления, или выражением некоторых общих пороков/добродетелей или сословных черт, но также укоренены в индивидуальных свойствах персонажей, в их личных чувствах, часто довольно своеобразных. Новелла Возрождения не доходит до настоящего психологического анализа, но все же умеет изобразить разнообразные стороны и прихоти как проявления индивидуальностей, даже вскрыть некоторые амбивалентные чувства, показать и благотворное и разрушительное действие страстей. Страсти, как низкие, так и высокие (сами границы между «низким» и «высоким» сильно размываются признанием прав естественной чувственности при соблюдении меры), рисуются как чисто земные и чисто индивидуальные. Вся эта активизация и индивидуализация (впрочем, не доходящая до изображения характеров) имеет следствием почти полный отказ от сказочно-чудесных и легендарных мотивов. Легендарные мотивы переопределяются в некоем жанровом синтезе, происходящем при окончательном формировании новеллы, ее классических форм, а сказочные мотивы исчезают, но появляются вновь на исходе Возрождения в творчестве Страпаролы.

Активная самодеятельность персонажей, создающая сюжетное движение, проявляется обычно как взаимодействие персонажей, имеющих разные, часто противоположные цели. Осуществленное желание одного является ущербом для другого и часто влечет контрдействие. Число персонажей в классической новелле Возрождения, так же как и в новелле средневековой, вообще невелико, но взаимодействие происходит в каждый данный момент

почти всегда между двумя персонажами. В этом — своеобразная «диалогичность» новеллистического действия, черта, также возникшая еще в пределах ранней формы европейской новеллы, отчасти даже еще на фольклорной стадии, но ставшая важным параметром классической новеллы. Степень активности персонажей неодинакова, более активный персонаж навязывает свою волю менее активному посредством определенной «тактики», подталкивая его к желательной для первого реакции, для чего часто применяются хитрость, изобретательность, плутовство и обман. В фольклорной, отчасти книжной средневековой новелле было отчетливое деление на активных и пассивных или умных и глупых персонажей, в фольклорных анекдотах ось ум/глупость была настоящей доминантой. В классической новелле резкость этих полюсов постепенно смягчается и размывается. Плутовству часто противостоит контрплутовство (вспомним очень примитивную форму борьбы плутов в мифологических анекдотах о трикстерах). Все же развертывание классической новеллы Возрождения не сводится к механике противоборства персонажей — оно одновременно содержит определенный идеологический урок, демонстрирует проявление, а иногда и перемену чувств, своего рода игру чувств, волевых импульсов, отчасти игру случая, хотя, как сказано, новеллистический случай очень часто в свою очередь сводится к игре страстей и поступков других людей. Кроме того, иногда проявление героями высоких чувств, особенно великодушия, ведет к ослаблению динамизма действия и даже к отказу от действия (в новеллах десятого дня у Боккаччо, в некоторых новеллах Банделло). Глубокое взаимодействие жанров, синтезируемых в классической новелле (в отличие от средневековой, в которой жанровые типы в основном сосуществовали рядом друг с другом), сочетается с длительной литературной жизнью анекдота, не вполне растворившегося в общем синтезе. Это — линия Саккетти — Поджо Браччолини — Десперье рядом с собственно новеллистической у Боккаччо, сильно преуспевшем в «синтезе», и особенно у Мазуччо — Банделло — Маргариты Наваррской. В анекдоте эпохи Возрождения остроумные ответы и действия теряют связь с фольклорными паремиями-универсалиями, приобретают более конкретный, индивидуальный характер. Своеобразие классической западноевропейской новеллы, сложившейся в эпоху Возрождения, еще отчетливее, чем на фоне западной средневековой повествовательной традиции, выступает при сопоставлении с восточной новеллой, например арабской и особенно китайской. Чисто условно (если ориентироваться «европоцентрически») восточную новеллу можно также отнести к ранним формам, но в наблюдаемых различиях ярко сказывается и культурно-историческая (ареальная) специфика. При таком сравнении прежде всего подчеркивается активная самодетельность персонажей западной классической новеллы как ее структурообразующая основа.

В новелле и Запада и Востока рассказывается обычно об од-

ном замечательном происшествии, но в восточных, особенно дальневосточных (китайских), новеллах это происшествие всегда «случается» с героем, а в классических новеллах Западного Возрождения оно является результатом действий, причем целенаправленных действий, героя. И в Италии и в Китае речь может идти об осуществлении желаний и избежании ущерба, но в китайской новелле этого добивается не сам герой (как на Западе), а неожиданно вмешивающиеся в его судьбу посторонние люди и силы, очень часто волшебные (вроде небесных фэй или лис-оборотней), или обладающие волшебными силами (как даосские маги), или по крайней мере сохраняющие функцию и некоторые атрибуты чудесных помощников. Эти сказочные существа или их заместители (в виде умерших и воскресших красавиц, княжеских наложниц, необыкновенных гетер и т. д.) чаще всего становятся и любовными партнерами героев. Отсюда и исключительная композиционная роль удивительной «встречи» в завязке китайской новеллы. Как уже неоднократно отмечалось, фантастический элемент крайне редко присутствует в новелле Западного Возрождения, западные чувствительные или чувственные дамы и девицы лишены всякого таинственного ореола, и встреча героя с такой дамой только является первым поводом для активного ухаживания. Основные герои китайской новеллы пассивны, обычно плохо приспособлены к практической жизни и терпят от этого неудачи, впадают в бедность даже вопреки своим талантам. Их пассивность получает и идеологическое подкрепление в некоторых новеллах-притчах буддийского происхождения. Активность западных героев поддерживается гуманистическим мироощущением. В китайской новелле активны главным образом отрицательные персонажи — жадные хитрецы, посягающие на чужое добро, совратители женщин, убийцы (исключение — «ловкие воры», трактуемые как «таланты», бескорыстные фокусники). Их плутовские действия квалифицируются обычно как преступления, подлежащие мести или чаще наказанию по суду, также возмездию со стороны судьбы. (Сравним с добродушным изображением плутов-любовников и иных невинных озорников у Боккаччо и его продолжателей.) Знакомые нам по западным образцам фигуры развратных монахов или развратников, орудующих в женском монастыре, изображены в китайской новелле исключительно с отвращением, тогда как западная новелла исключает по их адресу амбивалентность. Все эти развратники так или иначе в китайской новелле плохо кончают. В Китае, так же как и в Италии, известен сюжет взаимного адюльтера двух друзей. В Китае сложившаяся ситуация трактуется как несчастье, справедливое возмездие первому, кто согрешил, а в Италии — добродушно, иронически (отсюда «озорной» мотив общности жен в финале). В результате сближения плутовства и преступления в китайской новелле (по крайней мере в более поздних хуабэнь) развились детективные мотивы, в общем неизвестные новелле Возрождения и возникшие на Западе гораздо

позже. Для детективных мотивов и сюжетов характерен и образ детектива — тонкого следователя или справедливого судьи с интуицией, превосходящей границы естественного, тогда как на Западе судья большей частью фигурирует или как жестокий слуга закона, или в связи с шутовскими судебными решениями в духе фольклорного анекдота. Заслуживает внимания, что и преступления в китайской новелле как бы «случаются» и стоящие за ними активные действия злоумышленников становятся известными только в финале, после раскрытия тайны преступления. Любовная тема широко разработана и в Китае и в Италии или Франции. Комический адюльтер в Китае отсутствует, и новеллы даже с чисто негативной его трактовкой относительно редки, тогда как на Западе крайне многочисленны. Любовные страсти в китайской новелле имеют разрушительный характер и ведут к трагическому финалу, даже если речь идет об императоре и его наложницах. Поэтому герой-конфуцианец бросает Ин-ин; он страшится своей страсти, превосходящей всякую «меру». Обычные любовные пары иногда и воссоединяются после многих преград и превратностей. Западная новелла даже у Боккаччо, не говоря уже о Мазуччо, Банделло, Маргарите Наваррской, знает трагическую любовь, но знает и множество историй, кончающихся счастливо. Китайская новелла сохраняет в своей природе известный дидактизм, отраженный также в самой структуре (см. выше в соответствующем разделе), а в западной новелле моральная тема является главным образом поводом для оживленных дискуссий в обрамляющем повествовании. Сказанное о китайской новелле в значительной степени можно отнести и к арабской, в которой, правда, несколько меньше волшебного элемента, допускаются «шутовство» и остроумные реплики. Соответственно аналогичны различия европейской и арабской новеллы.

В Западной Европе следующая ступень в истории новеллы после новеллы Возрождения — это новелла XVII—XVIII вв., т. е. как раз того времени, когда происходило становление романа Нового времени, т. е. переход от позднерыцарского и «галантного» к плутовскому «комическому», аналитическому и от них к классической форме романа (см. [Мелетинский 1986]). Новелла этой эпохи, находящаяся в сложных отношениях с Поздним Возрождением, барокко, классицизмом и с идеологией Просвещения и т. д., в общем и целом есть именно новелла эпохи становления романа Нового времени. Она сопровождает это становление, в нем участвует, отчасти является его побочным продуктом. Вопреки тому, что представляется от романа старого типа, противопоставляет ему себя и подготавливает роман нового типа; во-вторых, как жанровая формация эта новелла так или иначе сама тяготеет к повести и роману, т. е. новелла имеет характер либо фрагмента романа, либо конспекта романа. В последнем случае объем ее резко увеличивается. Она становится многоэпиздной, включает обширные описания, диалоги и монологи, стихи, письма; акцент может быть перенесен с внешнего действия на внутренние переживания. В ряде случаев граница между новеллой и романом становится чрезвычайно зыбкой, что получает отражение и в терминологии.

Термин «новелла» в принципе воспринимается в оппозиции к роману старого типа (*roman*) и очень слабо противопоставлен роману нового типа (*roman*). Испанский термин *novela* применяется (в отличие от итальянского) к повествованию любой длины; как известно, плутовские романы обозначаются как *la novela picaresca*. Во Франции большинство «галантных новелл», «исторических новелл» имеют характер повестей, иногда они обозначаются как «маленькие романы» (*petits romans*), причем термины «новелла» и «маленький роман» иногда совмещаются на обложке одного и того же произведения (о терминологии французской романической новеллы см. подробнее [Годэн 1970]). Это представление о новелле как маленьком романе чрезвычайно характерно для французской литературы XVII в.

Новелла противопоставляется, как сказано, прежде всего роману в старом вкусе, т. е. рыцарскому или псевдогероическому. Даже «галантная новелла» противостоит «галантному роману» меньшим объемом и претензией на относительное правдоподобие, историческое и психологическое (подробнее см.

ниже). По сравнению с новеллой Возрождения резко уменьшается число традиционных новеллистических сюжетов, решительно преобладают сюжеты оригинальные, ослабляется и интерес к новеллистическим эффектам.

Новый тип новеллы, который лучше всего назвать «новеллой романтической», впервые и в самой яркой форме появляется у Сервантеса как автора «Назидательных новелл» («Las novelas ejemplares») сам эпитет *ejemplares*, который у нас переводят как «назидательные», можно перевести и как «примерные» и таким образом связать с традицией *exemplar*. Естественно, мы не будем здесь анализировать новеллы Сервантеса в связи с тем, что он представляет вершину испанского Возрождения и вместе с тем ее последнюю фазу на стыке с барокко; не будем рассматривать его гуманистические идеи, неизменно окрашенные в «рыцарские» тона, уточнять адреса его сатирических стрел и т. п.

Новелла Сервантеса резко отлична от итальянской новеллы с ее крайне активными персонажами, порывами здоровой чувственности и неудержимых страстей, стремительным действием, культом остроумных ответов, шутовскими проделками и насмешками над глупцами, лицемерами и старыми мужьями. Верность в любви, стойкость, великодушие — те «рыцарские» качества, которым итальянская новелла отдает дань, Сервантесом не только сохранены, но развиты и углублены. Сервантес не претендует на хроникальное правдоподобие, не прикрепляет рассказы к реальным лицам, но сильнее высвечивает их общечеловеческое содержание. Традиционный новеллистический сюжет у Сервантеса подвергается глубокому переосмыслению. Он сильно расширяет тематический диапазон новеллы, во-первых, разнообразя оригинальным образом превратности, выпадающие на долю героев и высветляя в этих испытаниях их благородство, героизм, верность в любви; усиливая сентиментальные мотивы, а во-вторых, добавляя сюжеты плутовские, всегда богатые бытовыми подробностями и юмором, а также иронией, явной или неявной, направленной на уже утвердившиеся в Испании штампы плутовского романа. Мотивы «сентиментальные» и «плутовские» хотя в некоторых новеллах и перекрещиваются, но в основном предстают как две «стихии», находящиеся в отношениях дополнительности. В отличие от итальянской новеллы Сервантес ценит, выделяет и умеет описывать, с одной стороны, бытовой колорит (мавританский, цыганский, плутовский) в его экзотике и одновременно в увязке с общечеловеческим содержанием (в этом он как бы предвосхищает романтиков XIX в.), с другой — человеческие характеры, возвышающиеся над «ситуацией» и даже над «страстями», в том смысле, что, втянутые в ситуации и зараженные страстями, они прежде всего проявляют свою истинную природу. Акцент на испытаниях героев у Сервантеса как раз связан с разработкой характера.

Как мы знаем, новелле как жанру свойственна концентрация различных повествовательных приемов, хотя сами по себе

эти приемы применяются и за пределами новеллы, в повестях, романах и т. п.

Вот эта концентрация и разнообразие повествовательных приемов, движущих новеллистическое действие, чрезвычайно характерны для новеллы Сервантеса, не меньше, чем для итальянцев. Интрига движется такими крупными, «сильными» (и традиционными не только в новелле, а даже больше в романе) событиями-превращениями, как война, кораблекрушение, попадание в плен, похищение, пропажа без вести или мнимая смерть, разорение, возникновение непреодолимой любовной страсти. Сюжетные повороты также являются следствием роковых отлучек персонажей или неожиданных встреч, получения ложной информации (о пропажах, смертях, местонахождении и т. п.) или, наоборот, счастливого узнавания, раскрытия тайны. Из повествовательных приемов для Сервантеса очень характерно начало новеллы *in medias res*.

Дело не только в том, что многие из этих мотивов и приемов являются скорее романическими. Важно, что новелла Сервантеса, в сущности, никак не сводится к внешнему действию, всячески над ним возвышается и постоянно норовит выйти за жанровые границы классической новеллы Возрождения. Новелла Сервантеса гораздо более традиционна на уровне мотивов (здесь размещаются и все эти «приемы»), чем на уровне сюжета в целом. Даже концентрация вышеуказанных повествовательных приемов коррелирует с тем обстоятельством, что в новеллах Сервантеса часто бывает не один ядерный эпизод и не один поворот в кульминации (как это специфично для новеллы), а несколько эпизодов и несколько поворотов. Это связано с задачей расширить и разнообразить испытания героев и полнее выявить их чувства и характеры, а тем самым и отчетливо утвердить авторские идеалы. Сохраняя новеллистическую напряженность действия, Сервантес, таким образом, выходит за рамки новеллы и открывает путь к роману; новелла приобретает характер конспекта романа. В других случаях, наоборот, увлекаясь отдельными колоритными описаниями бытовых сцен, Сервантес ослабляет напряжение интриги и новелла превращается во фрагмент ненаписанного романа или бытовой повести. Кое в чем новелла Сервантеса перекликается с испанской комедией.

Таким образом, выход за рамки классической формы новеллы — переход к новелле «романической», тяготеющей к роману или повести, идет различными, альтернативными, часто противоположными путями (гипертрофия внешних приключений или бытовых сцен, «колорита», либо зачатки психологического анализа характеров и поступков, интенсификация, экстенсификация действия). Эти разные тенденции чаще всего, но не всегда реализуются в разных новеллах. Новеллистическое творчество Сервантеса в целом (т. е. «Назидательные новеллы» и вставные новеллы в «Дон Кихоте») представляет собой целую лабораторию романической новеллы.

Отход от итальянской традиции наиболее очевиден при сопоставлении с ней «Ревнивого эстремадурца», поскольку схема сюжета этой новеллы — одна из самых распространенных в ренессансной новеллистике. Речь идет о том, как был проучен ревнивец — старый муж молодой жены. Как мы знаем, в итальянских новеллах преобладало родовое начало над индивидуальным; раз жена молода, то она не удовлетворяется старым мужем и ищет удовлетворения здоровой чувственности в естественной любви к молодому и красивому кавалеру; в этом случае ревность старика закономерна, но его еще «отучают» от ревности с помощью жестокой и веселой «шутки». Схема эта может иногда смягчаться некоторыми обертонами, но суть ее, как правило, остается именно такой. Как гуманист, Сервантес также выступает за естественность против уродства. Однако уродливым является не старость мужа (или специфическая «слабость», о которой и речи нет), а его гипертрофированная и немотивированная ревность (или, точнее, мотивированная «обобщенным» опытом... «Картинами самых странных и разнообразных случайностей»). Молодая жена не пышет здоровой чувственностью, «простодушная Леонора» скорее дитя — наивное и любопытное, инстинктивное целомудрие заставляет ее сопротивляться адюльтеру, а после смерти мужа она, полная раскаяния, уходит в монастырь. И здесь, конечно, проявляется истинная нравственная позиция автора, а не дань цензуре. Характерно, что соблазнитель — не влюбленный кавалер, а авантюрист и плут, так же как и помогающая ему противная дуэнья (она-то как раз и ищет чувственных радостей). Реплика «В наше время человек, не отличающийся хитростью и плутовством, погибает от голода» прямо переключается с сентенциями из плутовских романов. Крайние меры, принимаемые ревнивцем, превратившим свой дом в тюрьму для жены и слуг, и плутовство соблазнителя, выдавшего себя за музыканта, описаны с блестящим юмором. Вина ревнивца — именно в нарушении естественности, доверия и в потере чувства меры. Он сам это понимает и в конце концов раскаивается, прося великодушие к своим жертвам и обидчикам.

«Я сам себе приготовил яд, от которого теперь умираю... Поскольку я преступил в этом деле всякую меру, я буду мстить одному лишь себе как наиболее виновному во всем случившемся». Как совершенно справедливо указывает Ф. Делюфр [Делюфр 1967, с. 24], финал этой новеллы отчасти предвосхищает меланхолический конец «Принцессы Клевской» М. де Лафайет. Итоговая мораль ревнивого эстремадурца: «Как мало следует полагаться на ключи и вертушки, когда самая наша воля свободна» [Сервантес 1961, т. 3, с. 318]. Юмор автора в этой замечательной новелле, в отличие от итальянских образцов, принимает грустный оттенок. Среди творений Сервантеса имеется своеобразный антипод этой новеллы в виде новеллы о безрасудно-любопытном, вставленной в роман о Дон Кихоте. Эти две новеллы альтернативны, как бы находятся в отношении допол-

нительного распределения, их можно рассматривать как единую систему. В новелле о безрассудно-любопытном естественная мера нарушается в противоположную сторону: герой, в порядке проверки и испытания, уговаривает друга поухаживать за его женой, что в конце концов приводит к адюльтеру. Нарушение меры героем здесь гораздо менее банально, более причудливо, чем в «Ревнивом эстремадурце». Причудливый характер героя и внутренняя парадоксальность этой новеллы не имеют параллелей в итальянской новелле XIV—XVI вв. Известная психологическая изощренность предвосхищает аналитическое направление во французской новелле вплоть до мадам де Лафайет и Робера Шала. Что же касается общежанровой характеристики этих двух новелл, то они укладываются в классические рамки «одного замечательного происшествия».

Совершенно по-иному проявляется различие с итальянской новеллой в «Лиценциате Видриера». Герой здесь решительно отличается от анекдотических остроумцев и шутов как сугубо индивидуальный характерный тип чудака.

Большой массив «Назидательных новелл» можно условно назвать сентиментально-авантюрным. «Сила крови» (о «восстановлении» чести изнасилованной благородной девушки после того, как ребенок случайно попадает в дом к своему отцу—соблазнителю матери) — типичная новелла также об «одном замечательном происшествии» с одним поворотом перед развязкой: случайное «узнавание» приводит к счастливому финалу; здесь нет ни характеров, ни быта, ни даже серьезной моральной коллизии. В «Сеньоре Корнелии» — сходное сюжетное ядро, однако в действительности «соблазнитель» не собирается бросать Корнелию и ребенка (так только полагают ее родители). Кроме того, все действующие лица — благородные идеальные «рыцари», и именно поэтому, а не по случаю, все кончается благополучно. Очень существенно, что нагромождение различных таинственных происшествий и недоразумений осложняет и затрудняет ход событий. Читатель воспринимает происходящее глазами двух друзей, случайно замешавшихся в эту историю и долго ничего не понимающих; лишь последовательно происходящие таинственные события (одному из них по ошибке передают неизвестного новорожденного, другой помогает в поединке герцогу-«соблазнителю», не узнавая его, и т. п.) связываются логической цепью. Рассказ содержит несколько поворотных моментов, то упрощающих, то осложняющих ход событий, и, следовательно, ряд небольших эпизодов. Когда клубок уже фактически распутан, Корнелия исчезает и герцог с трудом находит ее в доме священника. Этот эпизод является фактически самостоятельной микроновеллой, развязка которой связана с новым «узнаванием».

Нагромождение совпадений и недоразумений находим и в новелле «Две девицы», где героини также после различных приключений (она и ее соперница — обе переодетые мужчинами — ищут героя) находят своего соблазнителя.

«Английская испанка» и «Великодушный поклонник» включают морские приключения (пираты, жизнь в плену, другие напряженные перипетии), имеющие отчетливый характер испытания любви и верности. Рикардо и Исабела (воспитанная в Англии испанка), подобно героям греческих романов, сохраняют любовь и верность вопреки всем препятствиям и интригам, а другой Рикардо (из «Великодушного поклонника») своей героической преданностью Леонисе, проявленной и на родине и в турецком плену, возвышается над легкомысленным и трусливым соперником и заслуживает наконец ее любовь. Обе эти новеллы рисуют уже не одно событие, пусть даже распадающееся на несколько эпизодов, а целую историю, сильно протяженную во времени, наполненную разнообразными событиями, которые разделены целым рядом поворотов, как бы новых завязок действия. В истории Алатиель у Боккаччо, пародийно использовавшего схему того же греческого романа, тоже много эпизодов, но все они совершенно однотипны и имеют один смысл: Алатиель отдается всякому, в чьи руки попадает. Здесь же как бы сшиты вместе несколько новелл. Рикардо влюбляется в испанскую воспитанницу своих родителей, но ему в жены предназначается знатная шотландка. Эта коллизия, однако, временно аннулируется, так как удается уговорить родителей, т. е. происходит благоприятный поворот. Правда, брак не может состояться, ибо английская королева забирает девушку во дворец, а Рикардо дает трудное поручение, что-то вроде свадебного испытания (это новый поворот), которое он впоследствии выполняет и заодно приводит из морского набега истинных родителей Исабелы (сцены узнавания и т. п.). Новый поворот и новое препятствие — соперник, а затем попытка его матери отравить Исабелу, из-за чего она временно теряет свою красоту и родители Рикардо снова склоняются к шотландской невесте. Таким образом, не только возникают новые повороты, но препятствия умножаются, избыточно дублируются, что совершенно нехарактерно для классической новеллы. Далее возникает новый эпизод с претендентом на руку Исабелы, от которого она спасается в монастыре. Параллельно соперник пытается уничтожить Рикардо, затем следуют пребывание последнего в турецком плену и спасение, после чего герои наконец снова встречаются (в день ее пострижения в монахини) и соединяются, заодно получив только что возвращенное состояние ее родителей. Из этой большой новеллы можно выкроить несколько малых, в числе которых были бы отказ родителей, или вмешательство соперников, или отравление, потеря и возвращение красоты, или только история трудного поручения королевы, или коллизия с испанскими родителями, или разлука из-за плена и т. п.

В знаменитой «Цыганочке» нет такой избыточности эпизодов и параллельных мотивов. Привычные новеллистические штампы в виде переодеваний, узнаваний, спасения от казни благодаря чудесному случаю и т. п. в «Цыганочке» отступают совершенно на

задний план. «Цыганочка» — достаточно типичная романическая новелла. Здесь также находим благородного дворянина, возвышенную любовь и испытания, которым он подвергается ради любви. Отметим, что испытания в принципе хотя и встречаются в новеллах, но они более характерны, с одной стороны, для сказки, а с другой — для романа. По сравнению с ранее рассмотренными новеллами здесь видим совершенно необычный и яркий образ прекрасной цыганки, которая, правда, в конце обретает «узнавших» ее знатных родителей, что, впрочем, не отменяет гуманистического и демократического пафоса этого произведения. При всей идеальности Пресиоса описана как индивидуальный характер, а цыганский табор дан и с известным бытовым колоритом (включая привычное воровство), и — одновременно — как утопически-свободный и человечески-благожелательный мир. Специфичны для романической новеллы включения стихов и романсов, а также пестрые бытовые картины (пение и гадание цыганок и т. п.); данные замедленно, с подробностями.

«Высокородная судомойка», «Ринконете и Картадильо», «Обманная свадьба» и «Подставная тетка» составляют группу плутовских новелл, которые так или иначе соотносятся с уже сложившимся и становящимся все более популярным плутовским романом. Уже по одной этой причине плутовские новеллы Сервантеса можно также назвать романическими, при всем их отличии от новелл сентиментально-авантюрного типа. Впрочем, «Высокородная судомойка» некоторыми мотивами приближается и к новеллам сентиментального типа, ибо герои этой новеллы не настоящие пикаро, так как они юноши знатного происхождения и бродяжничают не по необходимости, а в порядке игрового увлечения испанским плутовским миром. В этом сказывается ироническое отношение Сервантеса к самим плутовским романам. В качестве плутовского «рая» описываются весьма колоритно так называемые тунцовые промыслы. От промыслов этих одного из героев отвлекает любовь, и их временная жизнь в харчевне (описанная также с юмором и яркими бытовыми деталями) в роли слуг является своеобразным маскарадом и параллелью к жизни в таборе влюбленного Андреса. «Судомойка» в свою очередь оказывается «высокородной», точно так же как «цыганочка».

В «Ринконете и Картадильо» изображена настоящая плутовская среда, вроде тех «цехов» бродяг, нищих, мошенников, которые обрисованы у Матео Алемана или Кеведо. Ирония Сервантеса здесь проявляется в том, что банда плутов, возглавляемая Маниподьо, изображена как вполне «нормальная» социальная организация, со своей иерархией, порядком, коммунальными заботами. Деловито исполняя (и «регистрируя») такие заказы, как похищения, наведение страха, нанесение ран, члены воровского союза остаются как бы добропорядочными людьми, и даже богобоязненными: они отчисляют часть ворованных денег на лампадное масло, некоторые избегают воровать по пятницам и т. д.

Семейный быт воров и проституток, их пиры и развлечения имеют немало общего с жизнью обычных людей. Вместе с тем Сервантес блестяще передает и специфический колорит, жаргон, особые бытовые черточки, типы. Сочные бытовые сцены составляют главное содержание новеллы, действия как такового здесь очень мало, описание резко преобладает над действием. Правда, автор обещает продолжить повествование о Ринконете и Картадильо, но своего обещания не выполняет. Этот блестящий рассказ крайне далек от классической новеллы и производит впечатление фрагмента плутовского романа. «Обманная свадьба» и «Подставная тетка» построены каждая вокруг одного происшествия, но они вместе с тем выглядят как эпизоды, выделенные из плутовских романов. Не будем останавливаться на других авторах, в том числе и на Тирсо де Молина с его «Толедскими вилами», в которых несколько новеллистических сюжетов (в близком Сервантесу духе, но и с использованием итальянского наследия) вплетены в пестрый жанровый конгломерат из комедий, стихов и т. п.

Во Франции в начале XVII в. традиция короткого анекдотического рассказа резко идет на убыль. Гораздо большее значение имеет наследие Банделло и Маргариты Наваррской. Можно сказать, что комические элементы усвоил «комический» тип романа XVII в., а новелла стала в основном очень серьезной. Такая «серьезная» новелла имела значение в подготовке психологического романа. Популярностью пользуются трагические истории о страстях и их кровавых последствиях. Один из авторов таких новелл (его сборник 1614 г. так и называется «Трагические истории нашего времени»), Франсуа де Россэ, переводит новеллы Сервантеса (в 1615 г.).

Затем возникает ряд подражаний испанской новелле, и испанская традиция начинает решительно оттеснять итальянскую. Ш. Сорель восхваляет испанские новеллы за их правдоподобие (в отличие от «романов») и моральность (по сравнению с итальянской новеллой). В своих «Французских новеллах» 1623 г. (в расширенном варианте 1645 г. они назывались «Избранные новеллы») Сорель примыкает к испанской традиции, к «Назидательным новеллам» Сервантеса. В частности, две его новеллы созданы по образцу «Великодушного поклонника» и «Цыганочки». Сорель ведет рассказ от первого лица, начинает *in medias res*, прибегает к вставным и переплетающимся сюжетам. Как и Сервантес, он использует такие «романические» мотивы, как кораблекрушение, турецкий плен, всякие подмены и т. п., так же часто повествует о борьбе любовной пары за свое счастье. При этом преодолевается порой социальное неравенство любящих; вообще вводятся конфликты как нравственного, так и социального плана. «Трагические новеллы» (1655—1657) П. Скаррона, как и вставные новеллы в его «Комическом романе», являются прямым переложением испанских сюжетов, но взятых не у Сервантеса, а у Саласа Барбадильо и др.

Отход от прямого испанского влияния, от буквального пересказа испанских сюжетов происходит во «Французских новеллах» Сегрэ (1656). Сегрэ, так же как и Сорель, противопоставляет свои новеллы псевдогероическим галантным романам (хотя он и сам был причастен романическому творчеству). Фигурирующие в обрамлении «Французских новелл» дамы-рассказчицы рассуждают о старых романах. «Разница между романом и новеллой в том, что роман описывает вещи, как того требует благопристойность в манере поэта, а новелла должна немного больше держаться истории и стремиться скорее передать образы вещей, как обычно мы их видим, как наше воображение их себе представляет» [Сегрэ 1722, т. I, с. 165—166]. Сегрэ не нравится, что в романе огромный текст имеет одну-единственную развязку, тогда как каждая новелла имеет свою развязку, и не нравится огромный объем галантных романов, насыщенных неправдоподобными приключениями. Сегрэ на практике не всегда избегает этих заведомо романических приключений, но их у него меньше, чем у Сервантеса. Все же и размер текста у Сегрэ длиннее, чем у Сореля, и стиль менее прост. Он избегает экзотики, относит действие к недавнему прошлому, дает героям французские имена. Отказываясь от прямого подражания испанцам, Сегрэ ориентируется на собственно французскую традицию, в какой-то мере он продолжает линию Маргариты Наваррской, а протестуя против «романических» преувеличений, сохраняет интерес к «галантной» любви, даже провозглашает «галантный реализм», который нашел потом много подражателей.

Новеллы Сегрэ фиксируют характерное направление развития французской новеллы XVII в.—отталкивание от громоздких галантных романов с их экзотикой, анахронизмом и экзажерацией и вместе с тем стремление сохранить и «галантную» тематику, и повышенный (по сравнению с итальянской новеллой Возрождения) интерес не только к изображению поступков, продиктованных страстями, но и к попыткам анализа и самоанализа чувств, часто в форме диалогов и монологов, по образцу трагедии. К «сильным» повествовательным приемам Сегрэ прибегает несколько меньше, чем псевдогероический роман, и меньше, чем Сервантес и другие испанцы. Действие, внешне весьма напряженное, подчинено все же изображению внутренних конфликтов, в том числе конфликтов в душе героев, противоречивым чувствам, колебаниям и т. п. Разумеется, уровень психологического анализа еще очень невысок, в нем велик удельный вес риторики. Таким образом, у Сегрэ намечается средняя линия между романом и классической новеллой итальянского типа. Развивается романическая новелла большего объема и с более «романической» проблематикой. В художественном отношении Сегрэ не может, конечно, сравниться с Сервантесом, но он вырабатывает национальную форму романической новеллы и делает шаг в сторону той аналитической новеллы и аналитического «маленького романа», которые кульминируют в творчестве мадам де Лафайет

(кстати, сотрудничавшей с Сегрэ и иногда публиковавшейся под его именем).

Любовные страсти героев в новеллах Сегрэ сталкиваются не только и не столько с волей родственников (о «социальных» преградах нет речи, все герои — аристократы, но имеет место семейная вражда), сколько с наличием соперников, которыми часто оказываются друзья или другие близкие люди, что крайне усиливает внутреннюю напряженность.

Граф Аренберг влюбляется в молодую жену своего друга и спасителя графа д'Альмона. С одной стороны, он страдает от угрызений совести и колебаний, а с другой — предпринимает рискованные авантюры с целью завоевания ее сердца: проникает к ней под видом служанки Эжени, является к ней на свидание вместо любимого ею Флоренсалия и невольно убивает Альмона, а затем уходит в монастырь.

Принц сначала помогает своему другу Монтаблану завоевать любовь Матильды, а потом сам в нее влюбляется и прибегает к коварству и силе, чтобы разлучить влюбленных. Те бегут в Шотландию, где в ходе второго тура повествования (отказ от новеллистической однособытийности!) другой соперник, королевский фаворит, пытается отнять у героя Матильду, которую он выдавал за сестру. Здесь возникают уравнивающие друг друга внешний и внутренний драматизм: гонимые полупленники оказываются в безвыходном положении, он, страдая, советует ей предпочесть соперника, а она подозревает его в охлаждении и предательстве. Спасает случайное совпадение — фаворит короля узнает, что как раз не герой, а он сам является родным братом Матильды.

Принц Бурбон с трудом завоевывает сердце бургундской принцессы (она сопротивляется, пока не узнает о его высоком происхождении) и чуть не теряет ее из-за коварства соперника, английского герцога Кларенса, подделывающего ее письма, что вызывает не только страдания, но крайне противоречивые чувства героя, особенно после сообщения, что героиня якобы умерла от горя. Опять понадобился второй тур повествования, чтобы довести сюжет до счастливого конца (она жива, он наследует старшинство в Бургундском доме, примирение с Бургундским домом, свадьба).

Пока капризная кокетка Онорина колебалась и выбирала между тремя галантными ухажерами, ее подруга — богатая вдовушка Люкрес отбивает поклонников героини, которая к тому же оказывается скомпрометированной, ей приходится уйти в монастырь. Мать султана Мурата и любовница его сводного брата Баязета обнаруживает соперницу в лице молодой служанки Флоридон и в конце концов разрешает Мурату убить Баязета.

Как уже отмечено, во всех новеллах много места уделяется объяснениям персонажей (в диалогах) и риторическим монологам в стиле трагедии. В речах Аренберга, Монтаблана, Онорины, матери султана проявляются их колебания и душевные ме-

тания между противоположными чувствами, раздирающими их сердца. Даже небольшие повороты чувств и поступков удлинляют и усложняют развитие сюжета. Трагедийная риторика в некоторых новеллах сочетается с «галантными» элементами (особенно в историях Онорины и принцессы Бургундской).

60-е годы XVII в. во Франции — это период расцвета «галантной новеллы» (термин впервые употреблен Торшем). Ее представляют мадемуазель де Вильдьё, Колэн, Пуасон, мадам де Мервиль, Бурсо, Бремон, Торш и др. — авторы любовных повествований различной длины, так что специфика новеллы как особого жанра сильно стирается. Наиболее выдающаяся представительница этой плеяды — Вильдьё, автор сборников «Любовь великих людей», «Галантные анналы», большой новеллы «Лизандр» и многих других произведений. Часть ее сюжетов прикреплена к историческим личностям, отчасти восходит к историческим анекдотам, но главным образом является продуктом собственной фантазии. Героями «Любви великих людей» являются Солон, Катон, Сократ, Цезарь, Алкивиад и др. В «галантных анналах» фигурируют Гарсия Фернандес, Оттон III, Альфонс Кастильский, Фридрих Барбаросса, Яков — король Арагонский, Дон Педро — король Кастильский, приближенные этих коронованных особ и т. п. В отличие от Сегрэ Вильдьё, так же как псевдоисторический и галантный «героический» роман, тяготеет к изображению исторических лиц. По собственному признанию, она выискивает и развивает галантные истории, едва замеченные или не замеченные профессиональными историками, но якобы сыгравшие немалую роль в биографии этих исторических лиц и в самой истории.

«Величие исторической материи не позволяет добросовестному историку распространяться о чисто галантных инцидентах, он сообщает о них только походя. Я же добавлю к истории некоторые тайны, которые я подсмотрела, и некоторые любовные речи. Тогда как историки будут их описывать намеками, я, думаю, смогу их заставить заговорить на мой манер. Если в этих разговорах найдется сходство с интригами нашего времени, это не вина истории и не моя вина, а общие эффекты природы» [Вильдьё 1741, т. IX, с. 4—5]. При этом она признает, что иногда «историческая хронология не согласуется с галантной» [Там же, с. 88]. В отличие от настоящих галантных романов Вильдьё стремится к правдоподобию, исходя их тождества психологии всех времен и народов, отчасти даже из тождества «галантных» нравов при различных исторических дворах. Таким образом, она предвосхищает расцвет собственно «исторической новеллы» в 70-х годах. Галантный элемент у Вильдьё (вообще несравненно более сильный, чем у Сегрэ) проявляется и в стихах и максимах, которые вставлены в повествования. В «галантных новеллах» Вильдьё традиционных повествовательных приемов меньше не только по сравнению с галантными романами, но и по сравнению даже с Сегрэ. Роль случайности и судьбы у нее меньше, а роль страстей

и интриг велика. Любовные и политические интриги переплетаются и взаимодействуют, но главный интерес для автора в любовных интригах, в которых страсти соседствуют с галантными увлечениями. Элементы «психологии» у Вильдье гораздо отчетливей, чем у Сегрэ. Вильдье является в XVII в. истинной продолжательницей линии Маргариты Наваррской.

Кратко остановимся на «Галантных анналах». В некоторой степени опираясь на хроникальные источники, Вильдье описывает множество интриг, большинство которых происходит при различных дворах. В этих интригах нередко проявляется тираническая власть государей. Оттон III пытается отнять жену у герцога Модены. Фридрих Барбаросса также пытается отнять возлюбленную у собственного сына, будущего Генриха IV, из-за чего в конечном счете (герцогиня — племянница папы римского) вспыхивает вражда гвельфов и гибеллинов. Иоанн Палеолог отнимает невесту у сына. Эдуард I отнимает жену у своего фаворита. Дон Педро пренебрегает женой, а затем убивает ее и уничтожает влюбленного в нее придворного. Развратный герцог Савойский арестовывает графа, чтобы соблазнить его жену. Жена португальского короля Альфонса тиранит своего пасынка.

Интриги и контринтриги ведутся с применением обмана и коварства. Влюбленным приходится изощряться в борьбе с преградами и опасностями, чтобы уберечь свою тайну, и т. п. Некий авантюрист имитирует идеальную сверхгалантную любовь, чтобы соблазнить и увести графиню Кастильскую, но в конце концов разоблачен графом доном Гарсией. Этельвальд в поисках невесты для Эдуарда I влюбляется в Альфриду, женится на ней и всякими хитростями прячет ее от короля, который, впрочем, все же встречается с Альфридой и отнимает ее (сначала видит ее портрет и т. д.). Раймонд Бургундский исползует мнимые астрологические предсказания, чтобы соблазнить Эльвиру, жену Раймонда Тулузского, за что последний мстит, соблазнив его собственную жену Ураку. Сын Фридриха Барбароссы Генрих изощряется в обмане, чтобы скрыть от отца свою возлюбленную — живущую в монастыре племянницу папы римского, но его обман не удается. Впоследствии только собственная хитрость уберегает девушку от императора. Элеонора Кастильская обманом избегает близости со своим нелюбимым мужем королем Арагонским и продолжает интригу с одним кастильским сеньором, но разоблачена влюбленной в короля дамой из своей свиты (король расторгает с ней брак и женится на этой даме). Никакими хитростями не удается Нуньесу спасти королеву Бланш, которую король намерен уничтожить. Никакими уловками не удается маркизу, влюбленному в свою кузину-графиню, уберечь ее от любовного преследования герцога Савойского (в конце концов граф убивает жену и себя, а герцог — маркиза). Дон Педро — сын Альфонса Португальского. Мачеха хочет женить его на своей дочери от первого брака Леоноре; он делает вид, что согласен, а на самом деле ухаживает за Аньес де Кастро,

дочерью кормилицы. Обман разоблачен, Аньес отравляется. Португальский дворянин, внешне похожий на португальского короля Себастьяна, после смерти последнего на поле боя пытается выдать себя за Себастьяна и ради завоевания престола флиртует с его кузиной Марией Португальской, скрывая тайну своего брака с арабской принцессой Ксериной. Мария разоблачает обман, и герой умирает в тюрьме.

В отличие от типичных новелл Возрождения все хитрости, особенно хитрости влюбленных, в новеллах Вильдье обычно разоблачаются, что во многих случаях приводит к трагическому финалу. Кроме того, стиливая окраска этих хитростей и интриг кардинально отличается от лукавого плутовства итальянской новеллы. У Вильдье нет и тени юмора. Сравним, например, юмористическую новеллу Боккаччо о мести другу за адюльтер адюльтером (что приводит их к общности жен!) и мрачную историю о том, как один из французских зятьев Альфонса Кастильского обольщает жену другого Эльвиру, а тот соблазняет жену первого Ураку. Заодно выясняются и любовные пашни третьей дочери кастильского короля, и он решает лучше всего скрыть позор своего дома от внешнего глаза.

Не раз Вильдье рисует идеальную верную любовь (герцога и герцогини Модены, племянницы папы и принца Генриха, Нуньеса к королеве Бланш, Альфонса и выросшей в Африке Фелицианы, арабской принцессы к лже-Себастьяну), но этой любви редко удается восторжествовать над интригами и трагическими превратностями.

Периферийное положение в «Галантных анналах» занимают новеллы в экзотическом («мавританском») колорите, приближающиеся по типу к испанской традиции. В этих новеллах большую роль играют внешние случайности. Для всех характерен старый («плавтовский») мотив двойников *qui pro quo* — родившаяся в Африке от христианской пленницы Фелициана едет в Испанию искать своего возлюбленного Альфонса, который был вынужден согласиться на брак с другой девушкой, но тут же скрылся от своей невесты. Сходство влюбленных приводит к различным трагикомическим переплетениям, кончающимся счастливо. Братья-близнецы, сыновья Исмаила — узурпатора персидского престола, влюблены в двух принцесс, но не так, как хочет отец, а как бы крест-на-крест. Благодаря сходству они морочат голову и отцу и самим принцессам. Все кончается счастливо (после длинной дополнительной истории с похищением и возвращением принцесс и после смерти отца). Наконец, как уже упоминалось выше, португалец, похожий на погибшего в мавританских войнах короля Себастьяна, пытается выдать себя за Себастьяна и завладеть португальским престолом.

Мотив *qui pro quo* имеется и в новелле о соперничестве послов — сватов к Леоноре, дочери жены Генриха IV; один из них принимает Леонору за ее служанку Эльвиру. В других новеллах Вильдье избегает таких элементарных повествовательных

приемов. Изображая различные чувства, Вильдье не только противопоставляет любовь и ненависть, любовь и ревность, но пытается улавливать и более тонкие оттенки. Так, например, она демонстрирует, как некая «прохладность» в любви Эммануэля к дочери трапезундского императора создает новую коллизию и служит темой для анализа в разговорах его с отцом — королем Греции (а затем приводит и к потере невесты, которую отбирает отец). В одной весьма оригинальной новелле изображается соединившаяся по любви супружеская пара, в которой жена и особенно муж тяготеют друг другом только потому, что их союз теперь уже обязателен, а запретный плод сладок. Жена является на свидание к мужу под видом чужой дамы — мотив, сам по себе весьма популярный для новеллы Возрождения, но трактованный здесь по-другому — ради демонстрации психологического механизма. Оставаясь в рамках «галантного реализма», Вильдье, однако, часто не без иронии изображает «галантные» формы поведения, их формальность и поверхностность. Выше упоминалась новелла о том, как авантюрист француз галантными разговорами, имитацией страсти в духе галантных идеалов соблазнил испанскую графиню.

Вне «Галантных анналов» имеется интересная новелла о Лизандре, который в «галантной» атмосфере легко влюбляется то в одну, то в другую девушку, весьма любезно ухаживает за ними, но в конце концов остается ни с чем (вспомним неудачливую кокетку, изображенную Серрэ).

Как и в других романтических новеллах, Вильдье не избегает многоэпизодности и вторых туров повествования, а главное, стремится уравновесить действие внешне и внутренне.

Тенденции, наметившиеся в ее творчестве, получили завершение в новеллах мадам де Лафайет «Графиня де Танд», «Принцесса де Монпансье», во вставных новеллах из еще старомодного галантного романа «Заида». Во всех этих любовных новеллах внешнее действие подчинено изображению чувств. В «Графиня де Танд» и в «Принцессе де Монпансье» героиней является замужняя женщина, которой любовь приносит страдание и горе. Отклоняясь от «галантного реализма», Мадлена де Лафайет исключает из текста стихи и письма, а также условную риторику в разговорах и монологах. В этих двух новеллах тоже есть некоторые исторические приметы и прообразы, но это уже не играет никакой роли. Кульминационный пункт в обеих новеллах — тихий разговор в комнате, признания одного в любви к третьему лицу. Это и есть то «неслыханное происшествие», которое составляет специфику новеллы (и которое затем составит новеллистическое ядро сюжета романа «Принцесса Клевская»). В «Принцессе де Монпансье» героиня признается другу и поклоннику Шабану в своей страсти к Гизу (впоследствии в «Принцессе Клевской» принцесса признается собственному мужу в любви к Немуру). В результате этого признания принцесса де Монпансье терлет и «уважение мужа, и сердце любовника и самого

совершенного друга, который когда-либо существовал» [Лафайет 1970, с. 33]. Порывая с «галантным реализмом», Лафайет приходит к реализму психологическому и к аналитической новелле — прямой предшественнице аналитического романа. В этом плане очень примечательны вставные новеллы из «Заиды», представляющей в целом настоящий галантный, прециозный роман во вкусе мадемуазель де Скюдери.

В отличие от счастливого финала основного повествования все вставные новеллы кончаются трагически. Поведение их героев отличается психологической причудливостью. Аламир охладевает к Нарии, полюбившей его до того, как она узнала, что он принц Тарский, но, как ему кажется, увеличившей свою любовь после того, как она это узнала. Альфонс отказывается от брака с любящей его и никогда ранее никого не любившей Безазирой, потому что она, может быть, могла бы полюбить своего умершего поклонника, если бы он остался жить. Итак, Альфонс ревновал к тени, а Аламир — к самому себе. Разочарованный Альфонс удаляется в пустыню, а Аламир возвращается к легкомысленному непостоянству мужской любви. В чувствах этих персонажей неметается иррациональный элемент, причём этот элемент не гнездится в подсознании, а помещен в светлое поле сознания. Все эти тенденции психологического реализма новелл Лафайет получили полное завершение в ее небольшом романе о принцессе Клевской. Такие небольшие романы в XVII в. не противопоставлялись новелле, хотя, с нашей точки зрения, «Принцесса Клевская» — образцовый роман (о ней см. [Мелетинский 1986, с. 260—266]).

Таким образом, галантная новелла во Франции XVII в. напрямую привела к психологическому роману.

По-иному, чем М. де Лафайет (в сторону описания менее аристократических персонажей и употребления более народного языка), отходят от «галантного реализма» Донно де Визе и Префонтэн (см. о них [Годэн 1976, с. 73—79]).

Мы отмечали определенные «исторические» претензии галантной новеллы. В 1670—1680-х годах становится популярным термин «историческая новелла» для обозначения новелл (по существу, таких же «галантных»), заведомо нацеленных на исторические сюжеты. Таковы произведения Сен-Реаля, Буагильбера, Вомориера, Куртена, Куртиля Руссо де ля Валет, Прешака, Лесконвеля, Сандра, Ленобля и многих других. Размер этих «исторических новелл» сильно колеблется (у Лесконвеля и Буагильбера — очень большой), и в целом они находятся на полпути к историческому роману (разумеется, по объему и тематике, а не по проникновению в исторический процесс, что до XIX в. было еще невозможно). В известной повести Сен-Реаля «Дон Карлос» (1672), которую нам сейчас было бы трудно назвать новеллой, рассказывается о несчастной любви этого принца. Пример яркой исторической новеллы, относительно поздней, — «Жаклин де Бавьер» мадемуазель де Ларошгильен. Это история

дочери графа Гийома IV и Маргариты Бургундской, история горючей принцессы, которая была «более несчастна, чем преступна» [Ларошгильен 1707, с. 8]. Много раз говорится о том, что ее преследует злая судьба. Ее жених — французский дофин, сын Карла IX, умирает, и мать из политических соображений выдает ее за герцога Брабантского. Она презирает мужа, а он изменяет ей с ее приближенной Водерж, ведущей ловкую игру против своей госпожи. Против воли матери героиня бежит в Англию, где после серьезных колебаний выходит замуж за влюбленного в нее герцога Глостера (ее первый брак сначала расторгнут папой римским, а потом, в результате интриг, восстановлен). Впоследствии Глостер оставляет ее ради другой женщины. Она — в центре междоусобиц, жертва судьбы и обстоятельств, корысти и коварства родственников и т. п. В конце концов она соглашается (снова после длительных колебаний) тайно обвенчаться с неким Борселем, после чего, чтобы спасти его от интриг Бургундского дома, она вынуждена отказаться от всех своих владений. После ее преждевременной смерти бургундскому герцогу достается все ее имущество. В этой повести много речей, в частности выражающих ее сетования на судьбу, сомнения и колебания в любовных и политических делах. Диалоги и монологи усиливают в повести драматический элемент, в них немало и галантной любовной риторики. Как видно из краткого пересказа, исторический фон только оттеняет трагедию личной судьбы героини. Несмотря на подзаголовок «Историческая новелла», мера его историзма немногим больше, чем у Вильдье. Это произведение в целом стоит на полпути от новеллы к роману, так как представляет собой историю целой жизни, содержит много эпизодов и острых поворотов.

В конце XVII и даже в начале XVIII в. «галантные» новеллы противопоставляются «историческим». Таковы некоторые новеллы Прешака — автора как новелл исторических («Героиня-мушкетер», 1677), так и собственно галантных. Вот характерный пример: история о том, как муж обманывает ревнивую жену, наводит ее на ложный след, а сам изменяет с ее ближайшей подругой и confidentкой и даже заставляет жену покаяться в невинной встрече с поклонником на улице. Жена пытается узнать любовницу мужа по любимому им цвету одежды: вокруг этого «знака» строится и композиция, вполне новеллистическая.

Практике романической новеллы в XVII в. соответствует и «теория, отчасти отраженная в предисловиях или диспутах рассказчиков — действующих лиц, в обрамлениях. О литературно-критических высказываниях Ш. Сореля уже упоминалось выше. Заслуживают упоминания и литературно-критические «Чувства по поводу литературы и истории» (1683) Дюплезира, который выступает против архаики и громоздкости старых романов, противопоставляя им новеллу, с ее правдоподобием, четкой интригой, постепенным развертыванием сюжета в среднем объеме

(меньше романа), с не слишком величественными персонажами. Любопытно, что Дюплезир указывает на «одно главное происшествие» как на специфику новеллы и советует поменьше вводить «галантные разговоры» (см. подробнее [Годэн 1970, ч. III, гл. II; Делюфр 1967, гл. IV]).

В конце XVII в. «галантный реализм» и «новелла — маленький роман» продолжают существовать как эпигонская традиция, но одновременно намечается критика этого направления, все усиливающаяся по мере формирования идеологии Просвещения. Начинают возникать пародии на «маленькие романы». В 1751 г. Вольтер в «Веке Людовика XIV» критикует новеллы Вильдьё и отбрасывает всю старую повествовательную традицию (см. подробнее [Годэн 1970, с. 167]).

В начале XVIII в. во Франции в творчестве Прево, Мариво и Лесажа уже складывается (еще до расцвета собственно просветительской литературы) классическая форма нового романа, синтезирующего элементы романа плутовского и романа аналитического. Последний, как мы знаем, многим обязан психологической новелле, выросшей на ниве «галантного реализма» (см. [Мелетинский 1986]).

Последний крупный и оригинальный новеллист этой эпохи жанрового синтеза — Робер Шаль, автор «Знаменитых французенок» (с подзаголовком «Истинные истории») (1713), почти забытых и вновь извлеченных на свет нашим современником литературоведом Ф. Делюфром [Шаль 1959, с его предисловием; Делюфр 1967]. Р. Шаль отходит от «галантного реализма» и движется в сторону реализма подлинного, выбирая своих героев не из аристократии, а из широкого круга городских жителей, полностью отказываясь от каких бы то ни было претензий на историческую правдивость и передачу подлинных происшествий, т. е. фактически от псевдоисторизма и «романа с ключом», восходящего к прециозному роману. Правдивость своих историй он понимает по-другому.

Отстаивая тем самым право на вымысел, Шаль дает гораздо более глубокий анализ чувств и поступков, чем традиционная галантная новелла. В этом плане Р. Шаль действительно стоит рядом с Прево и Мариво. Он создает романтические новеллы, которые по многим параметрам приближаются к романам Прево и Мариво. Предпоследнюю из новелл — историю Дефрана и Сильви по углубленной разработке эпизодов и обрисовке деталей поведения главных героев вполне можно назвать маленьким романом. А последняя новелла — история Дюпюи (который сам себя сравнивает с сорелевским Франсионом) имеет характер спекта большого романа, поскольку содержит целый ряд не связанных между собой непосредственно эпизодов из жизненной истории молодого либертена, которая должна кончиться (как и история Франсиона) благородным браком с добродетельной героиней. В этих двух последних новеллах имеются, как у Прево или Мариво, и психологические наблюдения, и плутовские эле-

менты, и отчетливая обрисовка характеров. Но и в других новеллах, более концентрированных вокруг основного события, Шаль в отличие от галантной новеллы XVII в., даже достигшей «аналитического» уровня (как у Лафайет), дополняет имманентный психологический анализ социальным измерением (включая и «экономические» мотивы) и обрисовкой различных темпераментов и даже характеров (особенно старик Дюпюи, см. ниже). Романизация новеллы у Шалья выражается и в том, что вся книга новелл организована как единое произведение (в предисловии фигурирует и сам термин «роман»).

На первый взгляд речь идет об использовании старой традиции обрамленной книги новелл: в какой-то компании по очереди рассказывают интересные истории с целью развлечения и отчасти поучения. Но Шаль к этой старой форме добавляет нечто новое, ибо рассказчики являются одновременно и действующими лицами новелл, они рассказывают друг другу о себе и о других, а затем обсуждают актуальные ситуации, поверяют свои впечатления, пытаются влиять на дальнейший ход событий. Некоторые новеллы не имеют конца, а финал наступает позднее, в самой жизни; в иных случаях какие-то недоразумения, оставшиеся неразрешенными в рамках одной новеллы, получают разгадку в другой, рассказанной позднее другим лицом. Отдельные события получают различное освещение в разных новеллах. Делофр даже готов здесь усмотреть предвосхищение литературного приема, так ярко примененного в XX в. в рассказах Акутагавы Рюноске и фильме Куросавы «Расёмон». Кроме того, между новеллами существует определенный параллелизм, своеобразные отношения «дополнительности», что дает автору возможность набросать стройную и обширную жизненную панораму. В рамках отдельной новелл композиции, как правило, очень четкая, драматическая, с резкими поворотами действия в кульминации и финале. Каждая из новелл как бы представляет историю любви одной пары (их именами однотипно и называются новеллы) с благополучным или трагическим концом.

Общая схема новелл Шалья имеет следующий вид: молодой человек знакомится с девушкой и сразу в нее влюбляется, довольно скоро убеждается во взаимности чувства. Для брака возникают препятствия, чаще всего со стороны родителей, которым брак кажется мезальянсом или актом, для них самих экономически невыгодным. Большей частью молодые люди вступают в тайный брак, приводящий к беременности, реже они проявляют воздержанность, надеясь на благоприятный поворот в будущем. Новые препятствия возникают, когда тайный брак раскрыт или когда невинную героиню подозревают в нарушении добродетели (родители героя или он сам). Любящие герои могут стать жертвами преследования и репрессий или неких недоразумений между ними. Они, особенно героини, проявляют исключительную стойкость в испытаниях. Всякого рода недоразумения в конце концов разъясняются или препятствия преодолеваются, но ино

гда слишком поздно. Схема эта сама по себе достаточно банальна и вполне уместается в рамки галантной новеллы, но мастерство Шаля проявляется в том, как эта схема всякий раз конкретизируется, как «индивидуализируются» обстоятельства и характеры, обрастают оригинальными психологическими и бытовыми деталями, придающими каждой новелле яркий, неповторимый облик. При этом характеры не сводятся к обстоятельствам и не просто иллюстрируются этими обстоятельствами.

Индивидуализированный характер, взаимодействуя с конкретной ситуацией, порождает основную динамику новелл Шаля. Отец Депрэ (как и отец Сантамина) принадлежит к дворянству мантии, он деловой и мощный человек и не хочет допустить брак сына с бедной мадемуазель Эпин, с матерью которой он знаком как с жалкой просительницей. Узнав о тайном браке сына, он заточает его в тюрьму Сен Лазар, а жену его — в тюрьму для падших женщин, где она умирает. Но мать ее из страха проявляет к дочери еще большую жестокость, что даже возмущает на последнем этапе отца Депрэ. Здесь ситуация имеет ярко выраженную социальную окраску и сводится к мезальянсу богатого жениха и бедной невесты, уверенного и благополучного его отца и униженной до искажения родительских чувств ее матери.

Мать Контамина является косвенной причиной трудностей, которые он испытывает, решая жениться на бедной дворянке Анжелике, которой именно из-за бедности угрожает подозрение, что она содержанка Контамина. Мать Дефрана, убедившись, что Сильвия вовсе не темного, а весьма благородного происхождения, лицемерно не хочет открыто принимать невестку (тайный брак) из-за своих спесивых братьев. Воспитатели сироты, но знатной и богатой наследницы девицы Фенуй мстят ей за тайный брак с молодым буржуа Жюсси. Скупой отец девицы Берней уже не из чисто социальных, а из экономических соображений сначала вообще не хочет выдавать свою дочь замуж и готов оставить ее навсегда в монастыре, а затем ни за что не хочет, чтоб она стала женой предприимчивого Терни. Наконец, старый Дююи не отдает свою дочь при жизни замуж даже за очень преданного и им самим уважаемого Деронэ (для чего даже прибегает к некоторым плутовским действиям), так как с недоверием относится к дочерней любви, после того как не доверял (притом напрасно) своей покойной жене — ее матери. Психологическая парадоксальность его характера (столь сильно поразившая Делофра) проявляется и в том, что в день смерти жены он способен идти играть в карты, мотивируя это своим к ней равнодушием и проявляя показную жадность, которой не обладает.

Все героини красивы, добродетельны, верны своим избранникам и, как сказано, стойки в испытаниях. При всем при том они отличны друг от друга по характеру, обусловленному не только темпераментом, но и социальным фактором. Бедная Анжелика

предельно скромна и сдержанна, боится дурной репутации, предчувствует несчастную судьбу. Также и бедная девица Элин полна страхов и дурных предчувствий, хотя обладает более страстным и порывистым темпераментом. Знатная и богатая Фенуй уверена в себе, инициативна и готова идти на любой риск. Не боится опасностей и свободолюбивая, вместе с тем доверчивая Берней, заточенная отцом в монастырь. Спокойна и уверена в себе рациональная девица Дююи — дочь старого чудака. Умная, искренняя и глубоко чувствующая Сильвия из-за тайны своего происхождения и всяческих интриг и подозрений вокруг нее способна ради своей любви и на величайшую резиньяцию и на невинное плутовство.

На первых страницах почти каждой новеллы Шаль дает яркие характеристики внешности и темперамента своих героинь, непохожие на клишированные описания галантных новелл. Выше упоминалось о некоторых недоразумениях или несчастьях, порождающих конфликты, в том числе иногда между любящими. Когда бедную и добродетельную Анжелику встречают в богатом наряде (за счет любящего ее героя), то ей приходится доказывать, что она не содержанка. Это ей не только удается, но способствует ускорению счастливого брака. Получение девицей Дююи любовных писем от третьего лица (на самом деле предназначенных не ей) приводит к конфликту ее с ревнивым женихом Деронэ и служит ему своеобразным испытанием, которое благодаря участию друзей счастливо завершается. Гораздо трагичнее в этом смысле история Сильвии и Дефрана.

На первом этапе возникает недоразумение из-за ее «темного» происхождения и наветов на нее (обвинение в плутовстве, воровстве и разврате), но это недоразумение разрешается полностью в ее пользу, так как происхождение оказывается сверхблагородным, не было воровства и разврата. Однако на втором этапе (это уже новый новеллистический сюжет, второй круг романического повествования) она, оставаясь добродетельной по существу, изменяет мужу, так как соблазнитель пользуется безотказным магическим средством. Здесь Шаль решается на изображение иррациональных подсознательных механизмов (как отчасти и в образе старика Дююи). Последние эпизоды этого маленького романа рисуют психологические последствия парадоксальной ситуации: ее покорность и готовность на мучения, лишь бы оставаться рядом с ним, и длительную борьбу в его душе между нежностью, ревностью со вспышками садистической ненависти и любовью, которая побеждает, когда Сильвия уже умирает. Как указывалось выше, последняя новелла фактически довольно сильно отклоняется от схемы. В ней показано несколько эпизодов отношений героя с разными женщинами, с которыми он ведет себя по-разному. Их характеры обрисованы бегло, а главный пафос новеллы — в переходе либертена к добродетельной любви. В целом характеры основных мужских героев менее яркие и своеобразные (может быть, как раз за исключением по-

следнего). Не случайно книга называется «Знаменитые француженки».

В плане жанровой эволюции просветительское движение мало что добавило к исторически сложившейся форме новеллы. Другое дело, что в новеллу стали проникать просветительские идеи и идеалы. Традиции новеллы-повести, сложившиеся в XVII в., возможно, были одним из источников новой жанровой разновидности — философской повести, так блестяще разработанной Вольтером. Но сами философские повести нельзя считать ни новеллами, ни романами, поскольку происшествия, которые случаются с героями, в том числе события их частной жизни, — не более как материал, как оболочка для философской аллегории или сатиры.

Дидро не оставил сборника новелл, но новеллистический материал широко используется в его произведениях. В диалогизированном повествовании «Это не сказка» содержатся две параллельные истории о неблагодарных людях, не оценивших или пренебрегших любовью (преданностью, верностью), способных ее жестоко эксплуатировать и т. п. Истории эти, несомненно, излагаются с нравоучительной целью, но Дидро избегает однозначных и окончательных приговоров. Как мастер психологического анализа, Дидро здесь продолжает линию Лафайет, Шаля, Прево, Мариво, линию, ведущую в конечном счете к Стендалю и Мериме. То же следует сказать и об образцовой новелле о мести госпожи де Ла Помере разлюбившему ее маркизу Дезарси, которому она подсовывает в жены падшую женщину. Блестящий новеллистический поворот в развязке (падшая женщина превращается в преданную жену, и маркиз познает семейное счастье) совпадает с гибкой и глубокой позицией Дидро в отношении психологии и морали. Эта история является вставной новеллой в романе «Жак-фаталист», выдержанном в стиле, близком Рабле и Стерну. Другие вставные эпизоды более традиционны по сюжету: история о том, как Жак «потерял невинность», напоминает итальянские и французские фривольные юмористические новеллы, а история обмана «хозяина» со стороны его мнимого друга, его любовницы и различных плутов, не брезгующих ростовщицеством, напоминает плутовские новеллы или эпизоды плутовского романа. Вместе с тем это не просто вставные новеллы: они перебиваются диалогами Жака и его хозяина, обсуждаются с разных сторон и по-стерниански вплетаются в основной текст «Жака-фаталиста».

На периферии просветительской литературы находим и настоящих новеллистов.

Продолжатели Вольтера проникли и в собственную сферу новеллы, создав тип нравоучительной новеллы. Главным образцом были довольно прямолинейные «Нравоучительные рассказы» (1756—1761) Ж. Ф. Мармонтеля. Любопытно, что он отказался от термина «новелла» (*nouvelle*), вероятно, по той причине, что новелла в представлении современников уже слилась с «малень-

ким романом», и предпочел термин «сказка» или «рассказ» (conte). Мармонтель стремится к краткости, избегая обширных описаний, писем и стихов, дает ярко выраженный сюжетный поворот перед развязкой, совершенно избегает романной повествовательной техники, т. е. как бы возвращается к некоторым существенным принципам новеллистического жанра. Но в отличие от создателей классической новеллы Мармонтель избегает и новеллистической техники, эксплуатирующей «случайность», он ищет не необычайные происшествия и стоящие за ними страсти или судьбы, а испытания в типичных ситуациях и морально-психологические коллизии, разрешение которых представляет некий нравственный урок. Основной композиционный поворот большей частью связан с правильно сделанным выбором со стороны героя или его моральным исправлением. Мармонтель часто вынужден выходить за рамки одного основного события, так как хочет продемонстрировать и противопоставить друг другу ряд разному неудачных или неудачных и удачных жизненных опытов, общение героев с плохими и хорошими партнерами (особенно в любви и браке), для чего приходится представить и сопоставить по крайней мере два характера и часто два иллюстрирующих эпизода, а иногда и целые «серии». Опыт воспитывает и направляет героя (героиню). Таким образом ограничивается использование богатых специфических возможностей классической новеллы. Мармонтель усвоил в известной степени тот опыт психологизма, который накопила галантная новелла (и еще больше — достижения моралистов-эссеистов XVII в.), но использовал его исключительно в целях социально-нравственного поучения, для разоблачения дворянского либертинажа и поверхностного фатовства, некоторых «романических» предрассудков, «тиранического» поведения, лицемерия, для прославления добродетели, простоты и естественности, для пропаганды равновесия и меры в отношениях супругов, родителей и детей и т. п. Бесконечные сопоставления и противопоставления «характеров» и «поступков» выходят за рамки отдельных новелл и распространяются на сборник в целом, в результате чего между новеллами также устанавливаются параллелизм и «дополнительность».

Тиран Мезанс пытается отнять у своего сына предмет его любви — Лидию, дочь побежденного царя (ср. аналогичные мотивы у Вильдье), но доблесть молодого Лозиса (вместо друга выходит на арену цирка и побеждает льва) заставляет тирана раскаяться и «исправиться». Разочарованный эгоист Алкивиад в конце концов по совету Сократа приходит к нормальному браку. Так же «исправляется» в счастливом браке некий мизантроп. Так же Алкидоний из Мегар, пережив в Афинах целый ряд наскучивших ему «романов» (пользуясь при этом даром фей — выбирать в любви страсть, вкус или фантазию), женится на Телезии — героической вдове философа, готовой продать себя ради выкупа из рабства своего отца. Граф, соблазняющий и похищающий простодушную крестьянку Лорету, по-настоящему в

нее влюбляется, а после того как ее отец — гордый бедняк преподает ему урок добродетели и собственного достоинства, почитает за честь на ней жениться. Избалованные матерью (в одной новелле) или отцом (в другой) оказываются неблагодарными, распущенными, испорченными, но сын отца исправляется благодаря удачному браку, а мать утешена другим, «нелюбимым» сыном. В третьей новелле дворянская спесь матери мешает сыну соединиться с достойной подругой. Романтически настроенная в результате монастырского воспитания, Люсиль в результате полученной от доброго мужа свободы переживает ряд неудачных увлечений и разочарований и наконец оценивает дружбу мужа. Другая девушка, также набравшаяся во время обучения в монастыре романтических фантазий, начитавшаяся романов о сильфах, невольно принуждает мужа сыграть роль влюбленного сильфа, чтобы добиться ее благосклонности, в конечном счете это приводит к отказу от глупой фантазии, возвращению к естественности. Эта новелла не только напоминает Дон Кихота или сорелевского «Экстравагантного пастуха», начитавшегося пасторалей, но также итальянские новеллы (Боккаччо и Банделло) о соблазнителях, выдававших себя за ангела, гриффона и т. п. Разница, однако, колоссальная, так как вместо эротического плутовства здесь находим нравственный урок, хотя и осуществленный с известным лукавством и юмором. Кстати, Мармонтель создал и своего «экстравагантного пастуха» в лице молодого Фонтенроза, который под видом пастуха ухаживает за тоже мнимой пастушкой Аделаидой, оплакивающей на могиле мужа его самоубийство. Эта новелла, несомненно, ориентирована на «Цыганочку» Сервантеса как на образец.

Прославление простой и естественной жизни на лоне природы приобретает у Мармонтеля сугубо просветительский оттенок. Любование сельской простотой и красотой имеется и в упомянутой новелле о любви графа к крестьянке, и в истории двух немнимых пастушков-кузенов, отдавших естественной любви и не понимающих никаких условностей, и в образе индийской девочки, глубоко естественной в своей любви и во всем своем искреннем непосредственном поведении (она обязана своим воспитанием одному из друзей, но не скрывает любви к другому; в новелле рисуется и испытание дружбы). Сельский ландшафт помогает пробудиться естественным чувствам и у молодой вдовы, не любившей мужа и не находящей в своем сердце глубокой любви и к своим поклонникам. Вернуть самоуважение, научиться отличать истинную любовь и понять ее естественные границы (даже ее «цикличность») ей помогает некий философ. Перед нами еще один оригинальный вариант «исправления». Любопытно, что в другой новелле философ, даже проповедующий естественность (но в циническом духе), разоблачается как жадный эгоист, который предпочитает богатую некрасивую вдову очаровавшей его красавице. Он дан как комическая фигура; веселая компания в деревне его разыгрывает и над ним потешается.

В ряде новелл, как уже упомянуто выше, резко противопоставлены два типа женихов или галантных ухажеров (фат-себялюбец и скромный альтруист), между которыми приходится выбирать героине. В одной новелле по собственному размышлению, а в другой — по совету матери героиня делает правильный выбор, переносит свою любовь на достойный объект. Есть и новелла, в которой вдова светского человека не сразу умеет понять и оценить своего второго мужа — более глубокого, преданного семье и т. п.

Новеллы в большинстве случаев так расположены, что за новеллой о плохой матери следует новелла о хорошей, за новеллой об этих матерях следует новелла об отце, избаловавшем сына, и т. п. Новеллы как бы составляют систему «примеров».

Новеллы Мармонтеля по своему чисто художественному уровню стоят гораздо ниже, чем новеллы Вильдье или Шаля, не говоря уже о новеллистических опытах Лафайет. Тем более это относится к его многочисленным продолжателям (Брикэр де Ла Дизмери, Шарпантье, Мерсье и др.). Бакюлар д'Арно в «Испытаниях чувств» (1772) усиливает элемент чувствительности. Большое количество новелл (прежде всего многотомные «Современницы» — 1783 г., «Француженки» — 1785 г., «Парижанки» — 1787 г.) было написано руссоистом Ретифом де Ла Бретонном, чье творчество некоторыми сторонами предвосхищает литературные явления XIX в. Его новеллы о женщинах часто имеют характер «натуральных» очерков, они богаты бытовыми подробностями, включают эротические мотивы. В отличие от Мармонтеля Ретиф де Ла Бретонн отказывается от притчеобразности, не ведет героев к усвоению урока и исправлению, он передает жизненный хаос. В ряде случаев этот автор использует традиционные схемы новеллы, и тогда композиция его носит более четкий характер, но, как правило, новеллы его лишены структурной концентрированности вокруг главного происшествия и, хотя невелики по объему, скорее представляют набор бегло пересказанных жизненных историй с сильным акцентом на социальных, профессиональных типах и ситуациях.

В новелле «Прекрасная мещанка и красивая служанка» использован популярный новеллистический мотив — жена заменяет на свидании с мужем другую, женщину им желанную, и тогда происходит примирение супругов (муж здесь ухаживает за служанкой, которая действует по указанию госпожи). Разрабатывая этот традиционный мотив, Ретиф де Ла Бретонн растягивает ситуацию на длительный период и сосредоточивается на описании социальных предпосылок брака дочери буржуа с рантье, на бытовом фоне их жизни.

В новелле «Графиня, или Женщина-сильфида» (напоминающей рассказ Мармонтеля о девушке, начитавшейся романов о сильфах и сторонящейся мужа, см. выше) содержится некий известный новеллистический мотив — поклонник, переодевшись служанкой, соблазняет даму. Но этот мотив — только эпизод в

истории о том, как дурное воспитание аристократов ведет их от странных капризов к холодному разврату.

В новелле «Прекрасная продавщица книг и мачеха» старинный сказочно-новеллистический сюжет гонимой падчерицы радикально преобразован и осовременен: чтоб избавиться от падчерицы, мачеха стремится с помощью служанки и темных интриг ее развратить, что ей, разумеется, не удается благодаря помощи героине со стороны подруги, «красивой продавщицы бу маги».

В «Провинциальной гордячке» просто пересказываются анекдоты о невежестве спесивой провинциальной дворянки, что обнаруживается при ее посещении Парижа (она скандалит в театре, принимает за маркиза его слугу и т. п.).

В новелле «Прекрасная содержанка и дева веселья» писатель начинает с изложения некоего сюжета, который, при массе бытовых подробностей, может все же считаться новеллистическим: герой соблазняет девушку, уверив ее, что должен жениться на другой ради денег, а затем влюбляется в свою невесту и бросает содержанку. Но на этом рассказ не останавливается, и мы узнаем дальнейшую историю брошенной содержанки, включающую множество эпизодов, в том числе в плутовском духе. Так же в «Прекрасной комиссарше» после трогательного рассказа об излечении больной девушки при виде любимого ею с детства юноши, пришедшего в облике врача, начинается другая история из их уже супружеской жизни, об их взаимных изменах, недоразумениях и т. п. и конечно примирении.

Рядом с упомянутыми историями «прекрасных» мещанок, содержанок, дев веселья, графинь-сильфид, провинциальных гордячек находим массу других: о прекрасных щеголихе, прокурорше, комиссарше, актрисе-мещанке и драматической актрисе (эти последние истории антиномичны) и т. д. Во всех повествованиях отражено огромное количество реальных наблюдений, жизненных случаев и социальных суждений — материал для литературы, которой предстоит порвать с условностью.

Мармонтель в своих новеллах живописал, как добродетель в силу разумно освоенного опыта торжествует над пороком, менее рационалистичный Ретиф де Ла Бретонн не избегает изображения хаоса и ищет социальные пружины его. Маркиз де Сад в книге «Преступления любви, новеллы исторические и трагические» (1795) рисует картины вечного поражения добродетели в борьбе с пороком. В отличие от Рети́фа де Ла Бретонна де Сад изображает исключительные ситуации, нагромождает всевозможные извращения, рисует причудливые, хотя психологически тонко мотивированные характеры и поступки. Годэн правильно называет новеллы де Сада «моральными наоборот» [Годэн 1970, с. 230—231]. В композиционном плане новеллы де Сада построены мастерски, с отчетливым выделением кульминационной сцены. По мнению Годэна, де Сад превосходил некоторые тенденции романтической новеллы [Там же, с. 238].

Переход от Просвещения и классицизма к романтизму очень рано, ярко и разнообразно проявился в немецкой литературе. Не следует забывать заслуг Гете, притом что новеллистика, несомненно, занимает лишь периферию его творчества. Гетевское отношение к новелле противостоит новеллизму XVII—XVIII вв. четким осознанием границ и специфики жанра. Не случайно Гете принадлежит самая краткая и замечательная формулировка сущности новеллы («новелла есть свершившееся неслыханное событие» — см. [Эккерман 1981, с. 215]). Также не случайно Гете в «Разговорах немецких беженцев» обращается к полузабытой традиции классической новеллы, он строит обрамление (беседы и рассказы священника и других немецких эмигрантов периода оккупации Наполеоном части Германии) по типу декамероновского и пересказывает традиционные сюжеты (из французских «Ста новых новелл» и «Мемуаров» маршала Бассомпьера), добавляя только одну оригинальную новеллу и одну оригинальную, как раз не традиционную, сказку, которая и в композиции «Разговоров», и по существу самым отчетливым образом отделена от новелл. И потом, через много лет переработав в форме новеллы свой старый замысел охотничьего рассказа (первоначально он мыслился как поэма в гекзаметрах), Гете назвал его просто словом «новелла», стремясь подчеркнуть, что перед нами строгий образец жанра. Проникнутые идеями разумного морального воспитания и самовоспитания, сдержанности в чувствах, торжества умиротворяющей гармонической природы над человеческими страстями, новеллы Гете созвучны еще просветительски осмысленным предромантическим идеалам. Мысль священника из «Разговоров немецких эмигрантов» о том, что источником добра является подавление влечений, и иллюстрации этой мысли в его рассказах (о неаполитанской певице, искавшей дружбы, а не любви; о молодой жене пожилого купца и преодолении «попыток» ее искушений; о юноше Фердинанде, подавившем в себе порочные наклонности, унаследованные от отца, разумной моралью, идущей от матери), а отчасти и в поздней «Новелле» (страстный Гонорио получает урок сдержанности не только от молодой княгини, но и от миролюбивых хищных зверей и их хозяев) соответствуют во многом этике Канта.

Вместе с тем опыты Гете в области малых прозаических форм в какой-то мере предвосхищают тенденции романтической немецкой новеллы. Обращение Клейста к кантовскому категори-

ческому императиву, правда, скорее свидетельствует об элементах «классицизма» у Клейста, чем о чертах «романтизма» у Гете. Но гетевские преромантические мотивы привидений, несомненно, предшествуют развитому вкусу к эстетике ужасного и иррационального у романтиков; романтикам созвучны и лирико-символические элементы гетевской «Новеллы» (правда, завершенной уже в период расцвета собственно романтической новеллы), а гетевская «Сказка» является прообразом романтической искусственной сказки и ее популярных мотивов.

Развитие жанровой формы новеллы в романтическую эпоху имеет сложный и во многом противоречивый характер. Классическая новелла, созданная на Западе в рамках культуры Ренессанса, описывала «неслыханное происшествие» как результат либо редкого стечения обстоятельств, либо чьей-то «тактической» изобретательности, направленной на исполнение желаний или на возмещение понесенного ущерба. Свободная самостоятельность эмансипированной личности определяла активность героя, его целеустремленность, стремительность внешнего действия, как бы «подгоняемого» людьми и обстоятельствами (пассивнее герои восточной новеллы, не вполне отделившейся от сказки).

В романтической новелле самостоятельность героя ограничена различными силами, деформирована. Характерные для новеллы конфликтные коллизии, парадоксальные контрасты (восходящие в конечном счете к анекдоту) укоренены в глубинных противопоставлениях, охватывающих и недра душевной жизни и окружающий человека мир, вплоть до космических масштабов (в силу одновременного усиления в романтизме и индивидуального и универсального начала). В порождении конфликтов принимают участие противопоставления реального и идеального, действительного и мнимого, сущностного и поверхностного, Природы и Культуры, прошлого и настоящего, личной инициативы и судьбы как высшего закона и т. д. Романтическая новелла понимает «удивительное» по-другому и гораздо шире, глубже, многообразнее. Удивительное, «неслыханное» у романтиков — это и прямо сверхъестественное, т. е. мистическое или сказочное, и необычайные психологические обстоятельства (возникающие в «граничных» ситуациях за счет особой чувствительности героев или их тайнственных, подсознательных влечений), и странные, причудливые характеры людей (демонические натуры, меланхолические неудачники, чудаки, беззаботные «счастливчики» и т. п.), и яркие проявления национального или местного бытового либо иного колорита.

Фантастика ведет к сближению со сказкой и к появлению гибридных жанровых образований, к опытам сочинения «искусственных» литературных сказок. Фантастика может выражаться в двоemiрии, в двойных мотивировках или интерпретациях тех же событий и персонажей. Фантастика может охватывать и сферу идеального и сферу демонического («тайны и ужасы»). Она

может преподноситься совершенно всерьез и с юмором, с релятивизирующей романтической иронией. Использование фантастики и сказки (часто в сочетании с большей пассивностью героев) делает романтическую новеллу отчасти сходной с фантастической новеллой на Востоке. Обращение к фантастике способствует обогащению глубинного уровня. Романтизм очень склонен, как известно, к живописности и к лирическо-символической стихии (на стыке этих двух моментов — лирические пейзажи). Живописность и лирическое начало, как и местный бытовой колорит, требуют подробностей и описаний, которые неизбежно замедляют действие. Изображение «странных» характеров ведет к умножению эпизодов, иллюстрирующих эти странности, и тем самым ведет к ретардации, к ослаблению напряжения.

Подобные тенденции враждебны жанровой специфике новеллы, и романтическая новелла порой действительно трансформируется в повесть, маленький роман, натуральный очерк, притчу и т. д. Однако, с другой стороны, суммарность романтического метода, не претендующего на выявление всей цепи причинно-следственных связей, на развернутые социально-исторические и иные строго объективные мотивировки (как в реалистическом романе), ведет как раз к специфике новеллы. Кроме того, тяготение к «исключительному» и «неслыханному», в сущности, соответствует одновременно и специфике романтизма как стиля и метода и специфике новеллы как жанра. Известная оппозиция между необычным и реальным свойственна жанровой природе новеллы. Эта оппозиция у романтиков часто выглядит как разрыв, отчуждение, что как бы нарушает жанровое равновесие. Но само ощущение, осознание этой диалектики необычного/реального в какой-то мере как раз способствует более глубокому использованию специфики новеллы.

В силу указанных причин романтики часто прибегали к жанру новеллы и наряду со многими гибридными или «смазанными» полуновеллистическими повествованиями дали целый ряд замечательных образцов новеллистического жанра.

Романтизм начинается, как известно, на немецкой литературной почве, а новые формы новеллы создаются прежде всего там, где романтизм еще не порывает полностью с традицией классицизма в его немецкой форме. Таковы в особенности новеллы Генриха фон Клейста. По словам историка этого жанра Х. Химмеля, именно он создал классическую структуру немецкой новеллы. Он называет ее «диалектической» в отличие от гетевской «морфогенетической» (см. [Химмель 1963, с. 177, 182]). В. М. Жирмунский еще в 1916 г. писал о том, что Клейст, тяготея к романтической проблематике, в трактовке самих «романтических» тем избегал лирического субъективизма и сохранял композиционную строгость и законченность, порождая не музыкальные, а архитектурологические эффекты как в новелле, так и в драме (см. [Жирмунский 1981, с. 92]). Г. Клейст в большинстве своих новелл (некоторое исключение — «Михаэль Кольхаас», которую

скорее следует назвать повестью) строго держится специфики жанра, строя повествование вокруг одного основного события и рассказывая о самых невероятных происшествиях как о заведомых «былях». Невероятность у Клейста не переходит в фантастику (как это часто бывает у других немецких романтиков), указание времени и места, всевозможные бытовые подробности создают «правдоподобный» фон, контрастно оттеняющий исключительность событий. Только в «Локарнской нищенке» и отчасти в «Святой Цецилии» Клейст вводит столь излюбленные романтиками чудеса, но при этом «Локарнская нищенка» стилизована не под сказку, а под быличку, а «Святая Цецилия, или Власть музыки» — под легенду, т. е. под жанры, также претендующие на достоверность. Явление пугающего привидения в «Локарнской нищенке» передается с холодностью объективного наблюдателя-хроникера.

Новеллы Клейста включают гораздо более богатый мир, чем классическая новелла Возрождения и романтическая новелла XVII—XVIII вв., но этот мир уместается в рамки новеллы за счет еще большего усиления присущей новелле концентрации, доведенной до крайнего драматического напряжения. Вместе с тем новелла Клейста резко отличается и от классической новеллы XIV—XVI вв. и от новеллы классицизма XVII—XVIII вв. Клейст использует некоторые традиционные авантюрно-новеллистические мотивы, но трактует их нетрадиционно или трансформирует сами мотивы до неузнаваемости. Так, мотив избегания позора за невольный грех и восстановления поруганной чести за счет счастливого «узнавания» парадоксально преобразен в «Маркизе О.». Клейсту был известен и анекдот, пересказанный Монтенем о женьбе батрака на соблазненной им крестьянке после объявления в церкви, и уже лишенный комизма рассказ Сервантеса «Сила крови», где обесчещенной героине удается случайно угадать неизвестного отца своего ребенка и счастливо с ним соединиться. Разумеется, знал Клейст и народные сказки о поисках «виноватого» обесчещенной во сне царевной. Повсюду использован счастливый случай для нормализации ситуации. Маркиза О., наоборот, совершенно отказывается пользоваться случаем, т. е. упорным сватовством графа Ф. Когда выясняется, что именно граф Ф. является «виновником», она готова его отвергнуть (поскольку тот, кто ей показался «ангелом», оказался «дьяволом») и смягчается постепенно, после проверки временем. Маркиза О. бросает вызов миру, давая объявление в газету о розысках виновника ее таинственной беременности. Происшествие с маркизой О. может выглядеть как пародия на сказку или легенду о чудесном или непорочном зачатии, но анекдотический мотив трактован трагически. Как и традиционный новеллистический герой, маркиза О. ищет выхода из ситуации, но руководствуется не прагматическими соображениями эмпирического благополучия, а высокими идеалами морального долга. Установка на исполнение желаний у найденыша («Найденыш»)

и графа Якова Рыжебородого («Поединок») трактуется чисто отрицательно. Речь идет не столько о преодолении ситуации или об исполнении героем его желаний, сколько о разрешении возникшей нравственной проблемы. В «Поединке» штамп *qui pro quo* дан не в авантюрном и не в комическом, а в трагическом ключе: замена камеристкой ее госпожи на свидании порождает трагические недоразумения. В «Найденыше» прямо используется традиционный мотив поразительного сходства, но не ради забавных положений *qui pro quo*, как очень часто в новеллистической традиции, а с намеком на излюбленное романтиками демоническое «двойничество». Если в «Маркизе О.» спаситель и насильник были одним и тем же лицом, как «ангелом», так и «дьяволом», то здесь они — разные лица, только внешне поразительно схожие. Неосуществившееся насилие найденыша Николо над Эльвирой есть, в сущности, и попытка incesta (ибо Эльвира — его приемная мать, а ее спасителя от пожара легко было бы представить отцом Николо), но этот традиционный мотив здесь завуалирован, можно сказать, отвергнут в последний момент; также не использован латентно присутствующий банальный для новеллы мотив измены старому мужу, усыновившему найденыша. Таким образом, Клейст отворачивается от традиционных вариантов новеллы как комической, так и трагической; он создает свой особый тип героико-трагической новеллы.

Столь важный для традиционной новеллы счастливый/несчастливый финал для Клейста не столь существен; для него важнее, как уже сказано, практическое решение моральной проблемы, а героическая стойкость может привести как к спасению («Маркиза О.» и «Поединок»), так и к гибели («Найденыш», «Обручение в Сан-Доминго»). Отчасти поэтому более банальные новеллистические сюжетные схемы реализуются Клейстом уже в предьстории, но не завершаются, а дают начало новому оригинальному развертыванию сюжета. Так, в «Землетрясении в Чили» рассказ мог кончиться спасением героев и их отъездом в Испанию; в «Маркизе О.» своевременно принятое великодушное предложение брака графом Ф. могло стать более или менее банальным счастливым концом. В «Обручении» таким концом могло быть спасение швейцарца влюбленной Тони, в «Поединке» — нормальный исход поединка, в «Найденыше» — раскрытие тайны его рождения: он мог бы оказаться сыном Эльвиры (рожденным тайно, как и сын маркизы О.) и т. п., но всего этого не происходит и на предьсторию наращивается второй сюжетный ход.

Новеллистическое происшествие у Клейста приобретает одновременно несвойственный традиционной новелле масштаб и внутреннюю глубину.

Исключительные происшествия у Клейста обычно являются частью некоего катастрофического события, затрагивающего судьбы многих людей, и вместе с тем порождают глубинные события, сотрясающие не только материальное бытие, но и пере-

ворачивающие духовный мир основных героев повествования. В «Декамероне» Боккаччо некое катастрофическое событие — эпидемия чумы во Флоренции — создает общую раму для рассказывания историй, но в самих историях события таких масштабов не встречаются. У Клейста в «Найденыше» мы прямо находим в завязке изображение чумы, а потом — пожары, а в «Землетрясении в Чили» соответственно — страшное землетрясение, в «Маркизе О.» — войну и пожар на фоне войны, в «Обручении в Сан-Доминго» — стихийное восстание негров и истребление белых на Гаити, в «Поединке» — убийство герцога и борьбу за власть в его владениях, в «Святой Цецилии» — начало погрома женского монастыря во время праздничной мессы. Прямо на этом фоне, иногда как его прямое порождение, возникают конкретные происшествия с героями: во время чумы в семью входит «Найденыш», который ее затем погубит, во время землетрясения спасаются приговоренные к казни герои, которые затем станут объектом суда Линча пережившей землетрясение толпы, во время войны и пожара изнасилована потерявшая сознание маркиза О., следствием чего является позорная и ей непонятная беременность; героиня «Поединка» обвиняется в прелюбодеянии из-за недоразумения (упомянутое выше *qui pro quo*), истина проясняется благодаря косвенным результатам «божьего суда», так как победитель умирает, а побежденный остается жив; завлекавшая белых метиска Тони влюбляется в молодого швейцарца, пытается спасти его от расправы негров, но погибает из-за недоразумения, неизбежного в данной обстановке. В «Святой Цецилии» протестанты-погромщики, услышав чудесную церковную музыку, преображаются и сходят с ума.

События могут граничить с чудом (спасительное для героев землетрясение, удивительный результат «божьего суда» — поединка), но все-таки не являются им буквально, даже в «Святой Цецилии» нет полной определенности. С другой стороны, происшествия могут граничить и с анекдотом и даже выглядеть как пародия на чудо: «непорочное зачатие» маркизы О., невинность героини «Поединка» вопреки свидетельствам. С «чудом» или с «анекдотом» следует сопоставить необыкновенное сходство Николо-найденыша со спасителем Эльвиры и его неудавшееся покушение на ее честь. Как уже отмечалось, потенциально-комические анекдотические мотивы получают у Клейста трагическое разрешение. Странное, причудливое, как бы анекдотическое принадлежит поверхностному уровню, а на глубинном уровне поведение героев непосредственно соотносено с высшим нравственным законом. Стирание естественной границы комического и трагического — рефлекс романтического мироощущения.

Катастрофические события и исключительные ситуации, отчасти ими порожденные, создают чувство тревоги, ощущение всеобщей зыбкости, наличия иррациональных судьбоносных сил — все это чуждо традиционной новелле и непосредственно связано с романтизмом. Иррациональные силы проявляются и в

душе самих людей, но эти проявления отчетливее показаны в драматических произведениях Клейста, чем в его новеллах (не могу согласиться с Р. Тиберже, см. [Тиберже 1968], что обморок маркизы О. «прикрыл» подсознательное желание согрешить с графом Ф.; «демонизм» Николо не столь существен). В новеллах внутренний мир личности, сотрясенный внешними событиями, должен противостоять неустойчивому миру не только поисками выхода из личной ситуации, но и героической защитой нравственных ценностей, ведущей в конечном счете к гармонизации мира. Эта гармонизирующая ситуацию и мир героическая стойкость у Клейста, как известно, принимает форму романтически истолкованного кантовского категорического императива. «Граничная» ситуация пробуждает в личности ее героические возможности, в этот ответственный момент как бы происходят созревание личности и одновременно ее самопознание, диктующее затем ей твердую линию поведения. Поведение это может казаться со стороны эксцентричным, нелепым или смешным, но его героическая сущность при этом не колеблется. Индивидуальный героический акт оказывается выше социальных предрассудков, может быть и прозорливее реальных общественных институтов (правда, в этом последнем пункте позиция Клейста несколько меняется в повести «Михаэль Кольхаас» и в драме «Принц Гомбургский»), и прямо соответствовать предназначению высших сил.

Маркиза О., Литтегарда («Поединок»), Тони («Обручение в Сан-Доминго») совершенно пренебрегают мнением окружающих, маркиза О. и Литтегарда гордо принимают осуждение родных и изгнание, маркиза О. не страшится показаться смешной, когда подает заявление в газету о том, что ищет отца ее будущего ребенка. Наоборот, забирая детей с собой в изгнание, маркиза О., «познав собственную силу в этом красивом движении напряженной воли... вдруг словно подняла сама себя из лучины, куда ее низвергла судьба... горе уступило место героическому решению противостоять всем нападкам света» [Немецкая романтическая повесть 1935, т. 1, с. 203]. Стойкость не только Литтегарды, но и Фридриха, защищающего ее честь в поединке с графом Яковом Рыжебородым (настаивающим на своей любовной связи с ней), основана на абсолютной внутренней уверенности в ее невиновности даже после внешне неблагоприятного «божьего суда», чей истинный смысл раскрывается позднее. Стойкость и верность возлюбленному Тони проявляется после совершенно неформального «обручения». И беспощадная холодность родственников в «Маркизе О.» и в «Поединке», и социальные предрассудки толпы в «Землетрясении в Чили», и взаимная жестокость белых и черных в «Обручении в Сан-Доминго», и подготовка к погрому монастыря в «Святой Цецилии» изображены резко отрицательно. Если недоверие Густава верной ему Тони было его роковой ошибкой, то роковой ошибкой героев «Землетрясения» была вера в установление социальной гармонии после конца

катастрофы. Предрассудки светской толпы или черни оказываются совершенно несозвучны той высшей справедливости, которая глухо высказывается в некоторых проявлениях, граничащих с чудом (спасительные для героев землетрясение, окончательный результат «божьего суда», когда обидчик—победитель в поединке умирает и кается, чудо преображения студентов под влиянием церковной музыки). Поэтому, в частности, в новеллах Клейста столь напряженно подается соотношение между истинным и кажущимся и так остро поставлена проблема доверия людей друг другу и веры в незыблемые моральные принципы.

Средневековая предновелла, как мы знаем, была по преимуществу чисто ситуативной, в классической новелле Возрождения поведение персонажей соотнесено не только с обстоятельствами, но с их личными свойствами, впоследствии возникает намек на индивидуальные характеры. Указанная тенденция к изображению характеров не получает дальнейшего развития у Клейста. Но у Клейста ситуация является исходной не только для внешнего, но и для внутреннего действия, которое разворачивается параллельно с внешним и взаимодействует с ним. В отличие от других романтиков Клейст изображает странное поведение — результат странных обстоятельств, но не странные характеры. Оставаясь верным специфике новеллы, Клейст чрезвычайно углубляет ее содержание за счет внутреннего действия, преодолевая ситуации «изнутри», без потери лица, без потери внутренней цельности. Это внутреннее действие и есть, как выше упомянуто, реализация категорического императива, что приближает клейстовскую новеллу к трагедии. В новеллах Клейста присутствует сильнейшее драматическое напряжение, само повествование часто разбивается на серию ярких эпизодов, имеющих характер, сходный с драматическими сценами. И все же, подчеркнуто это еще раз, Клейст не выходит за границы жанра и нисколько не нарушает специфику новеллы. Ведь структура новеллы в принципе включает концентрацию действия и известный драматизм. И то и другое доведено Клейстом, можно сказать, до предела.

Концентрация достигается не только через координированное изображение внешнего и внутреннего действия, в равной мере исключительных, но и благодаря новому композиционному мастерству Клейста. Клейст, как сказано выше, создал двухчастную композицию: два последовательных (включая предысторию) или параллельных сюжета прикреплены как к шарнирам, к тем же поворотным пунктам. Таким образом, удается драматически спрессованно передать целую «историю», которая могла бы составить длинную повесть. Заметим, что подобная композиционная схема впоследствии эксплуатировалась и другими немецкими романтиками. Двухчастное строение у Клейста дополняется также беглыми параллелями и контрастными вариантами к основной теме или к основному действию. Новеллы Клейста, как правило, начинаются *in medias res*, часто прямо с драматической кульминации, а потом обращаются к предысто-

рии. Удвоение и драматическая концентрация приводят к тому, что в новелле может быть несколько поворотных пунктов, с разной силой двигающих действие вперед.

«Землетрясение в Чили» начинается с того, что герой Иеронимо собирается повеситься в тюрьме, а потом сообщается о его незаконной связи с ученицей и решении суда о казни обоих. За беглой предысторией следует само землетрясение, которое разрушило город, «разбило вдребезги сознание» героя (внешнее порождает внутреннее) и спасло приговоренных к казни. Они воссоединились, успокоились и решили покинуть Чили. За этим мнимым концом новеллы следует, однако, новый поворот — герои вернутся в город и примут участие в молебне в церкви. Их узнают и зверски убивают; остается жить только их ребенок, вместо которого убивают другого мальчика. Явленная в землетрясении небесная милость по отношению к героям, миролюбие беглецов вне города, спасение (с их помощью) сына героев противостоят социальной жестокости официального суда (в предыстории) и массовой стихии жестокости горожан (в основном расказе).

В «Маркизе О.» также за фразированным сообщением об объявлении в газете («под давлением неотвратимых обстоятельств — вызывающий насмешку шаг» — см. [Немецкая романтическая повесть 1935, т. 1, с. 179]) следует предыстория, но гораздо более подробная, чем в предыдущей новелле. Предыстория включает описание войны и пожара в крепости, где русский офицер спасает вдову-маркизу, дочь коменданта, от солдат-насильников, потом сам едва выживает после раны и является просить руки маркизы («поведение... чрезвычайно странное» [Там же, с. 140]). Но этот конец такой же мнимый, как конец предыстории «Землетрясения». Как бы начинается новый сюжет, связь которого со старым обнаруживается далеко не сразу: маркиза обнаруживает беременность, осуждена и изгнана родителями. Потеря доверия матери и отца, а затем и восстановление этого доверия после объявления в газету дается не синхронно, а с «фазовым» запозданием. История отношений маркизы О. с родителями параллельна и контрастна истории ее отношений с графом Ф., который является сначала просто как искатель ее руки, а потом как виновник, откликнувшийся на объявление. Роль его на разных ступенях сюжета контрастно колеблется между «ангелом» и «дьяволом». Объявление в газету — кульминация, а изгнание героини из дому и появление графа как виновника ее беременности — поворотные пункты.

В «Обручении в Сан-Доминго» сюжет также драматически начинается с мятежа негров и расправы неблагодарного Конго Гоанго со своим господином, но это не кульминация сюжета, а его реальное хронологическое начало. Правда, и здесь намечается мнимый благополучный конец (изменившаяся Тони спасает Густава), но все же предыстория очень краткая и не представляет отдельного сюжета, но зато довольно бегло нагромождает

ся ряд параллелей, упоминаемых в разговорах действующих лиц: это истории неблагодарных Конго Гоанго, негритянки, заразившей желтой лихорадкой своего белого поклонника, соблазнителя Бабекан, отказавшегося от своего ребенка — Тони, и, наоборот, жертвенной первой невесты Густава, погибшей вместо него. Эти и другие упоминаемые «случаи» освещают основную коллизию жестокой Бабекан, верной Тони и недоверчивого Густава. Обручение Густава с Тони и неожиданное возвращение негра Конго Гоанго составляют поворотные пункты.

Напряженное начало имеет и «Найденыш», но оно, как и в «Обручении в Сан-Доминго», относится к предыстории. Параллелью к спасению найденыша Николо во время эпидемии является упоминаемое впоследствии спасение Эльвиры во время пожара. Сам Николо как губитель Эльвиры, как уже упоминалось выше, контрастирует с внешне с ним сходным спасителем Эльвиры. В ходе развития сюжета мелькают различные возможности финала, как благополучного, так и трагического (счастливое узнавание или, наоборот, инцест), но история наконец завершается гибелью всех действующих лиц. В «Поединке», который тоже начинается с драматического события (убийство герцога), соединены две параллельные истории — братоубийства и ложного обвинения в прелюбодеянии, — объединенные единым «божьим судом» и фигурой графа Якова Рыжебородого, причем первая тема звучит главным образом в начале и в конце, а вторая (основная) — в середине; с некоторой натяжкой можно рассматривать историю братоубийства как вводную — построение, характерное для новелл Клейста.

Новелла Клейста чрезвычайно обогатила традицию классической новеллы, не отступая от ее строгой формы. Клейст при этом не поддавался экстенсивным и центробежным тенденциям романтической новеллы XVII—XVIII вв., а наследие классицизма он освоил через драматические жанры. Это помогло ему объединить внешнее действие (которому он еще придал катастрофический фон) с внутренним, так что внутреннее оказалось ведущим в трагедийном развертывании ситуации. Этого не было в классической новелле, где страсти были только поводом или результатом внешнего действия, а индивидуальная самостоятельность подавалась в эмпирическом ключе. Жгучий интерес к внутренней жизни индивида, лишь отчасти подготовленный аналитическими тенденциями в новелле XVII—XVIII вв., несомненно, отражает черты нового романтического мироощущения у Клейста. Новелла как бы выходит за узкие рамки изолированных происшествий и в сферу личного сознания, и одновременно в большой мир, выражая присущее романтизму сочетание индивидуализации и универсализации. С романтизмом связана и особая причудливость ситуаций и самого поведения героев у Клейста, а с другой стороны — излюбленные им катастрофические мотивы.

Однако типическая форма романтической новеллы была ско-

рее создана не Клейстом, а его современником Тиком. Хотя тот и начал с сатирически-просветительских рассказов в изданиях Николаи, но затем именно он ввел всерьез в новеллу фантастический элемент, параллельно обрабатывая сказочные мотивы как в повествовательной, так и в драматической форме. Тиковская новелла синкретически объединяет все главные свойства собственно романтической новеллы — фантастику и символику, «странные» состояния и характеры, лирические пейзажи с психологическим параллелизмом, не говоря уже о той соотносительности личного микрокосма с окружающим его большим космосом, которая имела место, по-другому, конечно, и у Клейста. Для Тика характерны, так же как для Клейста, композиционная двухэпизодная структура и начало повествования со средней временной точки. Само развитие действия у Тика менее стремительно, так как в отличие от Клейста у него доминирует не драматическая, а лирическая и живописная стихия.

В знаменитой новелле «Белокурый Экберт» автор подтверждает, что «чудесное слилось с обыденным» (см. {Немецкая романтическая повесть 1935, т. 1, с. 187}), и не случайно не раз мелькает слово «сказка», но с отрицанием: Берта, жена Экберта, предупреждает, чтобы ее рассказ не был принят за сказку, а самому Экберту его жизнь кажется «странной сказкой».

Действительно, традиционные сказочные мотивы даны здесь в сильно деформированном виде. Например, жизнь Берты в лесу у странной старухи с собачкой и чудесной птицей напоминает пребывание падчерицы у бабы-яги, но здесь лес изображен «приветливым», а старуха — скорее доброй волшебницей. При такой интерпретации кажется странным желание героини вырваться отсюда и вернуться в нормальный мир, найти рыцаря — предмет ее мечты и т. п. Это характерный пример обращения романтиков с традиционными мотивами волшебной сказки. В сказке сюжет обычно начинается бедой и кончается идиллией. Здесь наоборот — возвращение героини в родную деревню с чудесной птицей, дающей драгоценные камни, предваряет крушение идиллии. Счастливое супружество Берты и Экберта, венчающее эту первую часть фантастической новеллы, есть идиллия мнимая, так как бегство от старухи, а затем убийство Бертой птицы есть тайное преступление, которое должно быть отомщено. Преступление Берты косвенно связано с жадной богатства (драгоценные камни птицы), и ее преступление влечет преступление Экберта, который сначала раскрывает тайну Вальтеру, а затем, мучимый страхом разоблачения, убивает его; это повторяется и с Гуго. Оба, Вальтер и Гуго, лишь маски старой волшебницы, и тут мы уже сталкиваемся с чисто романтическим мотивом двойничества. Мнимость идиллии подчеркивается и тем, что Берта и Экберт оказываются братом и сестрой и совершают невольный инцест — мотив, имеющий свою традицию, но часто используемый романтиками. Идиллия кончается крахом и гибелью героев, что совершенно нехарактерно для сказки.

Надо подчеркнуть, что амбивалентные отношения Экберта с «двойниками» старухи являются выражением его внутреннего морального состояния, душевных противоречий и что действие здесь является одновременно «внешним» и «внутренним», что специфично для романтического типа в истории новеллы и совершенно чуждо народной сказке. В этой новелле есть и элементы романтического пейзажа — противопоставление долины и страшных, нагоняющих тоску гор, через которые Берта идет в приветливую часть леса («из ада в рай» [Там же, с. 173]). Едва намеченная здесь тема «демонических» гор, драгоценных камней и нечистой жажды богатства является центральной в другой новелле — «Рунеберг», которая в какой-то мере находится с «Белокурым Экбертом» в отношении дополнительности. Если в «Экберте» сказочный мир добрый, а в семейной идиллии героев таится зло, то в «Рунеберге» наоборот. В «Белокуром Экберте» лейтмотивом является непрерывный процесс совершающегося возмездия за грех героини, в «Рунеберге» действие строится вокруг непрекращающегося демонического соблазна, снова и снова увлекающего героя в горы, за драгоценными камнями, к их прекрасной демонической «хозяйке». Горы как воплощение сил зла, мертвой природы, бессмысленной погони за богатством предстают как источник хаоса и разрушения, чему соответствует их демонический пейзаж. Горам противостоит долина как место расцвета живой природы, прекрасных растений, мирного символически понимаемого садоводства, как сфера идиллии, где герой обретает семейное счастье (ср. мнимую идиллию Экберта), которое затем сам губит из-за своего необоримого тайного влечения к поискам горных сокровищ. Полный крах идиллии является финалом обеих этих новелл. В обеих новеллах подчеркиваются и «странность» происшествий и странность переживаний, настроений героев, в особенности их склонность к меланхолии и тревоге.

Как ни «неслыханны» описываемые происшествия, главный интерес — не в них, а где-то за ними, в проявляющейся через них борьбе неких лирических «стихий» в душе человека и в самой природе (частью которой человек является), в некоей романтической модели мира. Отсюда — известная склонность к повторению ситуаций: несколько встреч Экберта с двойниками сказочной старухи, несколько попыток Христиана осуществить в глуби гор свои «безумные мечты и пустые желанья» [Там же, с. 193]. Вместе с тем в обеих новеллах (как и у Клейста) повествование начинается с момента, предвещающего поворотный пункт, а затем отчетливо делится на две части (рассказ Берты о прошлом, а затем история ее мужа Экберта; счастливая жизнь Христиана в долине, а затем его уход в горы). Первая часть могла бы быть законченным повествованием со счастливым концом: Берта вернулась домой с богатством и счастливо вышла за Экберта (это был бы подлинно «сказочный» финал), а Христиан после своих горных соблазнов обрел счастье в долине; однако

за первой частью следует вторая — с трагическим финалом. События горы Венеры (ср. «Рунеберг») и связанные с ней демонические преступления Тангейзера описываются Тиком в «Верном Экарте и Тангейзере». Первая часть рассказывает о верном вассале, служившем бургундскому герцогу вопреки его несправедливости.

«Бокал» и «Любовные чары» совершенно чужды сказке как таковой, но содержат фантастические мотивы демонического колдовства и соответствующие фигуры алхимика и злой колдуньи, притом что и здесь внешние «демонические» происшествия известным образом соотнесены с душевным состоянием героев. Фердинанд «благодаря неистовой страсти и смятению чувств уничтожил видение» [Там же, с. 218] возлюбленной в бокале, что повлекло за собой изменение судьбы, взаимные недоразумения, в результате которых он увидел свою даму сердца только в старости на свадьбе ее дочери. Свадьба дочери составляет здесь второй тур повествования и как бы заменяет композиционно свадьбу самих героев (что подчеркивается поразительным сходством матери и дочери). В «Любовных чарах» герой ни в чем не виноват, но демоническое развитие действия (ведьма, жертвуя жизнью ребенка, «присушивает» героя к героине) гармонирует с его глубокой меланхолией и вообще с его мрачным, нелюдимым характером, столь отличным от характера его ближайшего друга. Здесь изображение странного характера героя очень занимает Тика. Вторая часть новеллы, так же как в «Бокале», рассказывает о свадьбе, причем свадьбе самих героев, но свадьба превращается в трагический маскарад и завершается убийством; Эмиль убивает свою невесту, старуху-ведьму и погибает сам (преступление отомщено, как и в «Белокуром Экберте»). Здесь очень отчетлива своеобразная гармония характера и судьбы.

Совершенно противоположным образом гармония характера и судьбы дана в новелле «Жизнь льется через край», которая в известном смысле может быть противопоставлена всем тем новеллам, о которых до сих пор шла речь.

Влюбленная пара соединяется вопреки запрету родителей, терпит страшную нужду, живя впроголодь в убогой мансарде, но не теряет бодрости и счастливого расположения духа: «Светлые сны убаюкивали их» [Там же, с. 272]. Они развлекаются чтением его дневника, и таким образом читатель узнает их предысторию (ср. рассказ Берты о прошлом в «Белокуром Экберте»). Чтобы топить печь, герой разбирает лестницу, что не только отгораживает их от внешнего мира, но грозит тюрьмой и наказанием. Однако их бодрый дух как бы вызывает счастливый поворот судьбы, появление богатого друга и примирение с родителями. В этой новелле нет, собственно, никакой настоящей фантастики (просто «удивительный» случай), но сам счастливый поворот в действии новеллы отчасти использует механизм сказочного повествования (появление чудесного помощника и т. п.).

С интересующей нас точки зрения жанровой специфики гейдельбергские романтики внесли не так много нового по сравнению с йенскими. Как известно, они проявили большой интерес к конкретным фольклорным традициям, к песням, сказкам, местным преданиям в противоположность той обобщенной «сказочности», которую находим у Тика, а позднее на другой лад — у Гофмана. Удовлетворяя стремление сберечь сокровища собственно немецкого фольклора, Арним и Брентано издали знаменитый сборник песен «Чудесный рог мальчика», а Брентано — сборник рейнских легенд и преданий («Рейнские сказки»). Впрочем, в сборнике «Детских сказок» Брентано, в отличие от прославленных Гриммов, широко использует сюжеты иностранного происхождения, в частности взятые у Базили.

Примером сказочности без сказки является большая новелла, или, скорее, повесть, Эйхендорфа «История одного бездельника». Немецкий исследователь Бенно фон Визе (см. [Визе 1957, с. 96]) называет это произведение «новеллистическим повествованием в образе сказки о счастливой удаче (Glücksmärchen)». Выше я упоминал об использовании сказочного композиционного механизма в новелле Тика «Жизнь льется через край». Но там, конечно, ни о какой «фольклорности» не было речи (даже меньше, чем в «Белокуром Экберте» и «Рунеберге», с их не-сказочно трагическим финалом). В «Истории одного бездельника» очень мало собственно сказочных отдельных мотивов. То, что предмет любви героя оказывается не графиней, а служанкой — ровней ему по социальному происхождению и может стать его женой, как и ряд других недоразумений и *qui pro quo*, — скорее является типичным приемом новеллы. Но самый тип героя — пассивного простака (нечто вроде Иванушки-дурачка в русском фольклоре), которому счастье само плывет в руки, — принципиально характерен для волшебной сказки и одновременно созвучен типичной для многих романтиков идеализации естественной натуры, руководимой в своих действиях не разумом, а интуицией (ср., например, драматизацию арабской сказки о волшебной лампе Аладина у датского романтика Эленшлегера; Ибсен в «Пер Гюнте» сознательно разоблачает этот тип романтического героя).

В соответствии с националистическими тенденциями гейдельбергских романтиков в «Истории одного бездельника» резко противопоставлены уютная «упорядоченная» германская родина (откуда начинается и где кончаются странствия героя) и демонически-хаотическая Италия, подобно тому как в тиковском «Рунеберге» идиллическая долина контрастирует с мрачными горами. Поэтому отъезд героя из Рима является поворотным пунктом, открывающим перспективу счастливой развязки. Кстати, тиковские фантастические новеллы напоминают по тональности «Осеннее колдовство» Эйхендорфа, где история долго отмаливаемого греха и преступления Убальда (убийство друга-соперника, повлекшее и смерть любимой обоими женщины) оказывает

ся на поверку иллюзией, колдовским наваждением. Собственно новеллой, притом блестящей, вышедшей из-под пера гейдельбергских романтиков, является знаменитый «Рассказ о честном Каспере и прекрасной Аннерль» Брентано, о котором можно сказать, что здесь на новый лад разрабатывается проблематика Клейста. Чисто композиционно в данной новелле объединены две истории (ср. «Поединок» Клейста), но в отличие от клейстовского объективного авторского рассказа в новеллу введены два повествователя — доброжелательный сентиментальный писатель и некая бедная старуха — бабка Каспера и крестная мать его невесты Аннерль, являющаяся в конечном счете при всей своей народной простоватости истинным рупором идей Брентано. Обе главные истории (Каспера и Аннерль), рассказанные старухой, и намеченная бегло дополнительная история герцога и его возлюбленной (сестры придворного, соблазвившего и обманувшего Аннерль) объединены.

У героев Клейста защита своей чести совпадала с требованиями кантовского категорического императива, с которым иногда коррелировала смутно намеченная божественная воля (не совпадавшая с мнением свега или народной толпы). В новелле Брентано настойчивое стремление Каспера строго формально защитить свою честь приводит его сначала к выдаче суду отца и брата, похитивших его коня (доверенного ему за безупречную службу в армии), а затем к самоубийству из-за позора быть сыном и братом разбойников. На свой лад честью руководится и Аннерль, которой Гроссингер сначала внушает, что Каспер ее покинул, а затем соблазняет. Она поддалась ему из честолюбия, но, будучи обманута, опять же ради чести задушила своего младенца и ради чести не назвала имени соблазвителя. Герцогское помилование, которое выхлопотал писатель, не успело помешать казни бедной Аннерль. Только сам герцог под впечатлением случившегося решается узаконить свою связь с сестрой Гроссингера. Мудрая старуха (и Брентано ее устами) осуждает эту героическую заботу о своей чести: «чести было слишком много», «честь воздавай одному богу». Их честь беспокоит ее совершенно по-другому: она даже не борется за спасение жизни Аннерль, но добивается похорон обоих жертв строго по религиозному обряду для спасения их душ. Вместо клейстовской (и кантовской) абстрактной морали и их защиты путем индивидуального подвига эмансипированной личности Брентано требует покорного ожидания Страшного суда, немудреной «народной» конфессиональной религиозности, воплощенной в образе старухи. И этот религиозный пафос, и сам народный облик старухи, поющей песни и т. д. (противостоящий писателю, думающему о спасении жизни, а не души Аннерль), соответствуют идеалам гейдельбергских романтиков. Соответственно и некоторый фантастический элемент, включенный Брентано в эту новеллу, в отличие от Клейста и от Тика с его вольной игрой воображения, сведен к реализации традиционного народного суеверия: топор палача

дважды реагирует на присутствие Аннерль и тем самым предрекает ей смерть на плахе. Вместе с тем, так же как у Клейста, Тика и других романтиков, и здесь душевный склад и внутреннее состояние героев отчетливо сопряжены с их судьбой и с характером внешнего действия.

Творчество великого Э. Т. А. Гофмана демонстрирует все те трансформации новеллы, которые порождаются романтическим мирозерцанием и романтическим стилем. Мы находим у него огромное разнообразие странных происшествий, которые происходят главным образом со странными людьми (в силу их наивного чудачества, художественной интуиции, демонических страстей или способностей, вмешательства сверхъестественного начала). Фантастика присутствует в большинстве произведений Гофмана, дается в ключе то мрачной «готики», то нежного юмора, то очень серьезно, то крайне иронически. Как известно, ярчайшей чертой гофмановского метода является фантастика реальной жизни, включая гротескное изображение проявлений жизненной прозы и пошлости. Сочетание фантастики с юмором, осмеяние пошлости, мотив фантастической компенсации чистого, наивно-чудаковатого героя, фигуры неких волшебников, астрологов, алхимиков и т. д., так же как большой диапазон жанровых модификаций, отдаленно напоминают рассмотренную нами ранее фантастическую китайскую новеллу Пу Сунлина, который, конечно, еще не был никаким «романтиком». Среди множества существенных отличий этих авторов следует особо подчеркнуть, что фантастика Пу Сунлина была частично ироническим отражением традиционных мифологических представлений и суеверий, а у Гофмана фантастика в основном является плодом индивидуального вымысла и, несмотря на романтическую иронию, имеет характер некоего неомифологизма. В этом смысле Гофман отличен не только от старинной китайской новеллы, но и от своих современников — гейдельбергских романтиков. А в своей исключительной привязанности к фантастике и одновременно иронической бытовой приземленности и в вытекающих отсюда вольных жанровых модификациях широкого диапазона новеллистики Гофмана представляет полюс, противоположный строгой новеллистике Клейста.

Я не останавливаюсь на эстетике Гофмана и анализе идейного содержания его произведений, неоднократно привлекавших внимание советского литературоведения (см., например, [Берковский 1973; Художественный мир Гофмана 1982], а также диссертации Н. Я. Берковского, Л. Славгородского, Ф. П. Федорова, А. Б. Ботниковой и др.). Обратимся к примерам гофмановских модификаций жанра новеллы. Некоторые его очерки, содержащие колоритные описания (например, «Угловое окно»), или эстетические диалоги (например, «Необычайные страдания одного директора театра») решительно выходят за рамки новеллы. Описания и диалоги преобладают и в таких музыкальных новеллах и эссе, как «Кавалер Глюк» и особенно «Дон Жуан». С дру-

гой стороны, за грань новеллы выходит большинство его оригинальных сказок, лишь в незначительной степени использующих как традиционные сказочные мотивы (в отличие от гейдельбергских и отчасти йенских романтиков, см. выше), так и привычные механизмы новеллистического жанра. Нарочито «детскими» сказками являются, например, «Королевская невеста», героине которой с трудом удается избавиться от сватовства противного гнома — короля овощей («очарование» морковного короля с трудом преодолевают жених и отец героини), или «Щелкунчик» (побеждающий мышиноного короля и делающий прелестную девочку Мари королевой кукольного царства). То, что сказка «детская», означает не только условность и наивность, но и глубокую интуитивную проникновенность детского мышления, а также особое понимание игры и игрушки в «Щелкунчике», из которого в конечном счете выросла сказка Андерсена и даже последующая скандинавская традиция детской литературной сказки. На грани искусственной сказки стоят такие фантастические новеллы, как «Крошка Цахес», «Повелитель блох», еще ближе к настоящей новелле «Принцесса Брамбилла» и особенно знаменитый «Золотой горшок».

Во всех этих произведениях сказочный оригинальный вымысел переплетается с мифологическим, возникает своего рода «новая мифология». Сквозь сказку, повествующую о судьбе отдельных героев, проглядывает некая глобальная мифическая модель мира, соответствующая романтической натурфилософии. Это, в частности, выражается в наличии ключевых вставных мифоподобных рассказов (подобные вставные истории-мифы в свое время использовались в повестях Новалиса). Как в настоящей мифе, в этих рассказах речь идет о неких начальных или давно прошедших временах, которые в каком-то смысле воспроизводятся в обрядах и ритуально оформленных пересказах. У Гофмана события сказки (фантастической новеллы) как бы воспроизводят или продолжают эти «мифические» события, а действующие лица сказки являются перевоплощениями героев этих «мифов». При этом иногда возникает и благоприятная для фантастических превращений и шутовской игры ритуальная ситуация (карнавал в «Принцессе Брамбилле», праздники в «Повелителе блох» или «Золотом горшке», ср. Рождество в «Щелкунчике»). В «Принцессе Брамбилле» вставной «миф» восходит к временам, когда человек еще не отпал от материнского лона природы и понимал ее язык, пока человек не «сиротел». Трагедию этого сиротства представляет аллегорическая история короля Офиоха и его супруги Лирис. Демон держит ее душу в ледяной темнице, она смеется теперь бездушным смехом, а король печалится, высыхает озеро Урдар и заустевает сад. Королева Лирис в основной сказочной части возрождается в виде юной портнихи Джачинты, а король Офиох — в актере Джильо, ее возлюбленном. Кроме того, Джачинта и Джильо воплощают карнавальную принцессу Брамбиллу и карнавального прин-

да Корнельо Кьяперо. В «Повелителе блох» хозяин блох и его мудрый народ стали пленниками, за «мифическую» царевну Гамахею, дочь короля Сесакиса, борются принц пиявок и чертополох Цехерис (а также весьма ограниченные «микроскописты», напрасно пытающиеся проникнуть в тайны природы). Эти персонажи мифа на уровне сказочного повествования возрождаются в добром милом Перегринусе (король Сесакис), принцесса Гамахея — в обольстительной голландке Дертье Эльвердинг, чертополох Цехерис — в ее женихе Пелуше, гений Тетель — в гусарском офицере, принц пиявок — в жалком брадобрее (а «микроскописты» продолжают существовать столетиями!). Сказочные приключения этих лиц и замечательного хозяина блох кончаются счастливой свадьбой героини с Пелушем.

Так же в «Золотом горшке» история Ансельма и Серпентины повторяет в какой-то мере историю ее отца саламандр Линдхорста и зеленой змейки, а те повторяют героев мифа о Фосфоре и Лилии. Саламандр, князь огненных духов Линдхорст, в основном повествовании фигурирует как архивариус, правда ведущий двойную жизнь и продолжающий борьбу с демоническими силами, которым служит ведьма — продавщица пирожков и яблоч. Это — бывшая нянька Вероники, влюбившейся в чудакватого неудачника Ансельма. Сюжет сказки во всех этих случаях оказывается последним звеном мифического процесса, счастливым преодолением мучительной коллизии между духом и материей, человеком и природой, поэзией и пошлой современной жизненной прозой. Поэтому описываемые в фантастических новеллах удивительные случаи не имеют чисто новеллистической «хроникальной» исключительности, они глубоко укоренены в сущностной сфере и в своих мифических истоках. Указанной имплицитной мифологичности еще больше соответствует бросающаяся в глаза в фантастических новеллах Гофмана двуплановость реального и фантастического. С этим в особенности связана упомянутая фантастика обыденной жизни, максимальное взаимопроникновение чудесного и обыденного: в «Золотом горшке» тот же архивариус — огненный саламандр, добывающий огонь для сигары щелканьем пальцев, его курьер — попугай, торговка — ведьма (дочь пера дракона и свекловичного корня!), бузинный куст — место обитания чудесных змей с голубыми глазами, оживающий дверной молоток, золотой горшок, выступающий как бы в функции символического «голубого цветка» романтиков. Иными словами, «за спиной» обыденных лиц, предметов, ситуаций обнаруживаются фантастические, мифические, колдовские силы из иного мира, а сами фантастические силы могут выступать в обыденном, сниженном, комическом виде.

В широко известной сказке «Крошка Цахес» волшебство феи заставляет окружающих видеть уродца Цахеса красивым, талантливым, мудрым и т. п., и таким образом тоже осуществляется двуплановость, имеющая на этот раз определенное сатирическое жало. Фантастика здесь создает видимость, а реаль-

ность — сущность, не так как в «Золотом горшке». Из числа фантастических новелл, как бы находящихся между сказкой и собственно новеллой, ближе всего к новелле, однако, стоит именно «Золотой горшок» как рассказ о чудаке-неудачнике, но внутренне глубокой чувствительной натуры, умеющей найти правильный путь между соблазнами прозаического благополучия и высшим поэтическим идеалом (мещаночка Вероника или чудесная Серпентина, чиновное благополучие или идеальное царство Атлантиды). Так как действие развивается более интенсивно в фантастическом плане, то собственно новеллистическая структура — рыхлая. Зато здесь наиболее ярко проявляется то обогащение глубинного уровня, которое является безусловным достижением романтической новеллы по сравнению с новеллой Возрождения, а также XVII—XVIII вв. Борьба космических и нравственных сил за душу человека (притом что чувствительная душа более проницаема как для благотворных, так и для злых, демонических воздействий), отпадение/воссоединение человека с природой составляет и здесь и в других фантастических новеллах главный смысл и глубинный уровень структуры, тогда как на поверхностном уровне находим причудливые и очень часто комические перипетии, включая достижения благополучия и любовного счастья (что было и в классической форме новеллы). Именно потому, что глубинный уровень для Гофмана гораздо важнее поверхностного, он разрешает себе в фантастических новеллах нарушение строгой композиции, нарочито пестрое нагромождение разнообразных причудливых и смешных ситуаций и эпизодов. Хороший пример этого также «Выбор невесты», где филистер Тусман становится объектом разнообразных магических игр и фокусов «волшебников». Как далек этот Тусман от старых сказочных или новеллистических глупцов — объектов невинных шутовских проделок!

Гофман является автором и новелл, в которых фантастика оставлена за гранью новеллы или, точнее, на ее грани. В «Доже и догарессе» нищенка, бывшая нянька героя, уж очень похожа на колдунью и пользуется какими-то колдовскими приемами; в «Майорате» сомнамбулические странствия Даниеля трудно полностью отделить от привидения; в «Песочном человечке» алхимические и механические опыты Коппелиуса (Копполы) и его сообщников и их воздействие на психику героя и самих читателей не могут не восприниматься как нечто «демоническое»; в «Мадемуазель де Скюдери» демоническое поведение Кардильяка достаточно «фантастично» и порождает в окружающих толки о каких-то сверхъестественных явлениях («Все только и думали, что о колдовстве, о заклинании духов» [Немецкая романтическая повесть 1935, т. 2, с. 20]). И все же в этих произведениях собственно фантастическое уступает место каким-то исключительным психическим состояниям, ужас порождается некими роковыми тайнами, раскрытие которых все равно не уничтожает эту готически-демоническую эстетику. Отметим мимоходом,

что демонические силы в рамках гофмановской сказочной фантастики выступают в более или менее сниженно-комическом виде, а в настоящих не-фантастических новеллах очень серьезно и мрачно коррелируют с душевным состоянием героев. «Удивительное» отчасти переходит из сферы чистой фантастики в область психических феноменов (именно эта линия будет впоследствии продолжена Эдгаром По). Как бы то ни было, Гофман является автором ряда произведений, которые могут быть названы новеллами в самом строгом смысле слова и как таковые изучаться в истории новеллы.

Из этих новелл «Дождь и догаресса» благодаря своей венецианской тематике может быть прямо сопоставлена с итальянской новеллой Возрождения. Конфликт между бессильным стариком (здесь дождем Марино Фальери) и его женой юной красавицей (Аннунциатой), влюбленной в бедного и прекрасного юношу, его ухищрения, чтоб ее видеть, похитить и т. п., — все эти мотивы чрезвычайно типичны для возрожденческой новеллы, в которой находим иногда и трагическую гибель влюбленных, реже у Боккаччо, чаще у Банделло. Но ни о какой защите естественной чувственности у Гофмана нет речи, введены сентиментальные мотивы (скорее в духе испанской новеллы) спасения жизни, узнавания, счастливой случайности. Но уже явно данью романтизму является образ безобразной (изуродованной пытками) старухи, помогающей герою не только хитростью, но и колдовством. Активность ее является оборотной стороной пассивности героя. Но главное, в чем здесь проявляется романтическое мироощущение автора, — это роль катастрофических событий (не только буря, но и землетрясение, чума, ср. новеллы Клейста) и особенно атмосфера рока, играющего людьми, путающего все их карты, сводящего к нулю их самостоятельность и ведущего к гибели всех действующих лиц. Приемы романтической новеллы здесь, так же как и в других произведениях Гофмана, проявляются, кроме того, в выделении отдельных эпизодов и картин, описаний и т. п. Уже в типичнейшем для немецкого романтизма виде идея судьбы, сплетенной с роковой страстью, разрабатывается в «Счастье игрока» — новелле, посвященной излюбленной романтиками теме карточной игры, которая имеет «колдовское очарование» и является «кузницей рока» [Там же, с. 80]. В новелле искусно сплетены судьбы трех игроков, из которых второй, погубивший любимую жену и себя, своим рассказом пытается предупредить первого, только начинающего. В «Дожде и догарессе» изображались роковые страсти, но акцент был на судьбе, действующей как бы извне. В «Счастье игрока» речь идет о роке, возникающем «изнутри», в результате роковой страсти.

В «Майорате» «злая сила рока» подается в стиле «тайн и ужасов», и, как это характерно для данной традиции, она увязывается со старой родовой распрей, с появлением привидения в замке, с сомнительными занятиями астрологией, поисками погребенных обвалом сокровищ и т. п. Как уже сказано выше,

«привидение» связывается со старым слугой барона Даниелем, который в сомнамбулическом состоянии повторяет свои действия, совершенные в связи с его участием в родовой вражде хозяев майората. Таким образом, здесь на первый план выступает особое болезненное состояние одного из персонажей, открывающее роковую семейную тайну. Новелла эта, подобно некоторым новеллам Клейста, Така и самого Гофмана, состоит из двух эпизодов: первый эпизод — рассказ о влюбленности рассказчика в юную баронессу и о тайнах, которые получают объяснение во второй части, где рассказывается трагическая история родовой вражды.

В «Песочном человеке» в какой-то мере также используется традиция «тайн и ужасов», но здесь эта тема интериоризуется благодаря особой мрачной настроенности героя. Вводный эпизод объясняет возникновение этого мрачного настроения контактом с демоническим Коппелиусом, в результате алхимических опытов которого умирает отец героя. Адвокат Коппелиус ассоциируется в сознании ребенка с песочным человеком, которым пугают детей. Рациональное объяснение все же не снимает демонической стихии не только в сознании героя, но и в сознании читателя. Однако то, что события происходят в реальной жизни, а не в сверхъестественном мире, как в «Золотом горшке» («нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь» [Там же, с. 241]), дает возможность более строгого развертывания новеллистического повествования. В отличие от «Майората» здесь не вторая часть рассказывает о корнях современной ситуации, данной в начале, а как раз наоборот, первая часть излагает предпосылки для событий второй части. Здесь действуют Коппола — тот же Коппелиус — или его «двойник», создающий вместе с профессором физики Спаланцани совершенную механическую куклу Олимпию, в которую влюбляется и которой приписывает высшие поэтические достоинства герой новеллы Натаниэль. «Песочный человек» не только переносит фантастику в сферу воображения героя, но и по другим признакам занимает «дополнительную» позицию по отношению к «Золотому горшку». В «Золотом горшке» Ансельм отворачивается от обыденной мещаночки Вероники ради воплощающей высшую духовную красоту и поэзию фантастической «змейки» Серпентины, а в «Песочном человеке», наоборот, Натаниэль отвергает любящую прекрасную невесту Клару как «бездушный автомат» ради настоящего автомата — куклы Олимпии, как раз символизирующей для Гофмана омертвление поэзии, власть бездушных вещей, трагизм отчуждения. Еще раз хочу подчеркнуть, что вот это доминирование реального плана (притом что фантастика является или сферой воображения, или метафорой действительности) способствует сохранению жанровой специфики новеллы.

Совсем иными представляются новеллы «Мартин бочар и его подмастерья» или «Мастер Иоган Вахт», в которых жесткая новеллистическая конструкция увязывается с изображением коло-

ритных характеров, в обоих случаях — характеров старых мастеров периода относительного синкретизма ремесла и искусства, не понимающих новой эпохи индивидуализма, отчуждения, правового сознания (см. о них подробнее в кн. [Берковский 1973]).

Вершиной гофмановской новеллистики в узком смысле слова является «Мадемуазель де Скюдери». Эта образцовая новелла синтезирует некоторые черты, отмеченные выше в ряде других новелл. С «Песочным человеком» (отчасти и с «Майоратом») ее сближает эстетика мрачной тайны и преступления, а также фантастическая маниакальность героя-ювелира, убивающего своих заказчиков, чтобы плоды его художественного труда не были «отчуждены». Как художник-ремесленник Кардильяк напоминает бочара Мартина и Иогана Вахта, но здесь вместо наивного патриархального упрямства находим демоническую манию, превратившую этого художника не только в индивидуалиста, но в сумасшедшего и преступника, «одного из самых искусных и странных людей всего времени» [Немецкая романтическая повесть 1935, т. 2, с. 26]. Здесь, как и в «Песочном человеке», фантастика отчасти является метафорой действительной жизни, все того же отчуждения, а отчасти функционирует просто в умах людей, готовых страшную тайну объяснить колдовством. Однако новелла тайн и ужасов превращается в новеллу детективную (снова — предвосхищение Э. По).

Как большинство новелл Клейста и Тика, «Мадемуазель де Скюдери» начинается *in medias res*, с некоего среднего пункта, близкого к кульминации: ночью писательнице Скюдери принесят роскошный убор, как потом выясняется, из благодарности за снисходительные ее высказывания при короле по адресу тайных преступников, за которыми фактически скрывается сам ювелир. Тайна этого дара и странных убийств далее постепенно разъясняется. Поворотным пунктом является просьба Оливье, подмастерья Кардильяка и жениха его дочери, вернуть убор мастеру под каким-нибудь предлогом. Смерть Кардильяка оказывается мнимой развязкой, так как за ней следует дополнительный небольшой сюжет о ложном обвинении Оливье в убийстве Кардильяка и борьбе его невесты и самой Скюдери за справедливый исход дела. Окончательное распутывание тайны совпадает со счастливым финалом — свадьбой молодых людей. В этой детективной истории отсутствует персонаж-детектив, который уже имел место в китайских новеллах типа хуабэнь и которого скоро после Гофмана создаст в своих детективных новеллах Э. По.

Творчество Гофмана представляет яркий пример не только широкого жанрового диапазона малой эпической формы у немецких романтиков, но отчетливо демонстрирует жанровые сдвиги в специфике новеллы при более сильной интериоризации, введении фантастики и сказочных элементов, сосредоточении на исключительных душевных состояниях или маниях, на странных

или колоритных характерах. Романтическая новелла, как было сказано, обогатила глубинный уровень и раскрыла новые возможности жанра (за счет участия внутреннего действия и многообразных внеличных сущностных сил и законов), но одновременно создала предпосылки для нарушения строгих жанровых границ, перехода в сказку и т. д. Все это в творчестве Гофмана выступает весьма отчетливо и наглядно.

Романтическая новелла не только возникла в Германии, но оказала существенное влияние на новеллу других стран. Это, в частности, относится к американской новелле, которая до возникновения влияния немецкого романтизма ориентировалась на традицию английской и американской просветительской эссеистики и журналистики, на местный фольклор, весьма своеобразный. Я оставляю в стороне прямо связанных с журналистикой и фольклором таких авторов бытовых зарисовок и рассказов с американского Юга, как Лонгстрит или Торп, а также Симмс. Опыт усвоения немецкого романтизма сопровождался известным отталкиванием и от «немецкого» и от «романтического» в немецком духе, его иронической интерпретацией (в которой не следует, однако, видеть переход к реализму) и попытками противопоставить немецкому романтизму американскую романтику местных преданий, своих, американских героев. Следует отметить, что местные исторические предания и полуфольклорные былички — основной материал, который Ирвинг и Хоторн превращают в новеллы. Начну с В. Ирвинга. В рассказе «Жених-призрак» осмеивается излюбленная некоторыми йенскими романтиками тема родовых распрей древних германских семейств и связанных с этим «страшных рассказов» (ср. «Майорат» Гофмана), пародируется прямо упоминаемая в тексте «Ленора» Бюргера, которая иронически характеризуется как «жуткая, но правдивая история» [Ирвинг 1985, с. 43]. «Призрак», похитивший невесту, оказывается не ее настоящим и действительно умершим женихом («случаи подобного рода не представляют в Германии ничего необычного» [Там же, с. 47]), а его товарищем, которого никто не видел, так как он принадлежит к враждебному аристократическому роду. «В любви прощительна любая военная хитрость», — заключает автор [Там же, с. 48].

В знаменитой новелле «Рип Ван Винкль» Ирвинг обработал германскую легенду о Петере Клаусе, встретившем на горе Куфхойзер императора Фридриха Барбароссу и его свиту, пьющих вино и играющих в кегли. Выпив с ними вина, герой засыпает и возвращается домой только через двадцать лет. Ирвинг трактует этот сюжет с большим юмором (тема сварливой жены героя и др.), причем Фридриха Барбароссу он заменяет призраками старинных голландских первопоселенцев района Нового Амстердама (будущего Нью-Йорка), которые в сочинениях Ирвинга всюду изображаются с симпатией и окружены известным романтическим ореолом («наши старые голландские поселения прямо-таки располагают к чудесному и загадочному» [Там же, с. 103])

в духе идеализации американского прошлого (вместо немецкого средневековья). Рип Ван Винкль за двадцать лет отсутствия проспал войну за независимость и замечает новые, менее романтические черты американцев — «деловитость, напористость, суетливость» [Там же, с. 28].

В «рассказах путешественников» на материале чисто американских преданий иронически интерпретируются романтизированные былички о кладах. Ирония совсем иного рода проявляется в финале одной из таких историй, когда клад на земле героя не найден, но зато сам участок, подорожавший необычайно в результате роста города, делает его миллионером (ср. появление «деловитости» в поселке Рип Ван Винкля).

В других аналогичных историях, связанных с местными преданиями, например в «Доме с привидениями», ирония по отношению к «страшным рассказам», страхам и суевериям переплетается с их вполне романтическим восприятием, притом что опять же вместо европейского средневековья материалом для романтической идеализации являются американско-голландские «древности». В полной юморе «Легенде о Сонной долине» — снова ироническое использование местных суеверий. Эксплуатируя веру в призраки, якобы населяющие Сонную долину, лихой американский парень имитирует таинственного «всадника без головы» и пугает до смерти местного учителя; он избавляется таким образом от опасного соперника в сватовстве к хорошенькой дочке богатого фермера. Интерес к местным преданиям и соответствующему колориту приближает Ирвинга к гейдельбергским романтикам, а юмор и ироническая амбивалентность по отношению к фантастике, известный интерес к «быту» — к Гофману. Все же иронически-пародирующая тенденция по отношению к «романтическим» объектам европейского романтизма и к местным народным суевериям противопоставляет Ирвинга немецким романтикам, особенно гейдельбергским (ср. выше суеверный мотив в истории Аннерль у Brentano). Амбивалентно рисует Ирвинг и романтические характеры. К ним принадлежит, например, таинственный «черный человечек» — весьма несчастный и благородный, от которого шарахаются обыватели, или знаменитый Рип Ван Винкль, ленивый и симпатичный бродяга, отдаленно напоминающий «бездельника» у Эйхендорфа. В одном рассказе ирония как бы распространяется и на самый жанр романтической новеллы: рассказчик, скучающий в провинциальной гостинице, следит за неким «Полным джентльменом» (название рассказа), которого он почему-то воспринимает как некое «мистическое существо из комнаты № 13» [Там же, с. 90], и ждет в связи с этим какого-то удивительного происшествия, которое так и не происходит. Зато весьма романтически трактуется испано-арабский экзотический материал в «Альгамбре», написанной отчасти в манере арабских сказочно-новеллистических повествований, достаточно далеких от установившихся форм европейской новеллы.

Натаниель Хоторн, как уже было выше вскользь упомянуто, также широко использовал местные предания, причем в гораздо большей степени именно предания исторические, а не фантастические былички. Романтика американского «раннего времени», в противоположность европейскому обращению к средневековью, свойственна и Ирвингу и Хоторну, но у Ирвинга она прикреплена к голландцам Нового Амстердама, а у Хоторна — к его пуританским предкам из Новой Англии, т. е. к первым белым поселенцам не района Нью-Йорка, а района Бостона (ср. «индейскую» романтику или романтику Дикого Запада у других авторов).

Заслуживает внимания, что Хоторн, так же как Ирвинг в голландских поселенцах XVII—XVIII вв., в своих новоанглийских предках сознательно усматривает некую фантастику самой действительности как естественный материал для новелл (тем более что речь идет о новеллах романтических) — «то были удивительные времена, когда грезы мечтателей и видения безумцев переплетались с действительностью и становились явью» ([Готторн 1965, с. 138]; ср. об этом в предисловии Ю. Ковалева [Готторн 1982, т. 1, с. 13]). Хоторн связывает фантастичность и с устной традицией, восходящей к этим «ранним» временам, традицией, в которой переплетаются личная память и воспоминания старых людей. «Эти рассказы, сюжеты которых редко не выходили за грани возможного... гротескная экстравагантность выдумки скрывалась под этим нарядом правды» («Рассказ старухи» [Готторн 1982, т. 2, с. 4]). Хоторн упоминает при этом словечко «удивительное», которое так связано, как мы знаем, со спецификой новеллы. Однако в творчестве Хоторна собственно новелла нередко трудноотделима от очерка-эссе и, что гораздо существеннее, тяготеет к притче независимо от степени «историзма». Эта притчеобразность хоторновской новеллы связана с пуританскими традициями, т. е. с традициями пуританской проповеди, публицистики и т. д., но еще больше — с восходящей сюда морально-религиозной проблематикой. Как известно, Хоторн одновременно и прославляет своих пуританских предков за их бесстрашную борьбу за религиозную и национальную независимость Америки, за их нравственную стойкость, и разоблачает их жесткую нетерпимость и религиозный фанатизм. В рамках нашей работы нет оснований углубляться в эту тему. Для нас существеннее, что кажущаяся архаичность проблематики Хоторна и несомненная жанровая гетерогенность не помешали ему создать в ряде случаев замечательные образцы новеллистического жанра, очень глубокие и по мысли; более того, и некоторые стороны его проблематики, и элементы притчи оказались созвучны модернистской новелле XX в. вплоть до Кафки и Борхеса.

Историзм в новеллах Хоторна весьма относительный. Хоторна интересуют или самая смена «прошлого» «настоящим», или какие-то исключительные моменты в истории борьбы за независимость, но не сами исторические события, а легендарно-фан-

тастические или легендарно-бытовые происшествия и проявления, их выражающие, то, что может считаться «удивительным». В «Рассказе старухи» влюбленной паре снится сон: их селение заполняют люди прошлого, так же как в видении ирвинговского Рип Ван Винкля. В очерке «Главная улица» (именно очерке, а не новелле) дана, как в кукольном театре, смена панорамы той местности, которая становится главной улицей большого американского города. Такое панорамное описание в жанровом плане напоминает рассказы типа «Углового окна» Гофмана, хотя ни реальной связи, ни тематического сходства здесь нет. В цикле «Легенды губернаторского дома» резко противопоставлены жители или посетители гостиницы, они же рассказчики, тем, кто здесь жил и действовал, когда это был дом губернатора. Противопоставление прошлого и настоящего ярко выступает в новелле «Старая Эстер Дадли». Полубезумная нищая старуха дворянка, живущая в губернаторском доме как живой анахронизм колониальной эпохи, празднует день рождения короля, принимает республиканского губернатора за королевского посланника и т. п. В новелле «Эндикотт и Красный Крест» удивительный факт наиболее исторически конкретен — действительно в 1634 г. Джон Эндикотт, протестуя против притеснения со стороны английской короны и англиканской церкви, велел спороть (в новелле он делает это собственноручно) крест с полотнища английского флага. Этот героический жест показан Хоторном на фоне жестокого преследования пуританами тех, кто, с их точки зрения, являются еретиками. Сравним историю уничтожения пуританами «языческого» майского дерева и самой колонии эпикурейцев в 1628 г. в рассказе «Майское дерево Мерри Маунта». Однако здесь уже историческое ядро заслонено гротескным описанием радостного, но греховного «карнавального» действия, чистой взаимной любви майских ритуальных «короля» и «королевы». Еще более карнавально-гротескным образом (маскарад «своих» и «чужих») представлены события, предшествующие падению бостонского английского гарнизона («Маскарад у генерала Хоу»).

И уже совсем фантастически-легендарным представляется рассказ о таинственном «Седом заступнике» (он назван пуританским «древним поборником правого дела», см. [Готорн 1982, т. 2, с. 54]), который величественным и смелым жестом останавливает и «прогоняет» английскую королевскую гвардию. В другом рассказе («Портрет Эдуарда Рэндолафа») перед губернатором Томасом Хитинсоном в момент его рокового решения о размещении близ Бостона английских солдат на совершенно темном, стершемся портрете «предателя» Рэндолафа оживают краски и открывается его демонический лик. Хотя это чудо может быть истолковано и реальным образом (племянница губернатора, художница, могла на время «реставрировать» портрет), но ореол романтической фантастики, даже в «немецком» вкусе, здесь откровенно доминирует. Вообще традиция немецкой романтиче-

ской новеллы у Хоторна проявляется слабо. Отдаленные аналогии с немецкими или общеромантическими тенденциями находим в таких новеллах, как «Пророческие портреты» (выражения лиц жениха и невесты на портрете реализуются в жизни через много лет), «Дочь Рапанини» (отрицательное «антипросветительское» изображение ученого, делающего в порядке эксперимента пре-красный сад и собственную прелестную дочь источниками ядовитых испарений), «Родимое пятно» (тоже ученый и оккультист, пытаюсь избавить жену от родимого пятна, невольно ее убивает), «Мастер красоты» (о чуде, создавшем прекрасную живую бабочку, погибающую в руках окружающих его обывателей), или в романтических сказках «Снегурочка» (опять же из-за сухого рационалиста тает ожившая снегурочка, созданная из снега его невинными детьми) и «Хохолок» (ведьма делает и оживает табачным дымом безобразное чучело, которое другие принимают за прекрасного юношу, ср. «Крошку Цахеса» Гофмана).

Наиболее оригинальные новеллы Хоторна, как уже сказано, имеют характер моральных притч, но при этом сохраняют и жанровые признаки новеллы: необычайный случай, единство темы, действия, реже — резкий повествовательный поворот, вернее, поворот часто совершается не столько во внешнем действии, сколько в душе героя или даже в мысли автора.

В подобных новеллах исключительный, «неслыханный» случай является одновременно мысленным экспериментом и повествование иногда как бы сбивается на его анализ и обсуждение со стороны нравственно-психологической. Заодно, как всегда в романтической новеллистике, события внешние одновременно являются и событиями внутренними, совершающимися в душах героев. Вместе с тем у Хоторна между «случаем», поведением, душевным состоянием и судьбой устанавливается глубокая связь, связь очень непростая.

Судьба может быть предсказана тонко чувствующим художником, и она неотвратима (упомянутые выше «Пророческие портреты»), конец может наступить совершенно неожиданно и разрушить живые надежды («Честолюбивый гость», остановившись на горной дороге в тихом семействе местного жителя, говорит о своих тщеславных мечтах, о желании оставить после себя памятник. В этот момент лавина погребает дом, тело юноши не найдено, и имя его остается неизвестным). Судьба может и не осуществиться, если человек не услышит ее сигналов — «мы не ощущаем неслышной поступи удивительных событий, вот-вот готовых свершиться». Рассказ «Дэвид Соун» в известном смысле можно считать антиновеллой, так как удивительным здесь является как раз то, что происшествие не реализуется (ср. анекдотическую новеллу Ирвинга «Полный джентльмен»). Пока сомлевший юноша спит у ручья, богатые старики чуть было не решились его усыновить, красивая и богатая девушка на него заглядывалась, разбойники едва его не ограбили или даже не убили. Но

большей частью судьба вытекает прямо из поведения, внешнего и/или внутреннего.

В рассказе-притче «Великий Каменный лик» (символ божественного совершенства) сходства с этим идеальным ликом в конечном счете достигает простой, честный и мудрый труженик Эрнест, а богач, генерал и политический деятель только временно кажутся толпе сходными с Каменным ликом. Чистая, скромная, любящая и бескорыстная пара находит сияющий Великий Карбункул, в то время как циник его просто не находит и даже слепнет, жадный искатель умирает от радости, а другие вообще не могут к нему приблизиться. Трагическая судьба большей частью является следствием греха или греховного сознания. Тайный грех, его порождения и последствия — магистральная тема творчества Хоторна в целом, в том числе и его новелл. Тайный грех представлен у Хоторна в самых различных формах, обобщенно и конкретизированно, метафора тайного греха может стать самим сюжетом. Неистребимость греха показана в рассказе «Опыт доктора Хейдеггера», где временно помолодевшие благодаря чудесному эликсиру глубокие старики готовы снова предаться прежним страстям и передаться из-за помолодевшей старухи. В самой общей притчеобразной форме эта проблема выступает в знаменитом рассказе «Молодой Браун». Этот юноша и его любящая жена Вера проходят своеобразную инициацию, посвящение в грех на фантастическом шабаше в лесу, где Браун узнает в качестве служителей сатаны самых «добродетельных» соседей-прихожан: священника, учителя и т. п. Чем-то вроде поворотного пункта в рассказе является узнавание Веры и соседей, а развязкой — мрачная смерть самого Брауна, уже старика, познавшего разочарование в добре. Надо подчеркнуть, что в этом рассказе грех является и всеобщим и тайным. В другом рассказе странный священник дает обет носить вуаль на лице в качестве символа присущего почти каждому тайного греха. Эта вуаль, как некий темный знак, отпугивает от него людей («Черная вуаль священника»).

Тайный грех часто непосредственно связан с гордыней, высокомерием, эгоцентризмом. Презирающая всех знатная и красивая леди Элинор, владеющая к тому же «колдовской» мантией, оказывается носителем черной оспы (гнездящейся в этой самой мантии), губящей ее саму и всех окружающих («Мантия леди Элинор»). Впавший в гордыню и отвергающий других людей и любовь, мнимый праведник окаменевает («Каменный человек»). Тщеславный и эгоцентричный Уэкфилд как бы временно покидает жену и друзей, а сам целых двадцать лет живет на соседней улице, чуть не потеряв окончательно их любовь и привязанность; при этом он сам оказывается главной жертвой своего «удивительного» поступка («Уэкфилд»). Точно так же страдает и другой герой Хоторна, оставивший свою жену. Его эгоизм здесь выражен метафорически и фантастически в виде змеи, вкравшейся в его сердце. Таких же змей он обнаруживает у

многих других («Эгоизм, или Змея в груди»). Итен Бранд пришел к выводу, что грех разума, поправшего братскую приязнь к людям и все принесший в жертву собственным притязаниям, есть самый «непростительный грех» («Итен Бранд»).

Тема тайного греха в наиболее конкретной, специфически новеллистической форме разработана в «Погребении Роджера Мелвина»: раненный в бою с индейцами юноша Рубен следует уговорам своего старшего друга и отца его невесты — еще более тяжело раненного Мелвина — оставить того в лесу ждать помощи или смерти, а затем его похоронить. Сам по себе этот поступок еще простителен. Но, вернувшись домой и женившись на Доркас, Рубен скрыл, что ее отец остался непохороненным, и эта «невысказанная тайна», «тайная мысль, сверлящая его мозг», мучают Рубена, делают его озлобленным неудачником. Искупление греха (развязка) наступает, когда он по ошибке убивает в лесу любимого сына на том самом месте, где умер Мелвин.

Таким образом, у Хоторна тайный грех и его последствия составляют основной глубинный мотив разнообразных действий на поверхностном уровне, именно он определяет обычно завязку и развязку единого целеустремленного действия. Притчеобразность может вести только к внешней ретардации (перебивка рассуждениями и описаниями), но как раз на глубинном уровне развертывание темы весьма последовательно, стремительно, логично (с использованием вещественных символов вроде родимого пятна, мантии и т. д.). Это дало основание Эдгару По рассматривать новеллы Хоторна как образец жанра (новелла обозначалась в американской литературе первой половины XIX в. как tale).

Иначе обстоит дело с другом Хоторна — замечательным американским романтиком Германом Мелвиллом, который также пользовался термином tale для обозначения многих своих произведений. Большинство его повествований отчетливо выходит за рамки новеллы, выходит по разным причинам. Прекрасный рассказ «Бартлби» об одиноком чудаке писаре, пассивно отстаивающем свою индивидуальность, не желающем подчиняться общепринятым социальным нормам, не столь велик по объему, но он сосредоточен на «удивительном» характере, и, как это бывает в подобных произведениях, действие превращается в серию эпизодов, иллюстрирующих характер; исчезает основное «происшествие», единичность действия заменяется единичностью героя. В произведениях типа «Бенито Серено» имеем вполне новеллистический сюжет постепенного раскрытия тайны с решительным поворотом перед развязкой (странное поведение испанского капитана получает объяснение, когда выясняется, что корабль захвачен восставшими неграми, и т. д.). Однако эта сюжетная схема реализуется через множество мелких эпизодов, заставляющих американского капитана то что-то подозревать, то успокаиваться, и так вплоть до прыжка отчаявшегося Бенито Серено в его отплывающую лодку. Это медленное и колеблющееся дей-

стве отвечает технике не новеллы, а повести. В других произведениях Мелвилла еще больше отступлений, смены картин и т. п.

Замечательным американским новеллистом был всемирно известный Эдгар По. И как теоретик и как практик этого жанра Э. По высоко ценил не только краткость новеллы, порождающую обязательное единство впечатлений, но и ее целеустремленность, требующую особой отделки зачина и концовки. Понимание Э. По сущности новеллистического жанра (неслышанное происшествие как нечто все же реальное, бывшее) проявляется в некоторых формулировках в начале его новелл; он, например, обещает рассказать, «что произошло необыкновенного такого, что не случалось прежде», и заявляет: «Я... не притязую на то, что кто-нибудь поверит самой чудовишной и, вместе с тем, самой обыкновенной истории, которую я собираюсь рассказать» [По 1972, т. 2, с. 120].

Э. По можно в принципе противопоставить буквально всем американским романтикам, поскольку ему чужды местные фольклорные и исторические традиции, бытовые зарисовки, индейская или морская романтика, идеализация ранних времен американской колонизации. Э. По, несомненно, испытал сильные влияния европейского романтизма, но вместе с тем далеко отошел от его канонов, создал свой оригинальный поэтический мир. Он совершенно отказывается от сказочно-игрового начала и доходящей порой до алогизма живописной фантастики немецкого романтизма. В какой-то мере По примыкает к традиции тайн и ужасов («Ужас и страх шествовали по свегу во все века», см. [По 1972, т. 1, с. 81]), но по-своему ее преобразует, переводя «готические» мотивы в план экстремальных и/или таинственных внешних, а чаще — внутренних ситуаций. Кроме того, он пытается логически проникнуть в чудесное и таинственное, что отчетливо выделяет его из среды романтиков. Однако, разумеется, здесь нет речи о возвращении к рационализму просветительского типа. На этих путях Э. По приходит к своей особой психологической и логической фантастике, включая сюда зародыши детектива и того, что потом стали называть «научной фантастикой».

С помощью этих рождающихся приемов «научной» и психологической фантастики По и создает новеллистические удивительные происшествия. Он при этом живописует некие исключительные «границные» обстоятельства, в которые попадают его герои, и в особенности порождаемые ими психические состояния. Особые психические состояния могут быть также следствием некоторых таинственных свойств личности, но у По акцент всегда ставится не на странных людях, а на странных душевных состояниях, вплоть до совершенно извращенных. При этом происшествия не превращаются в иллюстрации к «характерам» и сохраняют самоцельный интерес, специфичный для новеллы. Описывая не характеры, а душевные состояния, Э. По вместе с

тем всячески подчеркивает особую чувствительность, нервозность, «необузданное воображение» своих героев, свойства, стимулирующие особые психические состояния, странные влечения, и т. п. При этом Э. По совершенно не прибегает к тем лирическим излияниям и лирическому пейзажу, которыми так богаты произведения немецких романтиков. Такие лирические излияния и пейзажи «разбавляют» новеллистическую концентрацию, а Э. По сохраняет концентрацию и лапидарность новеллистического «стиля», но часто интериоризует происшествие, как сказано выше. Аналогичную интериоризацию, в том числе и интериоризацию «тайн и ужасов», мы наблюдали отчасти и в новеллах Хоторна, но Хоторна интересовала прежде всего моральная метафизика тайного греха, т. е. аспект сугубо этический, а Э. По сосредоточен на самой логике психологического аффекта (например, в «Черном коте» существен не сам «смертный грех» убийства кота, а парадоксальное влечение к грешному поступку, см. ниже). Поэтому он и сумел интериоризировать «удивительное» новеллы, не прибегая к элементам притчи, к параболической метафоре. Замечу мимоходом, что в некоторых своих рассказах (например, «Родимое пятно», отчасти «Дочь Рапанини», «Опыт доктора Хейдеггера») Хоторн близко подходит к проблематике Э. По. В новелле «Родимое пятно» для Хоторна важны символ несовершенства и невозможность его искоренения из-за его глубокой жизненной укорененности. Но самая мания героя, сосредоточенного на пятне, и желание его уничтожения напоминают аналогичные мании героев По (см. ниже о «Беренике» или «Сердце-обличителе»). Но обратимся к По.

В новелле «Метценгерштейн» мы еще находим традиционный готический фон, как в «Майорате» Гофмана и «Женихепризраке» Ирвинга: старый замок и застарелая родовая вражда. На этом фоне — таинственный пожар, оживший конь с гобелена, изображающего давний эпизод сражения представителей враждующих родов; демонический конь достается теперь историческому врагу и губит его в огне, с «запозданием» осуществляя родовую месть. Сходная «готическая» атмосфера — и в «Падении дома Ашеров», где также изображается гибель родового замка и его обитателей, чему предшествует страшный эпизод ошибочного захоронения заживо хозяйки дома ее братом. Обреченность этих последних вырождающихся отпрысков аристократического рода подчеркивается не только мрачностью внешней обстановки вплоть до ужасной бури, но также их таинственной безличностью, тревожностью, сверхъестественной психологической чувствительностью.

Тему заживо погребенных Э. По эксплуатирует и в других рассказах («Заживо погребенные», «Бочонок амонтильядо», «Черный кот», отчасти «Колодец и маятник»). В «Бочонке амонтильядо» герой увлекает врага в подземелье, обещая ему чудесное вино, и там его замуровывает (ср. в «Черном коте» вместе с убитой женой в стену замурован однажды убитый, но сно-

ва оживший кот). В новелле «Колодец и маятник» герой не просто замурован, посредством ужасных приспособлений инквизиция готовит ему изощренную пытку страхом и казнь. Похороненные и оживающие мертвецы фигурируют в «Лигейе» (где глаза одной мертвой женщины оживают в другой) и «Морелле» (где мать оживает в дочери). К страшным повествованиям об оживающих мертвецах примыкает рассказ «Береника» (одержимый манией герой вырывает зубы у мертвой возлюбленной). Живым мертвецом является также герой рассказа «Правда о том, что случилось с мосье Вольдемаром»: фактически мертвый, он находится в месмерическом трансе (в редком для Э. По сатирическом ключе оживший мертвец фигурирует и в «Разговоре с мумией», не имеющем отношения к стилю «тайн и ужасов»).

К оживающим мертвецам и оживающим фигурам на ковре близка фантастика переселения душ. В сущности, оживание одной женщины в другой является своего рода переселением душ. В «Повести крутых гор» чрезвычайно нервный восприимчивый герой Бедлоу во время прогулки по таинственным холмам видит себя участвующим в сражении в Индии и убитым там. Оказывается, что точно то же самое произошло в действительности за много лет с чрезвычайно похожим на него внешне другом врача-месмериста, который сопровождает и лечит героя.

К страшным рассказам о мести кроме «Метценгерштейна» и «Бочонка амонтильядо», упомянутых выше, относится также, в частности, и новелла «Лягушонок», в которой карлик за оскорбление своей подруги губит (в ходе карнавального веселья и под видом особой игры в «восемь скованных орангутангов») короля и его министров. К группе «тайн и ужасов», несомненно, принадлежит и известная новелла «Маска красной смерти» о явлении замаскированной смерти на маскараде, устроенном принцем Просперо и его друзьями во время моровой язвы (ср. «Мантию леди Элинор» Хоторна). В целом «готическая» тематика Э. По нетрадиционна и является плодом крайне изощренного вымысла, причем самые невероятные фантазии включают исключительно точное описание деталей, без всякой романтической иронии. Во многих из перечисленных новелл фантастика ужасов частично сопровождается «пограничными» или ненормальными психическими явлениями и состояниями: месмерические явления, болезненность Ашеров, страх узника инквизиторов, извращенные чувства и вытекающие из них поступки героев «Береники» и «Черного кота». В «Черном коте» в отличие от большинства произведений Эдгара По неясно, в какой мере перипетии с черным котом реальны, в какой — это только плод болезненной фантазии самого героя. В этих новеллах присутствует тот самый мотив «Беса противоречия» («Демона извращенности»), который является центральной темой новеллы того же названия и другой, очень знаменитой, «Сердце-обличитель». Речь идет о противоестественных и опасных для самого челове-

ка иррациональных влечений, порождающих преступные действия. Исключительными событиями в этих новеллах выступают прежде всего сами душевные состояния и желания, внешние поступки как бы вторичны. Нечто подобное намечено Гофманом в «Песочном человеке» и особенно в «Мадемуазель де Скюдери», но По необыкновенно расширил и углубил этот тип новеллы об исключительном «психическом» событии. В «Черном коте», «Бесе противоречия» и «Сердце-обличителе» иррациональные психические состояния определяют и завязку и развязку. Вид ненавистного кота приводит к убийству (вместо него) ни в чем не повинной жены, а безумное раздражение на «глаз» соседа — к его уничтожению. Но, кроме того, преступник выдает себя, либо когда ему мерещатся стук сердца покойника или мяуканье кота, либо когда в возбуждении ему хочется самому кричать о совершенном. Психическое состояние преступника, ищущего забвения в вечном движении, описано в «Человеке толпы» — произведении, в жанровом отношении приближающемся к очерку и напоминающем о хоторновской теме тайного греха. В своей психологической фантастике Э. По — предшественник Достоевского, который его очень ценил, как и Гофмана. К психологическим новеллам относится и новелла «Вильям Вильсон», по-новому трактующая традиционный романтический мотив двойника. Чем-то вроде иронического переворачивания «психологической» новеллы является «Система доктора Смоля» — описание психиатрической больницы, в которой сумасшедшие и здоровые поменялись местами.

Еще большей инновацией, чем «психологическая» фантастика, стала «логическая» фантастика и «научная» фантастика Э. По. Логическая фантастика связана с психологической, поскольку речь идет с необычайных умственных способностях. Кроме «Золотого жука» другие рассказы этого типа являются детективами, сюжеты которых циклизуются вокруг фигуры гениального Дюпена («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо»). Действие новелл этого типа сводится в основном к логически последовательному раскрытию тайны. К сфере «научной» фантастики относится множество новелл, например «Приключение Ганса Пфоля» (путешествие на Луну на воздушном шаре), «Фальшивый шар», (аналогичное путешествие — пересекают Атлантику во время бури), «Фон Кемпелен и его открытие» (алхимические опыты), «Спуск в Мальстрем» (моряк после кораблекрушения спасается на бочке, пользуясь физическими свойствами цилиндрического тела), «Рукопись, найденная в бутылке» (исследование полярной зоны, корабль-призрак, который держится над бездной).

Э. По отдал дань и крайне популярной у романтиков теме искусства, в частности идее противоречия между жизнью и искусством (ср., например, новеллу Гофмана «Церковь иезуитов в Г.»), его «Крейслериану») в прекрасной новелле «Овальный портрет»: возлюбленная художника бледнеет, слабеет и умирает

ет наконец по мере оживления красок на ее портрете (от этой новеллы линия идет к «Портрету Дориана Грея» О. Уайльда).

Английский романтизм почти не выразил себя в новелле. Французский романтизм в этом плане продолжил традицию XVII—XVIII вв. Он тяготеет больше всего к повести, заслуживающей быть названной большой новеллой или небольшим романом. Эта повесть сохранила психологическое измерение и добавила свойственное романтизму тяготение, с одной стороны, к лирической стихии, а с другой — к фантастике. Лирическая стихия развивалась в преодолении риторики классицизма, столь характерной для французской литературы, и в значительной мере в разработке новой романтической риторики, данной в описаниях, рассуждениях или психологических излияниях от лица автора, повествователя, главного героя. Фантастические мотивы частично были связаны с английской «готикой», но гораздо больше с немецким влиянием, особенно с Гофманом, чему не противоречат попытки использования и местного колорита. Не следует забывать о том, что в германоязычных странах само развитие романтизма сопровождалось отталкиванием от французского влияния, так как Франция в XVIII в. была центром классицизма и просветительства, подлежащих преодолению. Поэтому французский романтизм — более поздний, более трудный, на свой лад — более риторический (и не менее «лирический»). Стремление немецких романтиков увязать в единое целое душевные глубины личности с космическим целым нашло во Франции серьезного продолжения, хотя наряду с психологическими и социальными моментами французский романтизм отдал немалую дань фантастике. Лирико-риторическое начало чрезвычайно способствовало разбуханию новеллы в повесть. Одно «неслыханное происшествие» разбавлялось рассуждениями, описаниями и излияниями, столь чуждыми новеллистической лапидарности; вносились и дополнительные эпизоды. Все же среди потока французских романтических повестей «случались» и новеллы, а где-то на грани романтизма и реализма вырос настоящий новелист, один из великих — Проспер Мериме. Но прежде чем говорить о Мериме, следует все же указать на образцы французской фантастической новеллы, правда, как уже сказано, не всегда легко отделимой от фантастической повести. Я имею в виду линию, проходящую через Нодье, де Нерваля и Готье.

Еще близкая к преромантизму знаменитая повесть Нодье о благородном разбойнике «Жан Сбогар» и близкая к сентиментализму «Адель» лишены фантастических мотивов. Фантастика у Нодье, так же как у некоторых немецких романтиков, у того же Гофмана, противостоит бездуховной жизненной прозе. Кроме того, она отчасти направлена на извлечение фольклорной мудрости и яркого колорита народных суеверий. Стилизованные под сказки «Тысячи и одной ночи», «Четыре талисмана» еще сохраняют связь с традицией морально-сатирических сказок

XVIII в. «Бобовое сокровище и цветок горошка» является попыткой страстного почитателя Перро создать свою, уже собственно литературную сказку. Литературной сказкой, разросшейся в повесть, является «Фея хлебных крошек», в которой сюжет счастливой женитьбы простого трудолюбивого юноши на фее (дотоле принимавшей вид бедной старушки) сочетается с романтической апологетикой безумца. «Готическая» фантастика (с прямой ориентацией на мотивы «Монаха» Льюиса) реализована в большой новелле «Инес де Лас Сиеррас». Здесь фигурирует типичный для жанра «тайн и ужасов» заброшенный замок с привидениями, где французские офицеры встречаются давно умершую Инес — героиню легенды о феодале Гисмондо, разбойнике и развратнике, ее дяде, который убил ее в пьяном угаре ночного пира и которого потом постигла месть привидения Инес; оно сожгло его сердце своим огненным прикосновением. Неслыханному приключению французов в замке затем как бы дается рациональное объяснение (они встретили современную Инес де Лас Сиеррас из того же рода, ставшую актрисой, обманутую любовником, сошедшую с ума и т. д.), но рациональное объяснение дано с долей романтического скепсиса. Зато в новелле «Любовь и колдовство» с иронией (вполне, впрочем, типичной для романтиков, ср., например, выше о пародийных мотивах у Ирвинга) рассказывается о колдовском вызове с помощью дьявола приглянувшейся красавицы; оказывается, что она пришла на свидание с другим, и герою приходится улаживать матримониальные дела своего товарища, в которого влюблена красавица.

В таких вещах, как «Смарра, или Демон ночи» и «Трильби», Нодье дает поэтическую интерпретацию народных суеверий и настаивает на их глубоком смысле. В первом случае речь идет о балканской мифологии (с использованием одного эпизода из «Золотого осла» Апулея — о мучениях, доставляемых во сне Палемону его бывшей любовницей, колдуньей Мерое) и сюжет подается в духе гнетущего кошмара, во втором случае — о шотландской (история любви «домового» Трильби к прелестной хозяйке рыбацкой хижины), образ Трильби дан, возможно, под впечатлением «Влюбленного дьявола» Казотта. (Кстати, Казотт сам является героем и рассказчиком в одном из коротких повестований Нодье с незавершенным сюжетом, вероятно, в порядке романтической «игры».) «Трильби» представляет собой как бы быличку, преобразованную в новеллу (вспомним китайские новеллы), тогда как описательная манера в «Смарре» совершенно заглушает новеллистическое действие. Мрачно-романтическое содержание «Смарры» находится в нарочитой оппозиции к псевдориторическому композиционному членению: предисловие, эпизод, эпилог (возможно, как дань античной фабуле Апулея). В предисловии восхваляется романтическое обращение к фантастике. Просветители, например Вольтер, если и обращались к фантастике, то якобы за счет падения художественного

вкуса. Одним из источников художественного вымысла Нодье считает сон, хотя «бодрствующие поэты» редко признаются в заимствовании из сна. Первая редакция «Смарры» даже имела подзаголовок «Романтические сны» (см. [Нодье 1985, с. 536]). Принципиальное обращение к снам как форме реальности и источнику сюжета было подхвачено Жераром де Нервалем и Готье. Нодье стилистически весьма разнообразен, разнообразны и жанровые оттенки его малой повествовательной формы. Формула Нодье о сюжете «неизвестном, но не невозможном» [Там же, с. 28] близко подводит к сущности новеллы, особенно романтической, но произведения Нодье, даже упомянутые выше, могут быть названы новеллами лишь с большим количеством серьезных оговорок.

Еще дальше от «новеллы» отступают малые повествовательные произведения Жерара де Нервала, особенно лучшие из них. Он хорошо знает немецкую литературу (перевел, например, «Фауста» Гете) и развивает с замечательным талантом некоторые художественные принципы Нодье. Ближе всего к немецкой традиции, а именно к Гофману, «Соната дьявола», вещь, в сущности, мало оригинальная. Другие его вещи удалены от Гофмана. Следуя Нодье, Нерваль совершенно стирает грани между реальностью и сном. Сон для Нервала не является просто рамой для фантастического сюжета, а фантастика не связана с народными суевериями. Сны перемешиваются с воспоминаниями, накладываются на них или перебивают их, в них очень сильно автопсихологическое и даже автобиографическое начало. Это автобиографическое начало, неотделимое от лирической стихии, от наблюдений, описаний, размышлений и временами принимающее характер чего-то вроде потока сознания, отчетливо противоречит объективно-действенному принципу новеллы. «События» у Нервала — это приключения ищущей души поэта. Образы его возлюбленных, имеющих реальные прототипы, ассоциируются между собой как ипостаси вечно-женственного, отождествляются или противостоят друг другу.

Малые произведения Нервала — ярчайший пример романтической «деновеллизации». «Октавия» кратко передает его любовные воспоминания об актрисе Женни Клон (она обычно фигурирует как Аврелия в его произведениях), которую он пытается забыть во время поездки в Италию.

В «Сильвии», чуть более близкой к нашему представлению о новелле, поэт, который не решается объявить свою любовь Аврелии, узнает о том, что у нее есть кто-то другой. Углубляясь в воспоминания детства, он думает о невинной сентиментальной дружбе с Сильвией и о неожиданной влюбленности в Адриенну (он видел ее однажды в маскарадном костюме ангела, потом она стала монахиней), которая в его сознании ассоциируется и как бы сливается с Аврелией. Эти мысли и воспоминания суть ночные видения, и они-то составляют не менее важные «происшествия», чем последующее посещение Луази, где он на-

ходит повзрослевшую Сильвию (ради которой он отчасти приехал), как потом выясняется, готовящуюся выйти замуж за другого, и не находит Адриенну, после чего возвращается в Париж, влекомый любовью к Аврелии. Вместо новеллистической развязки — еще одно, более спокойное посещение Луази, где он встречает замужнюю Сильвию и узнает о том, что Адриенна давно умерла.

Более разнообразный и сумбурный материал содержится в «Анжелике» (история самой Анжелики — лишь один из эпизодов на фоне истории поисков старинной книги). В длинной и неоконченной «Аврелии» странствования души поэта в поисках идеальной любви, воплощенной в Адриенне-Аврелии и других женских образах, приобретают характер нисхождения в ад в форме смертного сна. Даже объем повествования далеко выходит за средние пределы новеллы. Сонные видения в этой повести сливаются с безумием, которое действительно владело поэтом. Безумие фигурирует и в рассказе «Король Бисетра» (из «Просветленных»), где сумасшедший герой внешне похож на короля, что дает основания для развития популярной романтической темы двойника.

Линия фантастики и поэтики сна развивается в творчестве позднего романтика или даже постромантика («парнасца») Теофиля Готье. Его произведения малой формы, ориентированные также, весьма сознательно и настойчиво, на гофмановскую традицию, отчасти и на Арнима, можно считать, в отличие от большинства произведений Нодье и Нерваля, настоящими новеллами, но такими, ядром которых являются своеобразные литературные «былички», литературные потому, что речь не идет ни о каких народных суевериях (как, например, в «Трильби» Нодье). Такого рода новеллы-былички очень напоминают китайские фантастические новеллы, даже по отдельным мотивам, вроде любовных встреч с дамами прошлых времен, вышедших из настенной живописи, и т. п. Разумеется, прямое или даже косвенное литературное влияние здесь исключается. Готье проявляет интерес к парапсихологическим явлениям, к сомнамбулизму и месмеризму. Самое существенное, что он вслед за Нодье и Нервалем считает сон «второй жизнью» и обращает этот тезис в постоянный литературный прием. По мнению Готье, сон является каналом, выводящим за обыденные рамки пространства и времени, вводящим в мир иррационального, который во многих случаях оказывается сферой исполнения явных или тайных желаний; фантастика как особая форма реальности порождает те неслыханные происшествия, которые составляют содержание новеллы. У Готье нет ни того разнообразия подхода к фантастике, которое находим у Нодье, ни того мощного лирически-субъективно-биографического, элегического начала, той фантастики личного переживания поэта, которое господствует у Нерваля. В отличие от Гофмана ему чужда и метафорическая фантастика обыденной жизни как средство ее развенчания, обнару-

жения отчуждения и т. п., он лишен гофмановского юмора и романтической иронии. Романтическая фантастика принята Готье всерьез, но лишена в значительной мере ее глубинного философского уровня и эмоционального напряжения, эстетизована. Вместилищем фантастического оказываются не космические стихии и не обыденные предметы, а преимущественно предметы искусства и культуры (портреты, ковры, музейные экспонаты и т. д.).

Предпочтение формы перед содержанием у Готье косвенно способствовало и некоторому восстановлению четкости новеллистического жанра. Введение «повествователей» разного рода в новеллу имело место издавна, но Готье, передоверяя кому-то (участнику или свидетелю событий) свой рассказ, не случайно устанавливает известную дистанцию между собой и «неслыханными происшествиями», о которых идет речь. Сны у Готье иногда мотивированы «объективно» применением наркотиков (и описываются в своей наркотической специфике, например в «Опийной трубке», в «Клубе гашишистов»), безумием («Онюфриус»). Сон нередко становится рамой, в которой разворачивается фантастическое «неслыханное происшествие» («Кофейник», «Омфала», «Мертвая возлюбленная», «Ножка мумии», «Арриа Марселла», частично «Онюфриус»), в основном содержащее любовно-эротический мотив.

В «Кофейнике» ночью в некоем нормандском замке оживают портреты и фигуры на гобеленах, герой танцует и флиртует с некоей Анжелой, которая была покойной сестрой хозяина и утром превратилась в осколки кофейника. В «Омфале» с настенного ковра сходит и попадает в объятия героя покойная маркиза Т., изображенная на ковре в виде Омфалы (а ее муж в виде Геракла). В «Ножке мумии» герою во сне является древнеегипетская принцесса, чью мумифицированную ногу он купил у антикара, а в «Арриа Марселла» некий мечтатель Октавиан, которого «реальность не соблазняла» и который «хотел бы перенести свою любовь из среды обыденной жизни в звезды» [Готье 1981, с. 250], в оживших ночью развалинах Помпеи вступает в связь с женщиной, чью окаменевшую форму заметил перед тем в неаполитанском музее. В «Мертвой возлюбленной» юный священник Ромуальд в момент посвящения в сан покорен взглядом некоей красавицы куртизанки Клоримонды, на похороны которой его затем вызывают. Потом оказывается, что Клоримонда умирает не первый раз, что она — вампир, влюбленный в Ромуальда и тайно сосущий его кровь, чтобы не превратиться в обыкновенного покойника (ср. «Влюбленного дьявола» Казотта и «Трильби» Нодье, ср. также вампирические мотивы у Э. По). Жизнь Ромуальда раздваивается: днем он скромный французский кюре, а ночью — знатный и богатый любовник обольстительной Клоримонды, живущей в Италии. Дьявол вмешивается и в жизнь полубезумного сновидца художника Онюфриуса, рисующего свою любовницу Жисинту.

Все эти мотивы любви с какими-то дамами из исторического прошлого, оживающими покойницами, особенно на фоне временно преображающихся руин, и т. п., как уже отмечалось, очень напоминают типичные китайские фантастические новеллы от эпохи Тан до Пу Сунлина. В обоих случаях в основе, возможно, лежит комплекс исполнения любовных грез, пафос противопоставления идеальной мечты (связанной с красотой прошлого) будничной действительности. Как и в некоторых китайских новеллах, происшествие сводится к самой встрече с чудесным существом. Но, как в других, более сложных китайских чуаньци, в «Мертвой возлюбленной» первая встреча с Клоримондой является только завязкой новеллы, а вторая встреча (с умершей героиней) — мнимым концом, за которым следует решительное поворотное действие — бегство с Клоримондой в ночном видении и начало двойной жизни, завершающейся окончательной смертью влюбленного вампира. Параллелизм ее двух смертей, а его двух «посвящений» усиливает структурно четкость, присущую этой образцовой фантастической новелле.

Тема раздвоения личности в «Мертвой возлюбленной» является вариантом столь характерного для романтиков мотива двойника (вспомним Шамиссо, Гофмана, По, отождествления и удвоения возлюбленных у Нерваля). Тема эта разрабатывается Готье также в «Двойном рыцаре» (чтобы избавиться от демонического начала, Слufу приходится убить своего двойника), в рассказе «Два актера на одну роль» (настоящий дьявол заменяет героя во время исполнения роли Мефистофеля), в фантастической повести «Аватара», в которой ученый оккультист устраивает обмен телами графа Лабинского и скромного Октава, влюбленного в его жену Прасковью, в интересах Октава и ради «научного» интереса. Души, однако, как бы проглядывают сквозь тела, и Прасковья все равно отвергает бедного Октава. «Аватару» уже трудно считать новеллой, так как ее в принципе новеллистический сюжет оброс слишком большим количеством деталей и дополнительных эпизодов, очень разросся количественно. То же следует сказать и о повести «Джеттатура», в которой наделенный вопреки своей воле «дурным глазом» герой убивает свою невесту, а затем ослепляет себя и топится в море. В отличие от других произведений Готье здесь, как и у Нодье, проявляются местные (в данном случае — итальянские) народные суеверия.

Следует отметить, что характерная для французского романтизма тема страдающего индивидуалиста — сына века, что-то вроде «лишнего человека» (ср. известные произведения Шатобриана, Констан, Мюссе, отчасти и Виньи), дала материал для небольших романов и почти не отразилась в новелле, чья жанровая специфика требует не личности, а происшествий. Новелла оказалась на периферии творчества Виньи и Мюссе. Можно упомянуть сборник Виньи «Неволя и величие солдата», в котором объединены этой общей темой три новеллы: «Лорет-

та, или Красная печать», «Ночь в Венсене», «Жизнь и смерть капитана Рено». Романтическая интериоризация выступает здесь как попытка «заглянуть в душу солдата», в которой сталкиваются долг и честь, и конфронтация между ними определяет его судьбу. Эта коллизия, с одной стороны, отдаленно напоминает нам характерные ситуации трагедии классицизма, а с другой — немецкие новеллы Клейста и Брентано, рассмотренные выше. Если сравнивать новеллы Альфреда де Виньи со знаменитой новеллой Брентано о честном Каспере, то бросается в глаза коренное отличие: Брентано противопоставляет чести сверхличное божественное начало, а Виньи — личные нравственные чувства, которые приносятся в жертву. Романтические надежды и блестящее начало карьеры хранителя оружейных складов рушатся, когда по его оплошности взрывается порох и он сам погибает («Ночь в Венсене»). Капитан Рено, вынужденный убить русского офицера, испытывает разочарование и усталость, а потом смиренно принимает собственную смерть от pistolетного выстрела во время испанского похода («Жизнь и смерть капитана Рено»). Наиболее драматична новелла «Лоретта, или Красная печать»: добродушный и добродетельный капитан фрегата вынужден расстрелять по тайному приказу юного ссыльного поэта, к которому успел проникнуться отеческими чувствами, а затем до конца жизни опекает сошедшую с ума прелестную молодую жену расстрелянного. Новеллистическая техника здесь достаточно искусна. Молодой человек думает о легкости подчинения долгу в армии в момент встречи с пожилым майором (бывшим капитаном корабля), который затем рассказывает свою историю, доказывающую прямо обратное. Трагическое развитие событий (поворотный пункт — вскрытие письма с приказом) чрезвычайно усиливается рассказом о развивающейся дружбе с юной парой, об общих планах жизни в Гвиане и т. д., а также о последующей заботе майора о безумной. Гораздо меньший интерес представляют новеллы Мюссе, большей частью поздние, о жизни света, богемы и т. д., часто включающие истории с участием гризеток («Мими Пенсон», чье мнимое бескорыстие разочаровывает наивного героя, «Секрет Жавотты», из-за которой возникает обвинение героя в бесчестии, а затем он гибнет на дуэли, и др.). Известная «История белого дрозда» не может считаться новеллой, это скорее аллегорическая притча о поэте, художнике.

Спорадически новеллы выходили из-под пера других французских романтиков, даже такого их «лидера», каким был В. Гюго. Например, его известный рассказ «Клод Гё» обнаруживает черты жанра новеллы, описывая кратко и энергично некий исключительный случай. Но сама исключительность здесь отражает характер главного героя, исключителен не факт расправы доведенного до отчаяния арестанта-рабочего с надзирателем — начальником мастерской, а манера, форма этой мести, в которой проявляются железная воля и глубинная нравствен-

ность Клода. Вместе с тем в финальных дидактически-публицистических рассуждениях автора исключительное прямо трактуется как типическое и как выражение несправедливой пенитенциарной и вообще социальной системы. Со своим социальным пафосом Гюго — крайний антипод романтизма немецкого типа.

После романтизма систематический обзор истории новеллы делается все более затруднительным из-за непомерного объема и разнообразия материала. Поэтому дальнейшее рассмотрение будет носить весьма сокращенный и выборочный характер и во всяком случае ограничится XIX в.

Новеллы Мериме уже действительно выходят за грани романтизма как такового и представляют собой переходное явление (см., например, [Виппер 1983]). Этот переходный этап был благоприятен для изучаемого нами жанра. История литературы XIX в. знает очень мало чисто реалистических новелл, в классическом реализме XIX в. преобладает роман, а новелла занимает самые маргинальные позиции. Это вполне понятно, поскольку подробный анализ социально-исторической обусловленности характеров и действий требует эпического простора. Но в недрах «раннего» или, наоборот, «позднего» (постклассического) реализма, на «областнической» периферии или на экзотическом материале новелла испытывает известный расцвет. Более того, писатели, которых мы не без основания привыкли безоговорочно считать реалистами, в своих новеллистических опытах не избегают романтических элементов.

Новелла переходного этапа не полностью чужда фантастики, хотя удельный вес фантастики резко падает и фантастика — там, где она есть, — большей частью представляет метафоризацию самой действительности (тенденция, первоначально наметившаяся у романтика Гофмана, немного позднее — у По). Резко идет на убыль субъективное начало в виде лирических излияний, снов, всякого рода парапсихологических проявлений. Увеличивается дистанция между автором и персонажами, большую роль приобретает объективное повествование от автора или повествователя-наблюдателя. Романтическое по своим истокам любовное сильными или живописными характерами получает мотивировку за счет изображения исключительно местного своеобразия, реальных, но экзотических нравов. Исключительные события происходят на реальном социальном фоне, и через эти события обнажаются и обрисовываются часто весьма критические социальные противоречия, неприглядные картины быта и т. д. Собственно жанровая структура не испытывает при переходе к реализму существенных трансформаций. Грань между новеллой и повестью остается во многих случаях размытой. Ослабление лирической стихии способствует усилению драматизма, для некоторых новеллистов (например, Шторма или

Мейера) характерно сознательное стремление приблизиться к драме, однако часто это выражается просто в разделении новеллы на ряд сцен, что имело место и у отдельных романтиков. Если это близость к драме, то именно к драме XIX в., т. е. к пеллаклассической форме этого рода словесного искусства.

Более существенные сдвиги в структуре новеллы, сопровождающиеся усилением и обогащением ее специфики, происходят на фоне позднего реализма, в недрах которого уже зреют зерна других литературно-стилевых течений конца века — импрессионизма, символизма и т. д., на далеких подступах к модернизму XX в. На этой стадии новелла «дероманизуется», т. е. перестает тяготеть к роману и повести, претендовать на эпические масштабы и эпические обобщения. Акцент снова переносится с характера на действия, хотя в принципе не происходит отказа от изображения характера. Новелла опять сокращается в объеме и в основном сводится к одному происшествию не очень большого масштаба, к некоему «случаю», через который, однако, просвечивает реальный быт, социально обусловленные модели человеческого поведения. Из новеллы, как правило, исчезает традиционный авантюрный элемент и исключительное остается в рамках быта и обыденности, освещающая эту обыденность новым светом, находя в ее недрах или в недрах порожденной этой обыденностью психологии нечто поражающее. Окончательный отказ от традиционных новеллистических мотивов парадоксально сочетается с возвращением, большим или меньшим, к анекдотической стихии с ее резкими контрастами и парадоксами, неожиданными поворотами, отчетливой повествовательной «изюминкой», что ведет к усилению жанровой специфики новеллы («анекдот» при этом необязательно трактуется комически, возможна его сентиментальная или трагическая трактовка). «Возвращение» к анекдоту сопровождается его преобразованием: углублением его смысла, сочетанием с анализом индивидуальной психологии и т. п. Не случайно исследователь «короткого рассказа» Ш. О'Фаолэйн [О'Фаолэйн 1964] всячески подчеркивает «низменность» и недостаточность анекдотического начала в литературе XIX—XX вв. В плане жанровых традиций здесь следует учитывать наследие натуральных очерков и юморесок (например, в России), так называемого «короткого рассказа» (в англо-американской литературе) и т. п. В плане собственно содержательном новелла отражает определенные социально-исторические сдвиги в последней трети XIX в., распадение цельной модели мира в мироощущении кризисной эпохи, упадок «буржуазного» оптимизма и т. д.

Вернемся к концу романтической эпохи, к французской литературе. Действительно полноценным новеллистом этого времени во Франции является Проспер Мериме, в чьем творчестве романтизм, как известно, переплетается с реалистическими тенденциями. Прежде всего автор остается строго за пределами повествования; лирически-субъективная тенденция, автопсихо-

логизм отсутствуют полностью. Бросается в глаза, что романтическое начало у Мериме сводится главным образом к изображению сильных характеров и живописных локальных нравов, с которыми эти характеры, как правило, связаны. К творчеству Мериме более всего относится замечание о поисках реально существующих «сред», в которых еще сохранились эти яркие и сильные характеры, наблюдаемые со стороны нейтральным автором или повествователем-рассказчиком. Элементы фантастики либо сильно редуцированы и также увязаны в единый комплекс с другими элементами местного колорита (суеверия и т. п.), либо вовсе изъяты. Всякие «тайны» либо интериоризируются, связываются с характерами, либо рационально вытекают из случайностей. Приоритет «характеров» и «нравов», как мы знаем, неизбежно колеблет структуру новеллы, но Мериме сохраняет эту структуру за счет крайней концентрации описаний и драматической заостренности в иллюстрациях и проявлении характеров и нравов. Сама романтическая сила характеров и яркость нравов ведут не к психологической рефлексии, а к активному внешнему действию, без которого немыслима новелла.

Как же Мериме преобразует традиционную форму новеллы и преобразует привычные мотивы романтической новеллы? В «Видении Карла XI» Мериме рассказывает о пророческом видении суда над убийцей Густава III, рассказ, конечно, фантастический, но опирающийся на опубликованный (по-видимому, поддельный) «протокол». В поздней новелле «Джуман» принижается столь излюбленная французскими романтиками типа Нодье, Нерваля и Готье поэзия сна. Живописный сон французского офицера, воюющего в Северной Африке, оказывается просто рефлексом его дневных впечатлений, но сами эти впечатления отражают экзотические нравы (представление арабского «колдуна»-фокусника с девочкой и змеей). В «Ильской Венере» и «Локисе» присутствует фантастика, причем фантастика трагическая: каменная статуя Венеры задавила жениха, надевшего ей случайно на палец обручальное кольцо, а человек-медведь литовский граф Шемет загрыз в брачную ночь свою невесту. Фантастична именно развязка новеллы, разумеется как-то подготовленная предшествующими страницами; фантастический элемент отчасти сопряжен с парапсихологическими мотивами, как и у Э. По (ср. «Береника» и др.), отчасти связан с местным литовским фольклорным колоритом (встреча с колдуньей в лесу) и одновременно увязывается с изучением литовских древностей повествователем. В «Ильской Венере» образ археолога-любителя и патриота местных достопримечательностей дан иронически, но эта ирония находится на более поверхностном уровне, чем фантастика. Вместе с тем трагическая окраска чудесного элемента весьма отлична от реализации любовных желаний в новеллах Готье типа «Ножки мумии». В новелле «Переулок мадам Лукреции» напрашиваются некоторые, использованные тем же Готье, романтические мотивы, но они нарочито не ре-

ализуются и объясняются вполне реальным образом. Мы ждем, что герой-рассказчик вступит в любовные отношения с привиденным Лукреции Борджа (об этом привидении существует народная легенда), но Лукреция оказывается совершенно не та, а вполне реальная, только использующая суеверные слухи для свидания с возлюбленным, но опять не с тем, т. е. героем, а его другом, по-видимому единокровным братом, естественно на него похожим, что создает типичные для новеллы ситуации *qui pro quo*. Здесь, таким образом, намечается характернейший для романтиков мотив двойников, но он дан поверхностно, как в классической ренессансной новелле, без романтической символизации. Как в новелле Клейста «Найденыш» на пороге романтической новеллы нарочито не реализовывались намечавшиеся традиционные мотивы ренессансной новеллы (см. об этом выше), так в рассматриваемой новелле Мериме нарочито не реализуются мотивы, характерные для романтической новеллы. В небольшом рассказе «Голубая комната» одновременно дискредитируются и неслыханные происшествия классической новеллы, и поэтика романтической тайны: влюбленным, спрятавшимся от родных и знакомых в дорожной гостинице, мерещится кровавое убийство за стеной и неизбежное для них не только разоблачение, но и уголовное обвинение. Но в действительности все сводится к тому, что сосед за стеной разбил бутылку вина, откуда потекла жидкость, красная как кровь (ср. рассказ Ирвинга «Полный джентльмен», в котором ожидаемые происшествия вообще не происходят). Насмешливое переосмысление мотивов сказки и легенды находим в рассказе «Федерико».

Как уже сказано выше, главный интерес, интерес тоже романтический, вызывают у Мериме яркие национальные, местные нравы (цыганские, корсиканские, негритянские, отчасти литовские, каталонские, баскские, турецкие), достаточно экзотические, по-своему прекрасные в своей диковатой естественности, а также соответствующие им романтически сильные и цельные национальные характеры (Кармен, Рондино, Матео Фальконе, Таманго, также Коломба в новелле, разросшейся в повесть). Экзотичность только подчеркнута тем, что повествователь является совершенно сторонним наблюдателем, часто ученым-исследователем. Экзотика нравов по своей функции эквивалентна романтической фантастике, что доказывается сравнением с «Локисом» и собственно фантастической новеллой. Натуры упомянутых героев Мериме дики, импульсивны, близки к природе в ее оппозиции культуре и часто вступают с миром культуры в сложные конфликтные отношения, обычно губительные для обеих сторон. Гордые и «дикие» корсиканцы Матео Фальконе и Коломба защищают бескомпромиссно свою честь в духе своего обычного права. Коломба пытается преодолеть цивилизованную мягкость своего вернувшегося на родину брата и заставить его совершить акт родовой мести, а Матео убивает сына, подкупленного солдатами и выдавшего беглеца, нарушив тем

самым закон гостеприимства. Сын Матео погибает, оказавшись между двумя мирами. Таманго — дикий и вольнолюбивый негритянский вождь, но уже развращенный работоторговлей, контактами с европейцами. Контакты эти губительны для всех: Таманго сам сделан рабом, но умеет поднять бунт; он убивает всех белых, но не умеет править кораблем, из-за чего негры умирают от голода. Кармен вольнолюбива не меньше Таманго, но она живет в мире городской культуры в маргинальной позиции, для которой естественны контрабанда, воровство, всякого рода плутовство, легкие любовные связи. При этом она сохраняет цельность и благородство натуры, умеет быть благородной и отзывчивой, верным товарищем, пылкой возлюбленной, но не терпит узды, принуждения, никак не укладывается в рамки «буржуазных» добродетелей. Для влюбленного в нее солдата-баска Хосе, ставшего ради нее разбойником, она не только загадка и вечный соблазн (как Манон Леско для кавалера де Гриё), но и губительница, «дьявол». Новелла, как известно, кончается неизбежной смертью обоих.

В полуфантастическом «Локисе» имеется аналогичный мотив конфронтации природы и культуры и медиации между ними, но уже вне экзотических нравов. Прежде всего в самом графе Шемете соединяются и находятся во внутренней борьбе «компоненты» культурно-человеческий и природно-звериный (человек-медведь; замечу, что простое сравнение с дикими зверями характеров главных героев имеется во многих новеллах, элементы двойственности есть и у других персонажей). Кроме того, этот «человек-зверь» взаимодействует со светским обществом, типичным плодом которого является его кокетливая невеста Юлька, ищущая в жизни только приятного и «забавного». Трагический финал неизбежен. Неслыханное происшествие — это и есть «медвежья свадьба» (ср. «Ильскую Венеру»). Аналогичные коллизии прослеживаются и в новеллах, лишенных как фантастики, так и экзотики (зато с усиленными элементами психологизма, традиционными для французской литературы). В «Двойной ошибке» (эта новелла стоит на пути к роману) экзотика остается на периферии — в рассказе о турчанке, которую в соответствии с дикими гаремными нравами пытались утопить, затем похитить и т. д. Слух о том, что ее спаситель — французский дипломат Дарни и что это какая-то исключительная любовная история, как бы намекает на нереализованный сюжет конфликтно-любовных отношений «дикой» турчанки и «цивилизованного» француза. Но выясняется, что ничего такого не было, а косвенно замешанный в скандале Дарни только тяготился ситуацией. Истинный сюжет новеллы совершенно иной — разочарованная в браке и оскорбленная неблагородным корыстно-унизительным поведением мужа, Жюли бросается в объятия Дарни как истинного героя, овеванного «восточной» романтикой, ее старого поклонника, но он воспринимает ее поведение как простую интрижку, распущенность, проявляет глубокое равно-

душе, сам выгодно женится. Героиня умирает. Наконец, в «Арсене Гийо» нет и намека на экзотику, но занимающая социально-маргинальное положение в культурном обществе проститутка Арсена представляет излюбленный Мериме цельный и естественный характер, способный на глубокие чувства и импульсивные нетривиальные поступки. Жалеющая ее благочестивая дама-филантропка мадам де Пьен всячески борется за очищение Арсены от грехов, за удаление от любимого ею вертопраха. Но представляющая культуру и культурную мораль добродетельная мадам де Пьен оказывается предметом любви того же мужчины и, будучи сама увлеченной, проявляет ханжество, и ее образ оттеняет простодушную и страстную натуру «испорченной» Арсены. Симпатии читателя обращаются невольно к Арсене.

В «Аббате Обене» на фоне относительно «дикой» природы, вдали от шума городов встречаются поселившаяся временно из-за небольших денежных затруднений в своем замке светская львица и скромный деревенский священник. Уединенная обстановка располагает к любви, и он ей кажется романтически цельной и наивной натурой. Но в действительности (ср. Дарни в «Двойной ошибке») он также порождение культуры и, видя насквозь свою «партнершу», мечтает сам о выгодном приходе, каковой и получает с ее помощью. Ей же кажется, что такой ценой она спасается от недостойного ее социально романа с наивным бедным священником.

В «Партии в триктрак» совсем нет оппозиции природы и культуры, но сюжет на чисто бытовом уровне воспроизводит ситуацию «Кармен»: влюбленный в легкомысленную и капризную актрису, герой сначала ошибочно пытается приобрести за подарок ее благосклонность, затем ради нее становится игроком и, обесчещенный, ищет смерти.

В конфликтных ситуациях новелл Мериме, как правило, присутствуют некие роковые ошибки персонажей, взаимное непонимание, ведущие их к неудачам, а чаще — к гибели. Такую ошибку совершают и Таманго, доверившись европейцам, и Хосе, полюбив Кармен, и граф Шемет, женившись на Юльке (а она — выйдя за него), и Жюли с Дарни (о чем говорит само название «Двойная ошибка»), и Арсена с мадам де Пьен, и героиня новеллы «Аббат Обен», и другие персонажи. Эти ошибки большей частью вытекают из описанной выше исходной коллизии, но могут иметь и более внешний характер традиционного новеллистического недоразумения, в той или иной мере коренящегося в социальных нравах и характерах. Уже в «Двойной ошибке» и «Аббате Обене» коллизия «культура — природа» была мнимой и недоразумение имело место между людьми одного мира. В «Этрусской вазе» роковая ошибка героя заключается в ложном подозрении: ему намекнули, что его возлюбленная, графиня де Курси, была ранее в связи с недостойным Масиньи, что якобы доказывается ее бережным отношением к подаренной

им этрусской вазе. Недоразумение разъясняется слишком поздно, и герой убит на дуэли с клеветником. Так же как в «Этрусской вазе», ошибки слишком поздно разъясняются и становятся компонентом развязки во многих других новеллах. Но в ряде случаев вместе с героем заблуждается и читатель, только в конце новеллы проникающий в истинную суть вещей, ибо само действие выступает поначалу в ложном свете, является как бы мнимым, а в конце обнаруживается, что было на самом деле. Чисто внешне такая конструкция имеется в «Переулке мадам Лукреции», где воображаемый «роман» героя с ожившей Лукрецией прикрывает истинную историю любви его «двойника» с реальной юной Лукрецией. В «Аббате Обене» в конце, в письме героя к своему другу, выясняется для читателя внутренняя сущность героя, а до этого мы вместе с героиней воспринимаем события как историю робкой любви сдержанно-наивного чудака к столичной красавице. Также в финале раскрываются природа Дарни и смысл его поведения в «Двойной ошибке». Таким образом, у Мериме не только один сюжет раскрывает разные точки зрения персонажей на происходящие события, но сам сюжет может оказаться в какой-то мере мнимым, так что его истинный смысл раскрывается в конце, как тайна в «страшном» рассказе или в детективе.

Для новелл Мериме характерно также такое исконное свойство жанра, как единство действия и стремительность его развертывания, исходя из начальной ситуации и — в высшей степени (и это серьезное достижение Мериме) — из характеров, причем так, чтобы демонстрация характеров не вела к ретардации (как у большинства других романтиков). С особым искусством это достигается в «Кармен», где причудливый характер героини иллюстрируется целой серией эпизодов (тенденция к роману). Но все эти эпизоды — только «точки» быстрого развития единой драматической коллизии. Из «стремительности» вытекает тот факт, что основное «неслыханное происшествие» часто совпадает с развязкой.

Если перейдем от Мериме к Стендалю, прославленному представителю французского классического реализма, то обнаружим сходную картину: в новеллах Стендаля романтический элемент очень силен, а его блестящие способности к психологическому анализу (так ярко проявляющиеся в его романах) не получают серьезного развития. Стендаля, как и Мериме, интересуют прежде всего романтически яркие характеры и еще больше, чем Мериме, бурные страсти, часто ведущие к кровавой развязке. Как и Мериме, Стендаль находит эти сильные характеры и страсти в основном на известной исторической и географической дистанции. Сюжеты большинства его новелл восходят к итальянским хроникам и воспроизводят преимущественно римские нравы XVI в. («Аббатиса Кастро», «Виттория Аккорамбоне», «Ченчи», «Герцогиня Поллиано», «Излишняя милость убивает» и др.). В отличие от итальянской новеллы, также часто

черпавшей из хроник, Стендаля интересуют не сами по себе исключительные события и даже не столько губительные страсти (как это было, например, у Банделло), сколько яркие характеры, в этих происшествиях проявляющиеся. Автор любит свои персонажи с большой дистанции. В новелле «Сундук и привидение» воспроизводится испанский колорит. Как и у Мери, у Стендаля имеется острый интерес и к национальному колориту как таковому. Даже в новелле «Минна Вангель», действие которой отнесено к гораздо более позднему времени и лишено всякой экзотики, Стендаль сталкивает национальные характеры: героиня с немецкой «оптикой», со стороны воспринимает французское общество. Здесь чувствуется осознанное стремление к реализму. С реалистической тенденцией связано и критическое освещение нравов духовенства («Аббатиса Кастро», «Герцогиня Поллиано», особенно «Излишняя милость убивает», «Воспоминания итальянского дворянина»).

Новеллы Стендаля переполнены действием, событиями, происшествиями, но, как уже отмечено, автора интересуют действие и ситуация не сами по себе, а как проявления сильных натур, часто, но не всегда, стоящих по ту сторону добра и зла, подчиненных инстинктивным чувствам и следующих разнузданным нравам. Любовные страсти, ревность, месть бушуют в новеллах Стендаля. В новеллах «Ванина Ванини», «Минна Вангель», «Любовный напиток» (сюжет восходит к Скаррону) страсти иногда толкают героев на обман и предательство (Ванина Ванини, ревнуя Миссирилли к его революционной деятельности, выдает карбонариев, Минна Вангель заставляет героя поверить в измену жены, чтобы с ним соединиться), но кровавые события места не имеют. Почти во всех «итальянских хрониках» любовные страсти ведут к убийствам, за которые в свою очередь мстят или жестоко наказывают: герцог Бранчано убивает жену Изабеллу, чтобы жениться на Виттории Аккорамбоне (сюжет, использованный Вебстером в драме). Брат Изабеллы, флорентийский герцог, мстит, Бранчано и Виттория убиты. Герцог Поллиано убивает соперника, внушившего любовь его жене, а также посредницу между ними. Но кардинал, его брат, требует смерти Виоланты, а новый папа Пий IV велит казнить и герцога и кардинала. Брат и отец Елены (будущей аббатисы Кастро) преследуют ее возлюбленного — солдата Жюля, и Жюль убивает ее брата; ее заточают в монастырь и уверяют, что Жюль умер, а затем сажают в тюрьму за связь с епископом. В конце концов она кончает с собой. Все эти кровавые преступления не стягиваются в одно «неслыханное происшествие», а скорее представляют яркие «истории». Любопытно, что некоторые новеллы Стендаль пытался переработать в роман. Такова, например, неоконченная «Розовое и зеленое», выросшая из новеллы «Минна Вангель». Только в романе мог развернуться психологический анализ — главное средство стендалевского реализма.

Никаких изменений в структуру новеллы не внес и великий Бальзак. Новелла не только не давала ему развернуть широкое социальное полотно, но была ему тесна для наполнения излюбленными Бальзаком деталями в изображении быта и характеров. Бальзаку принадлежат «Озорные рассказы», являющиеся, как известно, стилизацией под «галльский» юмор, под фавлю, Боккаччо, де Вервиля и особенно Рабле. Эти рассказы по типу иронии кое в чем превосходят А. Франса. Кроме того, целый ряд относительно ранних произведений Бальзака, вошедших в цикл «Человеческой комедии», имеют небольшой объем и могут считаться большими новеллами или малыми повестями. Таковы «Гобсек», «Неведомый шедевр», «Покинутая женщина», «Луи Ламбер», «Феррагюс», «Герцогиня Ланже», «Девушка с золотыми глазами», «Примиренный Мельмот», «Серафита», «Фачино Кане», «Гонорина», «Альбер Саварюс» и др. В принципе все эти произведения как бы находятся на пути к роману, но они в основании (и это очень знаменательно) ближе к романтизму, чем другие произведения, входящие в «Человеческую комедию». В них немало фантастических мотивов (продажа души в «Примиренном Мельмоте», демоническое двуполое существо в «Серафите» и др.), сильных страстей («Покинутая женщина», «Гонорина», «Девушка с золотыми глазами»), чудаческих характеров («Гобсек», «Луи Ламбер» и др.) и других особенностей литературы на переломе от романтизма к реализму.

Флоберовские «Три сказки» не могут считаться новеллами. Некоторые флоберовские методологические художественные принципы нашли воплощение в новеллах Мопассана.

Ги де Мопассан принадлежит второму, условно говоря, «флоберовскому» этапу французского реализма. В его новеллах сквозь пестроту «случаев» проступает широкая реалистическая картина жизни французской городской буржуазии и пронизанного мелкобуржуазными устремлениями крестьянства и, кроме того, картина Франции, оккупированной немецкой военной во время франко-прусской войны. Все это хорошо известно. В отличие от Мериме Мопассан совершенно чужд романтической идеализации своих героев-обывателей, оказывающих из патриотизма сопротивление оккупантам, скромных обездоленных женщин из народа, чьи драмы и благородные жертвы остались никем не замеченными. И положительные и отрицательные персонажи не выступают из рамок бытового серого фона, прозаической обыденности; тем сильнее контраст между фоном и отдельными событиями, этому фону как бы противоречащими и его же высветляющими. Критическое начало, хотя и без всякого пафоса, преобладает над идеализирующим. Сатира направлена на такие человеческие свойства, как грубость («Завещание», «Крестины», «Дуэль») и жестокость как немецких оккупантов («Помешанная», «Два друга»), так и обыкновенной толпы обывателей — крестьян и буржуа («Гарсон, кружка пива», «Дядя Жюль», «Зонтик», «Нищий», «Бродяга», «Сле-

пой», «Папа Симона», «Розали Прюдан» и др.), на жадность-скупость («В море», «В полях», «Наследство», «Веровочка», «Туан», «Зверь дяди Бельома») и жалкое лицемерие («Пышка», «Наследство» и др.) тех же добропорядочных обывателей. На другом полюсе — бедность, обездоленность, особенно на маргиналиях и за пределами общества («Шкаф», «Возвращение», «Нищий», «Бродяга», «Порт», «Розали Прюдан»). Бедные и обездоленные всегда фигурируют как жертвы собственнического общества с его эгоизмом, жадностью, жестокостью. Из числа этих жертв выбраны некоторые положительные герои вроде проституток, бросающих вызов пруссакам («Пышка», «Мадемуазель Фифи»). Разоблачаемые нравственные качества с начала и до конца трактуются исключительно как непосредственные свойства социальной среды.

Как отмечено выше, действие новелл Мопассана разворачивается на будничном фоне, и этот будничный фон и прозаическая, во многом убогая и пошлая атмосфера, выраженная многими меткими деталями, сохраняются и в рассказах о времени прусской оккупации. В общей мопассановской картине мира грубость и жестокость оккупантов коррелируют с грубостью и жестокостью французских обывателей — мирных мешан в другой группе рассказов. Вместе с тем атмосфера прусской оккупации способствует созданию экстремальных «границных» ситуаций, в которых на первый взгляд самые «маленькие» люди, неотличимые от общего серого фона, неожиданно проявляют героизм (ср. упомянутых выше героинь рассказов «Пышка» и «Мадемуазель Фифи», а также рассказы «Два друга» и «Старуха Соваж», «Пленные», «Папаша Милон», «Дуэль» и др.). В новеллах Мопассана действие, как правило, сводится к одному исключительному происшествию, которое, однако, не является событием большого масштаба. Таковы убийства и пленения пруссаков французскими жителями или по крайней мере мужественное им сопротивление (в рассказах, перечисленных выше), немотивированное самоубийство французского солдата («Солдатик»), детоубийство, совершенное молодой матерью («Розали Прюдан»), убийство мужа сестры из ревности («Исповедь»), потеря руки из-за несчастного случая на море («В море»), увечье после прыжка из окна («Хромуля»), неожиданная встреча с пропавшим братом («Дядя Жюль») или мужем («Возвращение»), невольный инцест с сестрой-проституткой («Порт»), неожиданный взрыв насилия со стороны тихого бродяги («Бродяга»), страстная любовь к негритянке («Буатель»), обнаружение у проститутки в шкафу ее сына («Шкаф»), выведение цыплят под боком больного, в постели («Туан»), продажа ребенка («В полях»), чудесное исцеление («Святочный рассказ») и т. п.

Эти исключительные случаи в повеллах Мопассана, однако, представляют интерес не сами по себе (как в классических образцах новеллы Возрождения, например) и не столько как иллюстрации к характерам (как в раннем реализме), сколько в

качестве проявления некоторых достаточно общих характеристик, строго обусловленных социально, иллюстрирующих нравы, причем нравы не экзотические (как у Мериме), а самые обыденные, привычные и нас окружающие. Исключительные происшествия, кроме событий военного времени, оказываются «сгустками» самого привычного быта и его типичными, при всей внешней исключительности, побочными последствиями. Самоубийство молодой матери после рождения двойни, ее совсем обескуражившего, открывает омерзительную картину жестокого и лицемерного отношения мещан к служанке, соблазненной их племянником-повесой. Встреча с братом-эмигрантом (на денешки которого рассчитывала семья), оказавшегося жалким нищим, рисует смесь жадности и лицемерия, характерную для соответствующей социальной среды. Страшная скупость родного брата, жалеющего испортить рыболовную сеть, — причина потери руки, прижатой случайно сетью, младшим братом. Экцентрическая картина выведения женой кабатчика цыплят в постели парализованного мужа — также яркое проявление беззащитной крестьянской скупости и жадности, циничных отношений с близкими. Невольное сожительство моряка с родной сестрой-проституткой — безобразный результат ее бедности и одиночества. Таким же знаком деклассированной бедности является пребывание ребенка проститутки в шкафу, рядом с которым она принимает «гостей». Изнасилование бродягой девушки и другие его бесчинства — только следствие отчаяния гонимого всеобщей ненавистью безработного. Нищий обречен на смерть только потому, что от голода украл курицу. Попытка героя рассказа жениться на негритянке раскрывает картину расовых предрассудков. Помешательство крестьянки, съевшей странное яйцо, и ее исцеление в церкви — плод смешения темного суеверия и религиозной веры и т. д. и т. п.

Уже несколько раз подчеркивалось, что все исключительное подается в контексте обыденного, вне какой-либо романтической дымки; обыденное как бы «гасит» исключительное, обнаруживая тем самым скрытый демонизм обыденного. Эта нарочитая деромантизация снимает с такого традиционного мотива, как инцест, всякий романтический ореол: не таинственный рок, а бедность и социальный хаос сделали это возможным. Также лишены традиционной нарративной функции и романтического ореола мотивы неожиданных встреч с родственниками. Неожиданная встреча с пропавшим без вести братом и дядей в традиционной схеме могла быть преддверием к счастливому концу: богатый родственник спасает бедную семью и помогает ей разрешить ее трудности. Здесь же все наоборот — семейство ждало возвращения богача и строило на этом свои планы, но нашло нищего, который их разочаровывает, компрометирует, пугает, и они торопятся от него скрыться. Также обстоит дело и со встречей с пропавшим без вести мужем: вместо счастливого воссоединения верных супругов — неловкая встреча с новым мужем

бывшей жены и с их детьми. Деромантизация здесь подчеркивается исключительно прозаической обыденной манерой отношений двух мужей. Это яркий пример не только реалистического стиля Мопассана, но и характерного для него «погашения» исключительности того происшествия, которое составляет ядро новеллы (так же была «погашена» эксцентричность истории с устройством «инкубатора» в постели больного кабатчика). Мопассан пользуется приемом несоответствия масштабов события и характера события и его истинных причин. Встреча двух «мужей» проходит спокойно и не соответствует остроте момента, но увечье во время шторма оказывается лишь результатом мелкой скупости. Кража курицы приводит к смерти нищего, рождение близнецов вместо одного ребенка — к детоубийству. Увечье «хромули» — результат самопожертвования ради трусливого возлюбленного (она выпрыгнула из окна, чтоб их не застали вместе). «Происшествие» иногда заслуживает этого названия чисто иронически. Таков «подвиг» мадам Орейель, сумевшей добиться выплаты страховки за перетяжку зонтика («Зонтик»).

С другой стороны, незначительные события могут оказаться очень важными внутренне: впечатление от грубого обращения отца с матерью делает сына совершенно равнодушным к жизни; он спивается и деклассируется («Гарсон, кружку пива»). Любвиная связь, которую завел с крестьянской девушкой один из солдат, так потрясает другого, его друга, что тот кончает с собой. При этом большую роль играет тоска по дому, отрыв от нормальной жизни, от деревни («Солдатик»). Савель совершенно потрясен, узнав через много лет о взаимности его любви к жене друга («Сожаление»). Рождение племянника производит глубочайшее впечатление на его дядю-священника, причем возникая у него возвышенная нежность к слабому существу резко контрастирует с грубой атмосферой обжорства и плоских шуток на крестинах («Крестины»). Аббат-рационалист, фанатик и женоненавистник, узнав, что у его племянницы есть ухажер, впадает в страшный гнев, но настроение его резко меняется, когда он ощущает красоту вечерней природы; он смиряется («Лунный свет»). В новелле «Прощай» стареющий мужчина встречает через много лет свою бывшую возлюбленную, потерявшую шарм, и задумывается о старости. В перечисленных примерах происшествие сводится к резкой перемене настроения под влиянием какого-то впечатления. Здесь появляются элементы импрессионизма, как в рассказах Чехова (см. ниже), который при всем своем импрессионизме также никогда не переставал быть реалистом. В ряде новелл Мопассана события удваиваются, т. е. два происшествия, объединенных причинно-следственной связью, относятся к разным временным отрезкам, к прошедшему и настоящему, точнее — недавно прошедшему. В новелле «В полях» когда-то одна бедная деревенская семья отказалась продать ребенка бездетным богачам, а другая — их соседи — согласилась, и через много лет выросший сын первой

семьи начинает испытывать зависть к соседскому юноше, приехавшему навестить своих настоящих родителей, и громко упрекает отца и мать. В новелле «Ожерелье» первое событие: героиня одалживает для бала ожерелье у богатой подруги и, потеряв его, разоряется, чтобы купить другое такое же и отдать. Через много лет она узнает, что жемчуг был поддельным. В новелле «Прощай» в прошлом — нежный роман, а в настоящем — встреча после многолетней разлуки. В новелле «Дядя Жюль» старое событие — отъезд брата в Америку, а новое — встреча с ним, нищим, на корабле; так же — в новелле «Возвращение». В новелле «Розали Прюдан» сначала — рассказ об убийстве, затем предыстория убийства, а затем — объяснение причин и т. д. и т. п. Композиционно второе событие может излагаться, в соответствии с естественным хронологическим порядком, в конце повествования (например, «В полях», «Возвращение», «Сожаление», «Ожерелье», «Прощай»), но в ряде рассказов действие начинается с более позднего события, а затем рассказывается предыстория («Исповедь», «Мадемуазель Перль», «Хромуля», «Розали Прюдан»).

В новеллах «Хромуля», «Розали Прюдан», «Ожерелье», «Гарсон, кружку пива», «Мадемуазель Перль» и др. позднее событие является ключом, объяснением к прошлому или его новой интерпретацией: врач открывает тайну прошлого хромули после ее смерти, Розали Прюдан объясняет причину детоубийства, граф Дю Барре объясняет, почему он разочарован в жизни, Шанталь признается, что любил мадемуазель Перль, героиня «Ожерелья» узнает, что ожерелье было фальшивым, старшая сестра узнает об убийстве младшей ее мужа, Савель узнает, что был любимым женой друга, и т. д.

Семантическая структура новеллы Мопассана вновь обретает утерянную «анекдотическую» (но достаточно удаленную от жанра анекдота как такового) остроту. Я имею в виду, что семантика новеллы строится на неких парадоксах, как бы совмещении логически несовместимого, неожиданных трансформациях. Например, предполагаемый богач оказывается нищим бедняком («Дядя Жюль»), муж женится ради богатства тетки жены, но условием его получения являются дети, и он идет на то, чтобы смотреть сквозь пальцы на адюльтер, если родится ребенок и наследство будет получено («Наследство»). Дядюшку Ошкорна обвиняют в краже бумажника, так как он подобрал веревочку. Когда выясняется, что бумажник найден, ему все равно не верят, так как знают, что он плутоват («Веребочка»). К жене возвращается ее пропавший без вести муж, и оба мужа мирно беседуют («Возвращение»). Цыплят высиживают под боками толстого мужчины («Туан»). Неверующий врач рассказывает о чудесном исцелении («Святочный рассказ»). Юноша ругает родителей за то, что его не продали чужим, но богатым людям («В полях»). Аббат-фанатик меняется, умилившись красивой природой вечером («Лунный свет»). Окраска во всех этих

случаях различная — комически-сатирическая, трагикомическая, лирическая и т. д., но анекдотическая «острота» присутствует как признак новеллистической структуры.

В немецкой литературе, которая в целом была во втором эшелоне европейского реализма, особенно на окраинах немецкоязычных земель (Австрия дала Штифтера, Швейцария — Келлера и Мейера), в областнической «глубинке» (Шварцвальд — Ауэрбаха, Шлезвиг-Гольштейн — Шторма), активно функционировал жанр новеллы, продолжая отчасти традиции немецких романтиков. Сохранялся и теоретический интерес к жанровой природе новеллы. У Адальберта Штифтера, главным образом на раннем этапе, еще сильны романтические и даже просветительские традиции, в частности ощущается влияние Гофмана и Жан-Поля. Большую роль играют лирические описания природы, патриархальной жизни, поэтических любовных чувств. У Штифтера сильны идиллические и элегические мотивы: в «Высоком лесе» описан живописный «романтический» замок в руинах, окруженный лесом с его таинственными голосами (в лесу живут прелестные поэтичные девушки, в одну из которых влюбляется шведский принц), в «Полевых цветах» — степной идиллически-патриархальный пейзаж, тоже с любовными мотивами. В «Кондоре», правда, описывается путешествие на воздушном шаре, но этот «технический» мотив заслонен элегически поданной любовной историей летавшей на шаре героини и молодого художника, написавшего ее портрет. Любовные истории у Штифтера обычно кончаются печально. Видения и размышления комментируются часто самим сюжетом новеллы Штифтера. Действия же как такового мало, и специфика жанра выражена довольно слабо.

Теодор Шторм, новеллист из Шлезвиг-Гольштейна, начинает как романтик. Его ранние новеллы пронизаны еще лирической стихией и, по его собственному признанию, выросли из его лирики (см. [Шторм 1965, т. 1, с. 27]). Знаменитая новелла «Иммензее» распадается на ряд лирических сцен и местами имеет характер стихотворений в прозе. Лирическая экспрессия сопровождается рядом словесно выраженных живописных пятен. Орывочные лирические сцены (идиллические игры детей, идиллические прогулки в лесу подрастающих героя и героини, сцены из студенческой жизни, неловкая встреча их, ставших взрослыми, известие о ее замужестве, печальная встреча и расставание влюбленных) составляют некую контурно намеченную историю любви, обрамленную картиной воспоминаний старика о своей жизни. Среди лирических символов выделяется прекрасная лилия, до которой герою не удается дотянуться. Основной конфликт составляет романтическое противопоставление поэзии (любовь героя) и прозы (ее скучный муж, имеющий винокурню). Колорит «Иммензее» в общем и целом сопоставим с произведениями Жерара де Нерваля или Штифтера раннего периода. Тема идиллической детской любви, которой мешают внеш-

ние обстоятельства (здесь — воля матери), станет лейтмотивом новеллистики Шторма и на реалистическом этапе. Элегически-лирический тон находим и в новелле «Зеленый лист», где также противопоставляются поэтическая идиллия и «проза», которая представлена здесь грозным образом войны, бушующей за пределами тихого леса, где герой встречает прекрасную девушку и милого старика — ее прадедушку. Засохший лист — такой же вещественный символ, как лилия в «Иммензее».

В «Мастере Петрушке» романтическая по генезису тема кукольного театра уже дается на фоне бедности, унижений и злоключений «бродячего народа». В более поздней новелле «Тихий музыкант» также еще сохраняются романтический дух и отчасти традиция немецкой музыкальной новеллы, рисуется образ талантливого, но робкого музыканта-чудака, не понятого толпой мещан. С 50-х годов Шторм в основном переходит к реализму, часто трактуя по-новому старые мотивы. Меняется стилистика, еще в большей мере изменяется содержание глубинного уровня за счет углубления психологии характеров и введения социального измерения, художественного анализа социальной обусловленности, а также усиления этического пафоса. Этот сдвиг к реализму наглядно проступает при сличении, например, новеллы «В замке» с «Иммензее» или «Лесного уголка» с «Зеленым листом».

Новелла «В замке» также представляет историю любви и жизни в виде ряда сцен. Большая часть сюжета передается как некое воспоминание, на этот раз не героя, а героини, но все же форма изложения делается более объективной, события описываются отчасти и с точки зрения наблюдателей, отставлены лирически-элегическая тональность, передача настроений. Невозможность влюбленных друг в друга героев соединить свои судьбы здесь получает отчетливую социальную мотивировку: высокомерный барон не хочет выдать дочь за бедного учителя. Тема социального неравенства любящих повторяется и во многих других новеллах («Университетские годы», «Aquis submersus», «Из заморских стран», «К летописи рода Гризхус» и др.). С этой темой связан своего рода антифеодальный пафос, особенно экспрессивно выраженный в «Aquis submersus», где влюбленного в наследницу замка бедного художника травят собаками, а забеременевшая героиня вынуждена выйти замуж за священника-изувера, сочувствующего казни «ведьмы» и вполне сознательно дающего утонуть сыну своей жены от художника; художник в финале пишет портрет своего мертвого ребенка. В некоторых других новеллах реализм проявляется в том, что герои представлены не только как жертвы, они сами заражены пороками своей социальной среды, осложняется и социальная критика.

Новелла «Из заморских стран» начинается с осуждения отца героини, бросившего свою «цветную» любовницу, и с романтических разговоров о демоническом очаровании креолок, а кон-

чается страшным разочарованием героини пошлостью и низостью этой своей «цветной» матери, жалкой и жадной хозяйки гостиницы в Вест-Индии. В «Университетских годах» прелестная дочь француза-портного, в которую все влюблены, становится жертвой не только социального неравенства, но и собственного легкомыслия: как бабочка летит на огонь, так и она становится любовницей некоего графа-задиры и кончает самоубийством. В «Лесном уголке» (легко сопоставимом с «Зеленым листом») идиллия оказывается мнимой, так как сирота, которую любит и оберегает пожилой чудак, в конце концов бежит к молодому лесничему с ценными бумагами своего благодетеля. Ценные бумаги выступают здесь неким вещественным символом, аналогичным засохшему листу в новелле «Зеленый лист» или лилии в «Иммензее». Так постепенно прямолинейное противопоставление прекрасного, поэтического житейской прозе не только мотивируется социально, но и усложняется, дифференцируется. Акцент переносится с авторских «настроений» на изображение характеров, причем не странных и причудливых (как это было у романтиков), а достаточно типических. Одновременно расширяются тематические рамки, хотя они редко непосредственно выходят за границы семьи, взаимоотношений ее членов между собой, конфликтов между поколениями и т. п.

В новеллах «Карстен-попечитель», «Сыновья сенатора», «Господин советник». «Ганс и Гейнц Кирх» и др. есть хотя и лапидарное, но глубокое раскрытие характеров в их психологической и социальной обусловленности. Как правило, характеры контрастируют и в рамках одной новеллы: Карстен и его приемная дочь Анна — добродетельные и самоотверженные — противостоят легкомысленной жене Карстена и их сыну Генриху, так же противостоят друг другу сыновья сенатора или честолюбивый и скучный Ганс Кирх своему вольнолюбивому сыну Гейнцу и т. д. Это противостояние характеров не ограничено психологическими рамками. Эгоизм, жадность, скупость или, наоборот, безответственное транжирство тесно соотнесены с условиями собственнического общества, в котором господствует власть денег, а честолюбие — со стремлением подняться по социальной лестнице. Характеры очерчены социально очень четко. В этой группе новелл в отличие от «антифеодалного», антисловного пафоса рассказов о трагической судьбе влюбленных из-за классового мезальянса скорее проступают черты «антибуржуазные», а в «Господине советнике» еще и биопсихологические (не только жадность и бессердечие, но распад личности под влиянием алкоголизма) в преднатуралистическом духе. В прекрасной новелле «Молчание» (отдаленно напоминающей «Погребение Роджера Мелвина» Хоторна) Шторм ограничивается морально-психологической проблемой: герой скрывает от жены свою прошлую психическую болезнь и страдания совести чуть не доводят его до самоубийства, так как случайности все время наталкивают его внимание на больную точку.

Во «Всаднике на белом коне» Шторм выходит за семейные рамки и рисует трагедию молодого зрителя дамбы — борца с морской стихией и жертвы непонимания, недоверия и суеверия окружающих. Как сказано, в реалистических новеллах Шторма социальный и психологический факторы большей частью подчинены этическому пафосу противостояния эгоизму, злобе, жестокости, высокомерию, самодурству, скупости и другим общечеловеческим порокам во имя гуманности, милосердия и добра. В плане собственно жанровой специфики новелла Шторма не принесла серьезных инноваций.

Отходя от лирических моделей, Шторм все больше ориентируется на драму. Ему принадлежит высказывание о том, что «современная новелла — сестра драмы и строжайшая форма художественного творчества. Подобно драме, она затрагивает глубочайшие проблемы человеческой жизни, подобно ей, она требует для своего завершения центрального конфликта, организующего целое, и вследствие этого — наиболее сжатой художественной формы и исключения всего несущественного; она не только подчиняется высшим притязаниям искусства, но и сама определяет их» [Шторм 1965, т. 1, с. 23]. Однако, о чем уже вскользь упоминалось выше, сближать новеллы Шторма и некоторых других немецких писателей середины XIX в. можно только с драмой того же времени, т. е. «драмой эпохи романа», в которой господствует камерность, драматическое напряжение ослаблено по сравнению с классической формой драматического искусства. Действительно, Шторм, как правило, выдвигает в своих новеллах основной конфликт и все ему подчиняет, например конфликт высокой любви, семейного долга, творческой инициативы (последнее — во «Всаднике на белом коне») с социальными предрассудками, дворянским высокомерием, буржуазной алчностью, с жестокостью. Единство конфликта обычно обеспечивает и единство действия. Однако при этом Шторм часто выходит за рамки одного главного события как характерного признака новеллы. Новелла тогда превращается в «спрессованную» в ряд драматических сцен целую историю человеческой жизни (или даже жизни двух поколений) — не только в романтической «Иммензее», но также в новеллах «В замке», «Aquis submersus», «Карстен-попечитель», «К летописи рода Гризхус», «Ганс и Гейнц Кирх». Правда, в этих историях выделяются некоторые исключительные события, например в последней — момент возвращения «блудного сына», которого отец не хочет признать, или в «Aquis submersus» — смерть ребенка, которого приемный отец не хочет спасать из воды, а родной отец запечатлевает на полотне, но эти события являются только последним драматическим взлетом после других таких же или менее острых. Этот принцип драматизации жизненной истории коррелирует с задачей изображения характера героев. Как раз в тех немногих новеллах, где характеры не столь существенны, на первый план выступает единое событие, например в «Зеле-

ном листе», где рассказывается об одной встрече с «феей леса», вокруг которого бушует война, или в (не случайно контрастирующей с предыдущей) новелле «Лесной уголок», где основное событие — бегство героини с деньгами от старого благодетеля к молодому любовнику, в новелле «Сыновья сенатора», где это событие — ссора братьев. Однако прием очень краткого изображения жизненной судьбы в виде серии сцен, насыщенных внутренним драматизмом,— это не просто отступление от новеллы в сторону повести. Это все-таки и некий новый тип новеллистического повествования, зародившийся еще у романтиков, но полностью развитый реалистами.

Готфрид Келлер представляет швейцарский вариант ранней реалистической новеллистики. Как и Шторм, он в основном ограничивает свой мир семейной тематикой, вскрывая при этом социальные корни семейных конфликтов. Как и у Шторма, его художественный анализ подчинен этическому пафосу, решению прежде всего проблем нравственного порядка. У Келлера, в отличие от Шторма, имеется юмористическая струя, используются условные анекдотические ситуации и мотивы, но есть и истории высокого трагизма вроде знаменитой новеллы «Деревенские Ромео и Юлия». Вообще у Келлера больше «оглядки» на традиционные фольклорные и литературные модели. Это, между прочим, облегчает выявление реалистических инноваций Келлера. В преддверии келлеровского реализма — элементы пародии на сказочность, столь излюбленную романтиками. Например, в «Котике Шпигеле» имеются черты всех разновидностей сказки — животной, волшебной, о глупом черте, новеллистической, но сказочные стереотипы «перевернуты». Кот — не чудесный помощник наподобие «Кота в сапогах», а жертва колдуна, торжествующего над ним с помощью хитрости. В «Трех праведных гребенщиках» находим нечто вроде пародии на сказочные испытания, в том числе свадебные: три подмастерья должны соревноваться в беге, чтоб определить, кто останется на службе у хозяина и кому достанется в жены прекрасная дочь прачки. Хотя героиня из расчета делает ставку на старших гребенщиков и пытается задержать младшего, но естественное влечение к более молодому побеждает (как это имело место в итальянской новелле Возрождения), любовь побеждает скупость и все расчеты.

Сказочные испытания эксплуатируются и в других новеллах Келлера («Знамя семи стойких», «Духовидцы» и др). В «Духовидцах» содержатся элементы пародии на романтическую сказочную новеллу с привидениями: героиня испытывает храбрость своих двух поклонников, одевшись привидением, и выбирает того, кто не верит в привидения и не испугался. В «Брелоках» развенчивается романтическая идеализация дикарей и их естественного состояния (ср. «Из заморских стран» Шторма). Некий паж хитростью или лестью выманивает брелоки у дам света, а затем дарит их молодой индианке, в которую влюбил-

ся. Та же отдает их своему жениху-индейцу, чтоб он себя ими украсил. Вместе с тем в новелле «Платье делает людей» Келлер воспользовался романтическим типом сказочного счастливчика вроде героя «Истории одного бездельника» Эйхендорфа. Бедного ремесленника принимают за графа и собираются женить на богатой и знатной девушке, которая по счастливому случаю оказалась той, с которой он дружил в детстве. Но в отличие от Эйхендорфа здесь кроме счастливой («сказочной») случайности присутствует этический пафос: конечной причиной сказочной удачи оказывается истинная порядочность героя. Этот этический момент еще больше проясняется при сравнении новеллы «Платье делает людей» с другой новеллой, «Кузнец своего счастья», которая как бы находится с первой в отношении дополнительной дистрибуции. Здесь герой, наоборот, плут и фанфарон, активно ищущий жену с красивой фамилией и знатного происхождения (аналог «платья», делающего людей), усыновленный благодаря хитрости и обману богатым «родственником», но терпящий крах, когда от его тайной связи с женой благодетеля рождается законный наследник. В обеих новеллах юмор уже переходит в сатиру. Социальный реализм Келлера еще в большей мере, чем у Шторма, подчинен чисто нравственной проблематике. Мелкособственническое общество критикуется именно с этических позиций, а в самой нравственной сфере Келлер высоко ценит «меру», склоняется к «золотой середине» в ущерб крайностям.

Этика нравственной меры ярко выступает в новелле «Фрау Регель Амрайн и ее младший», где мать удерживает своего сына от крайностей и в деловой, и в политической, и в личной жизни, а также, совсем по-другому, в новелле «Святой распутник Виталий», в которой монах, борющийся за исправление падших женщин, сам не выдерживает искуса, но увлекается не настоящей падшей женщиной, а честной девушкой, на которой женится, оставив монашескую рясу. Здесь перед нами апология естественных чувств, так же как и в «Трех праведных гребенщиках», но какая разница с апологией естественных чувств у Боккаччо и некоторых других новеллистов Возрождения! Здесь семейная добродетель торжествует и над продажной любовью, и над религиозной аскезой. Даже в знаменитой новелле «Деревенские Ромео и Юлия» именно высокая нравственность юных героев делает неизбежным их самоубийство: в гнусной мещанской среде с ее предрассудками, мелкособственническими инстинктами, взаимной завистью и ненавистью, принадлежа к враждующим семьям, как герои Шекспира, они могут соединиться только перед смертью и в смерти. Здесь этический пафос очень далек от итальянской новеллы Возрождения (Банделло и др.) и даже от Шекспира, он гораздо ближе к категорическому императиву, которому следуют герои Клейста. В этом замечательном произведении с большой силой проявляется келлеровский художественный реализм, так как именно социальные от-

ношения оказываются ключом к трагедии героев. Изображая не социальный мезальянс, как в новеллах Шторма или в «Платье делает людей» самого Келлера, а восстание против семейной вражды, художник гораздо глубже задевает социальную психологию мелкобуржуазной среды. Знакомый нам по новеллам Шторма конфликт поэзии любви и низкой житейской прозы получает глубокую социальную интерпретацию. Новелла рассказывает о разрушении сельской идиллии в силу определенных социальных процессов и о ее субъективном восстановлении в чистой любви героев.

Как и у Шторма, у Келлера имеется тенденция к изображению характеров, включая сюда и возможность их изменений. Келлер сосредоточен на формировании и исправлении характеров, поэтому некоторые новеллы воспринимаются как конспекты романа воспитания. Таковы, в частности, «Панкрац Бука» (жизненные перипетии «обламывают» неуживчивый характер героя), «Дитеген» (здесь исправляется характер героини с депотическими замашками), «Фрау Регель Амрайн и ее младший» (мать, отказавшаяся благодаря сыну от любовных соблазнов, упорно и умело воспитывает сына, убергая его от всяких крайностей и опасностей). В этих «новеллах воспитания» само воспитание оказывается результатом скрещения исконного характера, социальной среды, воспитывающего воздействия (матери в «Фрау Регель Амрайн», друга-жениха в «Дитегене»). Подобные новеллы никак не сводятся к «одному неслыханному случаю», хотя в «Дитегене» событийность как бы заострена (последовательно герой и героиня спасены от смертной казни). Новеллистическая поэтика одного события удается Келлеру, и это не случайно в новеллах, имеющих точки соприкосновения со сказкой: в «Трех праведных гребенщиках» (удивительное испытание бегом), в «Платье делает людей» (ремесленника принимают за графа, и он женится на знатной девушке) и некоторых других. Вершиной и в этом отношении является далекая от сказки образцовая новелла о «Деревенских Ромео и Юлии», где исключительна их любовь на контрастном фоне взаимной ненависти их родителей и где имеется исключительное событие — их трагическое самоубийство после любовного соединения.

Особняком не только в немецко-швейцарской, но во всей немецкоязычной литературе стоит К. Ф. Мейер. В этическом плане вместо поисков золотой середины Келлером (кроме «Деревенских Ромео и Юлии») он является поэтом неразрешимых противоречий, причем не на социальном (как у Келлера), а на метафизическом уровне между человеком и обществом, жизнью и смертью, христианским (протестантским) и языческим, средневековым и Ренессансом, Возрождением и Реформацией и т. п. Для изображения этих противоречий Мейер отходит от современного быта (как у Келлера, Шторма) в область историческую и при этом сами исторические сюжеты трактует символически.

чески, с привлечением вещественных и пейзажных символов. В истории Мейер ищет сильных личностей в столкновении с другими личностями или необычайными обстоятельствами. За этими столкновениями стоят упомянутые фундаментальные противоречия и судьбоносные иррациональные силы. Противоречия, как правило, оказываются неразрешимыми, и наилучшим выходом для большинства его героев оказывается смерть. Такова судьба монаха, которого заставляют расстреляться, чтобы он женился на невесте погибшего старшего брата, но который увлечен жалостью, любовью к другой женщине, прекрасной и гонимой, и необыкновенным случаем (она подобрала купленное им для другой обручальное кольцо). Сойдя с монашеской колеи, он уже не может выпутаться ни внешне, ни внутренне, и смерть от руки соперника и брата отверженной невесты является только последним аккордом его «тупиковой» судьбы («Женитьба монаха»); такова и судьба судьи Стеммы, обманувшей и убившей мужа, а затем невольно ставшей препятствием для счастья своей дочери: она любит человека, который считается ее братом (традиционный мотив инцеста), но в действительности им не является. Единственный выход для Стеммы из тупика — признание, суд над собой и смерть («Судья»). Испанский полководец Пескара не может ни внешне, ни внутренне преодолеть противоречие между долгом испанскому королю и любовью к итальянской родине, и только его тайная смертельная рана дает ему ясновидение и возможность достойно дожить до смерти («Искушение Пескары»).

Девушка Лейбельфинг, ставшая вместо трусливого кузнеца-торгаша пажом (традиционный романтический мотив переодевания) шведского короля Густава Адольфа и полюбившая его — якобы носителя высоких идеалов единой евангелической Германии, — находится в двусмысленном положении: высоко нравственный король разоблачает девушку-славянку, любовницу главного врага короля — Лауэнбурга, при этом паж-героиня внешне похожа на Лауэнбурга, и из их сходства (традиционный романтический мотив двойников) вырастает политическое подозрение пажа в измене; по своему положению ситуация пажа при короле фактически близка к ситуации славянки. Как «монах», снявший монашеские одеяния, так и девушка, снявшая женское платье, не может больше выпутаться из внутренних и внешних противоречий, и ее смерть является единственным земным исходом; она умирает, защищая собой любимого короля («Паж Густава Адольфа»). Генрих II, соблазнивший дочь канцлера Томаса Бекета, должен погибнуть, но и Томас, ставший примасом церкви и мстящий за свою дочь, не может преодолеть противоречия между христианской справедливостью, к которой искренне стремится, личной мстостью и изменой монарху. Греховность и святость оказываются неразделимыми («Святой»). Как смертельная рана делает Пескару ясновидящим, так ослепление Джулио д'Эсте по приказу его брата, кардинала

Ипполито, дает герою внутреннее прозрение. Грех и добродетель здесь представлены как две крайности в виде развратной (вплоть до инцеста) и бессердечной Лукреции Борджа и прекрасной не только телом, но и душой Анджели Борджа, хотя именно прекрасная Анджела оказывается невольным поводом для ослепления, а затем и очищающего страдания Джулио («Анджела д'Эсте»).

Только, пожалуй, в новелле «Плавт в женском монастыре» для посвящаемой в монахини, но не подходящей к монастырской жизни (она и не аскетка и не ханжа) Бригитты невозможность нести в ходе обряда тяжелый крест (практически его раньше заменяли легким) открывает дорогу счастливому концу. Новелла эта в некоторой степени напоминает «Святого распутника Виталия» Келлера одновременным отказом от греха и аскезы. Мейер здесь сознательно стилизует свою новеллу под итальянскую новеллу Возрождения. Но и в других произведениях он часто обращается к эпохе Возрождения. Однако в целом он очень далек от классической формы новеллы, созданной Боккаччо и его последователями. Новелла Мейера в действительности продолжает прежде всего клейстовскую, т. е. немецкую, традицию. Как и в новеллах Клейста, действие перенесено вовнутрь, самые запутанные внешние события — только повод, прямые следствия или знаки этого внутреннего действия, связанного с проблемами чести, совести и греха. Неудивительно, что Мейера интересуют «характеры» в большей мере, чем Клейста. Здесь он в чем-то соприкасается с реалистической новеллой типа Шторма или Келлера. Классический пример изображения борьбы характеров — король Генрих и Томас Бекет в «Святом», простое сопоставление характеров находим в «Анджеле д'Эсте» (Лукреция и Анджела, ср. множество менее ярких параллелей во всех новеллах). Мы знаем, что изображение характеров в принципе тормозит новеллистическое действие и что вместе с тем новелла характеров — это известное завоевание в процессе развития жанра. Но даже независимо от этого герои Мейера, в противоположность героям новеллы Возрождения и новеллы вообще, пассивны или бессильны в плане внешнего действия; события, как это имеет место в новелле Востока, с ними скорее «случаются», они — жертвы иррациональной судьбы и внутренних неразрешимых противоречий. В качестве идеала для новеллы и для себя Мейер видит драму. Он считает, что роман эпичен, а новелла драматична (письмо А. Мейснеру от 1875 г., см. [Брюне 1967, с. 393]). Мейер всю жизнь мечтал писать драмы и сделал много попыток драматической разработки сюжетов, которые все же приобрели свой окончательный вид в форме новелл (вспомним рассуждения Шторма о новелле как сестре драмы). Ж. Брюне в своей монографии о Мейере подробно показывает, как и почему не удавались ему драмы. Он говорит: «Ни в одной новелле нет собственно трагической развязки. Когда герои умирают, их смерть является то триумфом, то ос-

вобождением, то тем и другим одновременно» [Брюне 1967, с. 175]. То, что сказано выше об отсутствии внешнего действия и о том, что герои Мейера — больше объекты, чем субъекты действия, также объясняет трудность драматического решения сюжета. Как и у Шторма, драматизм Мейера ограничен единством конфликта и разработкой отдельных драматических сцен. Как и у Шторма, у Мейера присутствуют имплицитно лирический и эмоциональный накал, вещественные символы, спаянность всех частей, новеллистическая лапидарность,

В американской литературе то, что мы условно называем ранним реализмом, выразилось ярко в середине века в новеллах Френсиса Брет Гарта, который преобразовал традицию американской романтической новеллы типа ирвинговской, во многом ориентируясь на Диккенса. Как и американские романтики (за исключением Э. По), Брет Гарт оперирует местным американским материалом, но обращается не к «ранним» временам американской истории, а к эпохе калифорнийской золотой лихорадки — этой, так сказать, экзотической стороне бурного развития американского капитализма. Вообще, как уже отмечалось, локальная (у некоторых немецких авторов), этническая (у Мериме), колониальная (последняя — у английских писателей, таких, как Стивенсон, Киплинг, Конрад) экзотика характерна для новеллы XIX в., связана и с ее жанровой «маргинальностью», и с поисками ярких характеров или «удивительных» случаев. Брет Гарт, обращаясь к калифорнийской золотоискательской экзотике, чужд, однако, какой бы то ни было романтики золотоискательства, хотя его и привлекают пестрые нравы, сильные характеры и порой необычные, экстравагантные поступки этих людей, оказавшихся в силу жизненных обстоятельств или ради азартных поисков удачи на Диком Западе, за бортом нормального буржуазного общества на Востоке страны. В новеллах Брет Гарта абсолютно отсутствует представленная всерьез или иронически романтическая фантастика, а также традиционные повествовательные клише, которыми до сих пор оперировали новеллисты, в сущности, нет настоящей «авантюристности», которая, казалось бы, соответствовала фону новелл; почти не используется даже материал местных легенд. Яркими мазками, с легкой утрировкой за счет «нежного» юмора Брет Гарт рисует реальный быт золотоискателей и их грубоватые нравы. Из этого быта отчасти вырастают и конфликты, составляющие ядро новеллистических коллизий, но калифорнийская специфика для Брет Гарта является в основном материалом и средством для раскрытия больших социальных и общечеловеческих коллизий. Дело в том, что своеобразный быт золотоискателей на маргиналиях американского буржуазного общества, относительно большая свобода самостоятельности, да еще в окружении неукротенных стихийных сил природы, способствуют созданию «граничных» ситуаций и появлению удивительных случаев, в которых, однако, проявляются глубинные социальные

и психологические конфликты. Например, в большой новелле (или маленькой повести) «Миллионер из скороспелки» разрабатывается на первый взгляд чисто золотискательская тематика: один настоящий знаток и один случайный в этом деле человек, до тех пор выращивавший овощи, оба находят золотую жилу, считают, что это та же самая и т. д. Однако истинная коллизия новеллы — в изображении семейного отчуждения в силу тлетворного влияния богатства на их родных. Аналогичное отчуждение, но по другим причинам (из гордости) возникает у компаньонов и возлюбленной старателя, когда он якобы разбогател (в новелле «Счастливым Баркер»).

Характерный социальный тип калифорнийского нувориша, легко ставшего капиталистическим хищником (используя маску грубоватого простака), дан в «Человеке из Солано». Однако в отличие от того же Диккенса, не говоря уже, например, о Бальзаке, Брет Гарт сосредоточивает внимание не столько на социальной детерминированности поведения человека, сколько на его моральной стороне. В этом смысле заслуживает внимания такой объективно «антибальзаковский» рассказ, как «Наследница», где бедная гостиничная служанка получает наследство от некоего разочарованного чудака с условием тратить его только на себя. И героине приходится работать от зари до зари, чтобы содержать на свои заработанные гроши забулдыгу, в которого она влюблена. Сугубо этическая проблематика специфична для американской традиции. «Человеку из Солано» противостоит не только «Наследница», но целая галерея калифорнийских благородных чудаков. Изображая их характеры, Брет Гарт выделяет, как правило, один их главный «по поступок». Этот поступок, проявляющий неизвестный нам дотоле характер, непосредственно порожден обстоятельствами как поводом. Конечно, есть и новеллы, в которых делается акцент на характерах, иллюстрируемых серией поступков.

В новеллах Брета Гарта обычно фигурирует одно исключительное происшествие, как это специфично для жанра. В очень немногих новеллах это происшествие чисто внешнее — наводнение («Граница прилива») или совсем другое — попытка приручения медвежонка («Малыш Сильвестр»), но даже и здесь очень важна нравственная сторона (забота матери о ребенке и помощь индианок, любовь к звериному «малышу»). В большинстве же новелл исключительным является именно некий нравственный подвиг, а не внешняя сторона поступка. Исключительный случай — не рождение ребенка развратной индианкой — единственной женщиной в поселке, а всеобщая самоотверженная любовь к нему со стороны всех этих грубых искателей счастья («Счастье Ревущего стана»), не изгнание из поселка «сомнительных» лиц — игрока и проституток или бегство оттуда же молодой пары влюбленных, а то чувство взаимной заботы и самопожертвования перед лицом гибели от холода, которое проявляют эти «отверженные» («Изгнанники Покер-флета»), не

растрата со стороны почтмейстера, а самоотверженность и гуманность героини, которая спасает его от ареста, причем не из любви к нему, а из верности принципам ее покойного мужа («Почтмейстерша из Лоренлона»). Кстати, всеобщая трогательная любовь поселка к этой женщине напоминает такую же любовь Ревущего стана к ребенку индианки. Нравственным подвигом является опасная поездка соседа за рождественскими игрушками для больного мальчика («Как Санта Клаус пришел в Симпсон-бар»), неожиданно и эксцентрически выражающаяся во время суда преданность угрюмого чудака своему компаньону («Компаньон Теннесси») или безответная многолетняя любовь «Дурака из пятиречья» к пренебрегающей им женщине: он строит дом для нее, посылает ей все деньги и, наконец, жертвует своей жизнью для спасения ее мужа. Последнее событие и есть новеллистическое «происшествие», венчающее серию поступков героя. Разумеется, нравственным подвигом является решение красивой и веселой хозяйки гостиницы поселиться в глухом месте с парализованным инвалидом: она не хочет выходить за него замуж именно потому, что тогда ее «подвиг» станет ее долгом и обыденностью, как бы теряет свое бескорыстие («Мигглс»). В порядке исключения новелла «Какой подарок Руперту подарили к Рождеству» изображает подвиг на поле брани молодого барабанщика: подарок барабана на Рождество определил поведение и судьбу мальчика. В большинстве новелл Брет Гарта специфика жанра, как уже отмечено (за счет проявления ярких характеров героев в одном главном поступке — происшествии, спровоцированном обстоятельствами), представлена довольно отчетливо. Это особенно ясно видно при сравнении новелл Брет Гарта с его повестями на темы американской национальной истории («Тэнфул Блоссом», «Кларенс»). Специфика новеллы у Брет Гарта еще усиливается в тех немногих случаях, когда используется «анекдотический» парадокс, пусть даже освобожденный от чистого комизма: преуспевание «простака» в «Человеке из Солано», гармонизация отношений «счастливица Баркера» с людьми, когда оказалось, что он не стал богачом, неожиданная помощь Теннесси со стороны компаньона, хотя тот отбил у него жену, и т. п. Здесь усилен и композиционный «поворот». В этих, повторяю, немногочисленных новеллах Брет Гарт выступает прямым предшественником О. Генри.

Творчество О. Генри выходит за наши хронологические рамки, так как уже относится к началу XX в. Следует, однако, отметить, что именно с О. Генри связано в американской литературе оживление новеллы как короткого жанра с анекдотической или квазианекдотической «изюминкой», которое характерно для постклассического (позднего) реализма. В Америке этот переход менее заметен в силу стойких национальных новеллистических традиций. В этом плане немецкая и американская новеллы, при всем их различии между собой по существу, противостоят французской, английской и русской. У О. Генри имеется

целое множество новелл непосредственно анекдотического характера с резким поворотом перед развязкой, например «Фарон и хорал», «Золото и любовь», «Роман биржевого маклера», «Мишурный блеск», «Справочник Гименея», «Пьемонтские блинчики», «Купидон à la carte», «Яблоко сфинкса», «Пианино», «По первому требованию», «Грошовый поклонник», «Предвестник весны», «Пока ждет автомобиль», «Погребок и роза», «Святыня», «Трест, который лопнул», «Волшебный профиль», «Разные школы», «Негодное правило», «Персики», «Попробовали — убедились», «Вопрос высоты над уровнем моря», «Маркиз и мисс Салли», «Вождь краснокожих», «Исповедь юмориста», «Коловращение жизни», «Призрак возможности». Рассказы эти построены на явных комических парадоксах: бродяга арестован именно тогда, когда растрогался пением церковного хора и перестал мечтать о тюрьме на зимние месяцы. Занятый биржевой маклер дважды делает предложение своей секретарше. Бедный юноша выдает себя за богатого перед богатой девушкой, которую принимает за бедную, а она отвергает богатых бездельников; некий овцевод морочит соперника, уверяя, что от девушки он ждет только рецептов блинчиков; девушка ненавидит мужчин за их аппетит в еде, но, проголодавшись, соглашается стать женой своего поклонника. Чтоб отдать долг, бывший ковбой выходит грабить поезд. Трактирщик проповедует о вреде пьянства и потому разоряется. Скупая миллионерша покорена красотой юной машинистки, так как ее профиль похож на профиль на долларе. Здесь уже анекдот приобретает характер социальной сатиры, как, впрочем, и в ряде других случаев. Число подобных анекдотических сюжетов у О. Генри очень велико, и все они не являются традиционными «фольклорными» анекдотами, а выхвачены из жизни современного капиталистического мира.

В ряде других новелл О. Генри также присутствуют анекдотические парадоксы, но прямолинейный комизм снижается сентиментальным и гуманным пафосом утверждения благородства и добра маленького человека. В этом плане О. Генри продолжает линию Брет Гарта, но изображая большей частью не чудак-авантюристов Дикого Запада, а мелкий служивый люд города-спрута. Одна девушка-невеста помогает полицейским задержать своего невинного жениха, чтобы помочь другой новобрачной спасти своего мужа-жулика («Сестры золотого кольца»). Старик в День Благодарения угощает обедом бродягу, а сам заболевает от голодного истощения («Во имя традиции»). Бывший вор из гордости предпочитает пойти под арест, но не признается, что купленные им для возлюбленной соболя поддельные («Русские соболя»). Бывший взломщик использует свое искусство для спасения девочки из запертого чулана, зато сыщик делает вид, что его не замечает («Обращение Джимми Валентайна»). В большом капиталистическом городе последние отпрыски враждующих семейств чувствуют свое братство

(«Квадратура круга»). Человек, «купивший» вендетту, жертвует своей жизнью ради соблюдения договора («Сделка»). Хорошая булочница продает бедному художнику хлебцы, тайно намазывая их маслом, и тем самым портит его картины («Чародейные хлебцы»). Вор и хозяин находят общий язык и вступают в дружбу на почве подагры («Родственные души»). Число примеров такого рода можно умножить (см., например, «Сон в летнюю глушь», «Санаторий на ранчо», «Принцесса и пума», «Елка с сюрпризом», «Без вымпела», «На помощь, друг»).

Наконец, имеется множество новелл О. Генри, в которых анекдотическое начало сохраняется только в сугубо «снятом» виде или совсем исчезает, но остается четкая новеллистическая конструкция с использованием контрастов и резких повествовательных поворотов. Переходный случай ярко представлен знаменитой новеллой «Дары волхвов», в которой бедный юноша дарит своей любимой жене гребни для волос, продав для этого свои часы, а она ему — цепочку для часов, продав свои прекрасные волосы. Здесь анекдот превращен в трогательную сентиментальную ибюрию, бросающую свет на обидную бедность «двух глупых детей из восьмидолларовой квартиры» (см. [О. Генри 1985, с. 195]). В истории другой бедной пары муж-живописец скрывает от жены, что ради денег работает истопником, а она, пианистка, скрывает, что служит прачкой («Из любви к искусству»). Нечто подобное изображается и в рассказе «Пурпурное платье», в котором подруга отдает другой бедной девушке деньги на покупку красивого платья ко Дню Благодарения, но лишает тем самым себя такого же платья; счастливый поворот, однако, одаривает платьем и ее («Пурпурное платье»). С теплым юмором новеллист рассказывает об анекдотически пунктуальном проявлении дружбы у соперников в любви («Друг Телемак»). Бедный служащий в редакции просит писателя уговорить наивную и прекрасную девушку, прибывшую в Нью-Йорк в поисках своего жениха, вернуться домой. Выясняется, что бедняк и есть ее бывший жених, добровольно отказавшийся от счастья («Без вымысла»). Здесь уже анекдотическое зерно оставило лишь малый след. Анекдотом «наизнанку» можно считать рассказ о спасении бедной чахоточной девушки художником, нарисовавшим лист (знак некончающегося лета), в новелле «Последний лист». Уже чисто трагический парадокс находим в рассказе «Меблированная комната», в котором герой доискивается, что за девушка снимала до него комнату, и вопреки лжи хозяйки узнает, что эта девушка покончила с собой (поворот-развязка).

О. Генри строго придерживается новеллистического принципа одного исключительного события и резкого поворота перед развязкой. В ряде рассказов он дает два поворота, из которых первый оказывается ложным. Например, сын мыльного короля, верящего только в силу денег и презирающего аристократов, влюбляется в аристократку и ищет случай объясниться ей в

любви перед ее отъездом в Европу. Он успеваеет это сделать благодаря «пробке» на улице и остановке транспорта, но в конце концов выясняется, что «пробку» за деньги устроил его отец («Золото и любовь»). Герой бросается наперерез льву, чтобы спасти девушку, но она сама убивает льва. Он, чувствуя себя опозоренным, уверяет, что спасал ручного льва. Но оказывается, что это страшный лев-людоед, по прозвищу Красноухий дьявол («Принцесса и пума»). О. Генри часто пользуется этим принципом двойного поворота, обогатившим его новеллистическую технику. Что касается самих исключительных происшествий, то при внутренней остроте они обычно не имеют большого масштаба и значение их — в типическом обнажении социальных условий жизни «маленьких» людей в «большом» городе. Вместе с тем ничтожные поводы могут породить нагромождение приключений. В чисто пародийном ключе это демонстрирует рассказ «Один час полной жизни». Он начинается с иронических сентенций автора о том, что «в большом городе происходят важные и неожиданные события... судьба швыряет тебя из стороны в сторону», а дальше рассказывается о том, как, пойдя за сигарой, герой переживает массу неожиданных приключений и комических ситуаций (ср. «Персики»). В прекрасном рассказе «В антракте» маленькое происшествие (мнимая пропажа мальчика, спрятавшегося под кроватью) на время совершенно меняет обыденный ход жизни обитателей дома; супруги перестают драться, другая пара впадает в сентиментальное настроение, жизнь на минуту облагораживается. То же самое изображается в известном рассказе «Маятник», где тоже на минуту останавливается колесо повседневности (у Джона вспыхивает нежность к жене, уехавшей к матери, и т. д.), но потом снова запускается «на прежний ход», хотя «никто не слышал скрипа и скрежета зубчатых колес». Идя в фарватере традиций Брет Гарта, О. Генри постепенно углубляет реализм (все «экстравагантное» подается с юмором и, за исключением нескольких «ковбойских» рассказов, сосредоточено на контрастах большого города) и, кроме того, как бы улавливает истину импрессионизма, в частности в этих последних новеллах.

Переход от романтизма к реализму очень ярко проявился в русской литературе, захватив новеллистическое творчество таких гигантов, как Пушкин и Гоголь. Новеллистика Пушкина, т. е. «Повести Белкина» и «Пиковая дама», создается на базе преодоления традиций сентиментальной и романтической повести, западноевропейской и русской (Карамзин и его последователи, Марлинский, Одоевский, Погорельский и др.). О новеллистике А. С. Пушкина существует огромная литература, включающая работы М. О. Гершензона, Б. М. Эйхенбаума, М. А. Петровского, А. Л. Слонимского, Д. Д. Благого, Н. Л. Степанова, В. В. Виноградова, Н. Я. Берковского, Л. С. Сидякова, Н. И. Михайловой, С. Г. Бочарова, Н. К. Гей, Н. Н. Петруниной, Х. Буша, Я. Ван дер Энга, И. Мейера и др. В этих работах пушкинская проза исследована крайне обстоятельно.

но, причем на первый план выступают главным образом две проблемы: проблема демократического «повествования» Белкина в его соотношении с образом автора и внутренней иерархией «повествователей» (всячески подчеркивается их стилистическая окраска и объективирующая функция их многоголосия), а также проблема пушкинского реализма, возникающего на фоне пародирования сентиментально-романтических моделей. Из всего многообразия выбираю четкую общую формулировку В. В. Виноградова, автора наиболее фундаментального труда «Стиль Пушкина»: «Создается впечатление пародийной противопоставленности повестей Белкина укоренившимся нормам и формам литературного воспроизведения. Композиция каждой повести пронизана литературными намеками, благодаря которым в структуре повествования непрерывно происходит транспозиция быта в литературу и обратно, периодическое разрушение литературных образов отражениями реальной действительности. Это раздвоение художественной действительности, тесно связанное с эпиграфами, т. е. с образом создателя, наносит контрастные черты на образ Белкина, с которого спадает маска полуинтеллигентного помещика, а вместо него является остроумный лик писателя, разрушающего старые литературные формы сентиментально-иронических стилей и вышивающего по старой канве новые яркие реалистические узоры» [Виноградов 1941, с. 541—544].

Не вызывает сомнения наличие легкой полупародийной игры со схемой сентиментальной повести карамзинского типа («Бедная Лиза», отчасти «Наталья, боярская дочь») в «Барышне-крестьянке», «Станционном смотрителе», «Метели», с клише романтизма (Байрон, Вальтер Скотт, Марлинский) в «Выстреле», «Гробовщике», отчасти и в «Барышне-крестьянке». Сентиментально-романтическая «Ленора», (а также ее переработка в «Светлане» Жуковского и переделка ее сюжета в «Женехе-призраке» Вашингтона Ирвинга) обыгрывается в «Метели» (обнаруживающей также, думается, явное сходство с «Маркизой О.» Клейста). Имеются в «Повестях Белкина» и другие литературные реминисценции, не связанные с романтизмом и сентиментализмом непосредственно, например использование модели «блудного сына» в «Станционном смотрителе», упоминание шекспировских могильщиков и др. Отчетливо сопоставлена с романтической традицией и «Пиковая дама» с ее «демонической» темой судьбы и игральных карт (здесь же линия Лизы снова затрагивает и переворачивает сентиментальный мотив). На все лады переворачиваются такие традиционные мотивы социального неравенства и вражды семейств, как препятствия для соединения влюбленных (в «Метели», «Барышне-крестьянке», «Станционном смотрителе»), рассматривается и обыгрывается романтический образ демонического героя (в «Выстреле», «Пиковой даме», в виде шуточной реминисценции — в «Барышне-крестьянке»), загробная мистика (в «Гробовщике»). Фор-

мально счастливые концы всех «Повестей Белкина» (но не «Пиковой дамы») являются внешним знаком разрушения сентиментальных и романтических клише. С этим отчасти связано то, что собственно новеллистическая «авантюра» как бы оказывается безрезультатной, образуя некий повествовательный круг: для брака Маши с Бурминым или Лизы с Алексеем не нужны были предшествующие перипетии, дуэльная месть так и не совершается. Только в «Станционном смотрителе» новеллистический сюжет завершен, но счастливый конец двусмысленный. Коллизии не получают ожидаемого разрешения по литературным канонам, жизнь вносит коррективы, которые комкают схемы и отчасти, только отчасти, конечно, создают пародийный эффект.

Ван дер Энг усматривает в «Метели» шесть отвергнутых жизнью и случаем вариантов сентиментального сюжета: тайный брак влюбленных против воли родителей из-за бедности жениха и с последующим прощением, тягостное прощание героини с домом, смерть возлюбленного и либо самоубийство героини, либо его вечное оплакивание ею, и т. д. и т. п. (см. подробнее [Ван дер Энг 1968, с. 16 и др.]). Героиня «Метели» ждет развития событий по литературной схеме, а героиня «Барышни-крестьянки» прямо разыгрывает пьесу путем переодеваний, но и ее схема обрывается, так как вражда семей сама собой прекращается, а театральная игра Лизы случайно раскрыта. В «Станционном смотрителе» нарушаются и клише «блудного сына» и сентиментальная схема брошенной знатным барином бедной девушки; но и традиционная схема *happу еnd'a* тоже не удается: счастье Дуни явно относительно, а судьба ее отца подчеркивает неизбежность социального трагизма. В «Гробовщике» романтический сюжет с привидениями и мертвецами дискредитируется тем, что мертвецы представлены комическими «клиентами» ремесленника, который их видит в пьяном сне. Пир с ремесленниками-немцами косвенно намекает на отталкивание от немецкого романтизма гофмановского типа, и от рассказов о фантастическом преображении быта, и от рассказов о ремесленниках-художниках. В «Выстреле» совершенно преображена немецкая романтическая оппозиция демонического злодея-итальянца (ср. имя Сильвио) и сказочного счастливчика, побеждающего легко, passively и бездумно (замечу, что романтический прообраз этой второй фигуры никем не подмечен, ср. другое преобразование этой схемы Пушкиным в «Моцарте и Сальери»), так как у Сильвио оказываются иные мотивы поведения, а граф лишен всякой «сказочности». Параллельно развенчивается и демонизм байронического типа, так же как и в «Пиковой даме».

У Пушкина важна не столько прямая пародия, сколько объективное и остраненное рассмотрение соответствующих литературных клише: герои либо сами разыгрывают сознательно литературные «ситуации», «сюжеты» и «характеры», либо вос-

принимаются сквозь литературные клише другими действующими лицами, а также персонажами-повествователями. Эта «литература в быту» подается с тонкой иронией и составляет важнейшую предпосылку реалистического видения, сочетание разных точек зрения повествователей и персонажей внутри новеллы весьма помогает этой реалистической объективации.

О героине «Метели» говорится, что она была воспитана на романах (а потому до поры до времени мыслила и чувствовала, вела себя литературно), героиня «Барышни-крестьянки» вполне сознательно разыгрывает литературный сюжет, а герой сознательно напускает на себя «байронизм» (раннее разочарование, черный перстень и т. п.), от которого тут же легко освобождается. Демонизм Сильвио в «Выстреле» сильно утрирован и «олитературен» в восприятии его юного друга — основного рассказчика, так же как романтического Германа в «Пиковой даме» в восприятии Лизы, о чем прямо говорится («профиль Наполеона» и т. п.). Быт в виде «нравов» (провинциальные гусарские пиры в «Выстреле», обстановка карточной игры в «Пиковой даме», ремесленная «выпивка» в «Гробовщике», черты усадебного быта в «Барышне-крестьянке» и т. п.) и иерархии прозаических предметов, окружающих героев (в том числе денег и денежных расчетов), приземляет литературные условные оболочки героев, снимает их литературные «маски» (в том числе итальянское имя русского провинциального жителя в «Выстреле»). Все это способствует реализму, но процесс перехода к реализму остается незавершенным. Я считаю нужным это всячески подчеркнуть вопреки общей тенденции видеть в Пушкине-прозаике законченного реалиста. Не забудем, что ироническая и даже порой пародийная трактовка романтических клише имеет место порой у самих романтиков. В свое время приводились примеры: особо удачным примером является «Жених-призрак» Вашингтона Ирвинга, восходящий, как отчасти и «Метель», к «Леноре» и, по-видимому, сам по себе знакомый Пушкину и учтенный им. Настоящий социальный реализм едва намечен в «Выстреле», где демонизм и показная щедрость служат бедному Сильвио заменой социального престижа, а сказочный счастливый граф («счастливцев столь блистательный», «вечный любимец счастья») подкрепляет свою естественную беззаботность и превосходство над другими своим природным социальным статусом (ср. трактовку Н. Я. Берковского [Берковский 1960]). Гораздо отчетливее социальный реализм проявляется в «Станционном смотрителе», ибо социальная трагедия «маленького человека» несколько не смягчается формально счастливой развязкой. Социальный реализм, конечно, присутствует и в «Пиковой даме» с его исторически-конкретным «буржуазным» героем, родственным героям Бальзака и особенно Достоевского (не говоря уже о достоверной бытовой мотивировке его видения, ср. «Гробовщик»).

В других новеллах «реализм» тонко намечен пунктиром во-

преки разоблачению литературных условностей, введению элементов жизненной «демократической» прозы и т. п. Все это очень существенно, так как расцвет жанра новеллы в XIX в. связан именно с незавершенным реализмом.

Заметим, что обыгрываемые Пушкиным литературные штампы относятся не специально к новеллистической традиции, а скорее к традиции повести и романа. Но само их использование Пушкиным, пусть с иронией, характерно для новеллы, тяготеющей к концентрации различных повествовательных приемов, в частности к *qui pro quo*, узнаванию, раскрытию тайн, технике повествовательной «отсрочки» и т. п., к различным эффектам неожиданности (пусть за счет отхода от ожидаемой схемы). Преодоление сентиментально-романтических штампов сопровождается у Пушкина укреплением специфики новеллы. И здесь существенно не только нагромождение повествовательных приемов, что само по себе специфично для новеллы, но также использование некоего анекдотического ядра. Анекдот, как мы помним, был у истоков новеллы, и «анекдотичность», притом совсем необязательно в чисто комическом ключе (вспомним Клейста, например), укрепляет структуру новеллы на всем протяжении ее истории. Анекдотичность в обоих смыслах, т. е. необычайное происшествие и совмещение несовместимого, особая контрастность, применяется Пушкиным. Анекдотичны свадебное *qui pro quo* (поехала венчаться с одним, повенчалась с другим) и объяснение в любви женщине, с которой, оказывается, уже повенчан, в «Метели»; игра «барышни» в «крестьянку» и возникающие при этом комические положения; ненужность борьбы с социальными перегородками и волей родителей как в «Метели», так и в «Барышне-крестьянке»; не совершенный вопреки ожиданию выстрел великого «дуэлянта» и его полумнимая робость в «Выстреле», притворная болезнь влюбленного гусара в «Станционном смотрителе» и т. д.

В новеллах Пушкина изображается, как правило, одно неслыханное событие и развязка является результатом резких, специфически новеллистических поворотов, ряд которых как раз производится в нарушение ожидаемых традиционных схем. Событие это освещается с разных сторон и точек зрения «повествователями»-персонажами. Изложение событийного ядра тесно связано с кульминацией, которой предшествуют экспозиция и/или завязка и за которой следуют поворот и развязка, причем центральный эпизод довольно резко противопоставлен начальному и конечному. В этом смысле для «Повестей Белкина» характерна трехчастная композиция, тонко отмеченная Ван дер Эггом. Но одновременно в новеллах Пушкина две части тесно спаяны воедино (наблюдение Н. К. Гейя) — отметим: так же как у Клейста, — что, однако, несколько не разрушает новеллистической специфики. Изображение характера героев либо не имеет решающего значения, и ситуация доминирует над характерами, либо по крайней мере характер развертывается и раскрывается строго в рамках основного действия, не выходя

за эти рамки, что опять-таки способствует сохранению специфики жанра. Судьбе и игре случая отведено требуемое новеллой определенное место.

«Метель» является идеальной новеллой. Основное в широком смысле анекдотическое (хотя совсем не смешное) событие — ошибочное венчание героини с «чужим» мужчиной вместо ее избранника, т. е. новеллистическое *qui pro quo*. *Qui pro quo* это — двойное, так как на следующем этапе, наоборот, новый избранник не узнан как формально уже ставший мужем. Окончательное узнавание приводит к счастливой развязке. Стихия случайности символизирована метелью. Метель непосредственно порождает несчастный случай, но опосредствованно и счастливый, т. е. несчастный случай в конечном счете оборачивается счастливым. Судьба выступает в виде некоего равновесия (ср. нечто подобное и в «Станционном смотрителе»). Основное событие в «Метели» описывается как бы с трех сторон, с точки зрения трех участников (принцип весьма характерный для «Повестей Белкина»), но все же «как бы», потому что повествование о поездке в церковь Маши и Владимира не доводится до конца, что порождает тайну, усиливающую читательское напряжение (часть этой тайны — и для участников) и разъясняемую с отсрочкой перед общей окончательной развязкой. Действительно, описываются три выезда в метель героев-участников, три «брачные поездки» (если пользоваться «эпическим» языком), но в рассказе Маши о поездке пропускается событие в церкви, а рассказ Владимира о ней же выясняет только конечный результат этих событий. Одно центральное событие умело охватывает и объединяет две последовательные любовные истории с несчастным исходом первой и счастливым — второй; тут высшее мастерство новеллы. Индивидуальная судьба Маши завершается, но без социального сдвига, к которому должен привести тайный брак с бедным армейским прапорщиком. Счастливая судьба Маши могла бы свершиться и без невероятного случая, так что новеллистическая интрига в этом смысле совершает полный круг.

«Барышня-крестьянка» во многом аналогична, антиномична и «дополнительна» по отношению к «Метели». Здесь также обыгрываются и отвергаются сходные штампы сентиментального сюжета о любви, пытающейся преодолеть социальные преграды. В «Барышне-крестьянке» социальная преграда большая, но она совершенно мнимая, предполагающая сопротивление отца сильнее (из-за личной вражды), но зато оно затем прямо переходит в свою противоположность. В «Метели» у одной героини последовательно два любовно-брачных партнера, а в «Барышне-крестьянке» у одного героя — один любовный объект, но раздвоившийся на «барышню» и «крестьянку». В обоих произведениях главное событие связано с *qui pro quo* (и *qui pro quo* двойное, так как Лиза сначала маскирует свое социальное положение, а затем свою личность), но в «Метели» героиня на-

ивно мыслит романтическими сюжетами, а в «Барышне-крестьянке» героиня сознательно играет роль в сентиментальном сюжете, что придает всему повествованию более игровой характер, делает его в известном смысле пародией в квадрате. Анекдотичность в «Барышне-крестьянке» более эксплицитная и сильнее элементы юмора. Поэтому и для читателя нет тайны, она — только для героя. Лиза — не игралище судьбы, она сама созидает «случай», но и ее схема переворачивается в силу резкого поворота в отношениях и намерениях отцов. И здесь не происходит социального сдвига, так как он был мнимым и игровым с самого начала, и здесь новеллистический сюжет совершает круг.

«Станционный смотритель», также касающийся социально неравной любви и обыгрывающий ту же сентиментальную схему, противостоит одновременно и «Метели» и «Барышне-крестьянке»; в отличие от этих новелл здесь как бы реализуется в личной судьбе героини социальный сдвиг в виде формального барру энд'а истории о похищении барином бедной девушки. Но на глубинном уровне сдвиг этот оказывается двусмысленным и в значительной мере мнимым, так как эта история становится фоном для вышедшей на авансцену реалистической и трагической ситуации социального унижения ее отца — станционного смотрителя, «маленького человека». В центральном эпизоде, изложенном самим Выриным рассказе о похищении Минским Дуни, самым впечатляющим остается описание неудачной и унижительной попытки Вырина вернуть себе дочь (печальная судьба бедного прапорщика в «Метели» заслоняется счастливой судьбой героини, а здесь, наоборот, трагедия станционного смотрителя заслоняет «успех» Дуни). Этот центральный эпизод, описывающий главное новеллистическое событие в рамках трехчастной композиции, противостоит экспозиции и финальному эпизоду, свидетельствующему о решительном «повороте» и о достигнутом героиней благополучии. Но истинная эмоциональная окраска говорит об обратном, поскольку «идиллия» заключена в экспозиции, а финал овеян меланхолией.

В «Гробовщике» героем, собственно, тоже является маленький человек, но не в плане социальной иерархии, как ее жертва, а, так сказать, в горизонтальном аспекте, среди подобных ему ремесленников, втянутых на своем уровне в коммерческую жизнь, допускающую лишь мнимую романтику пьяных сновидений.

В «Выстреле», построенном на частичном (но далеко не полном) преодолении романтических клише, центральное событие — отсроченный дуэльный выстрел, так и не совершившийся («анекдотическое» зерно). Это и главное событие, и своего рода лейтмотив, повторяющийся в экспозиции-завязке и в финальном эпизоде-развязке. Здесь та же трехчастная композиция с соответствующими ей тремя рассказчиками (основной повествователь и два главных персонажа), но хронология фабулы наруше-

на, поскольку события экспозиции происходят между главным событием и развязкой. Но сюжет здесь, так же как в «Метели», дает не только разрешение коллизии героев, но и раскрытие тайны, причем двойной — тайны ситуации и тайны характера главного «романтического» героя. В эпизоде экспозиции, описанном глазами юноши с романтическим воображением, завязывается «тайна», рассказывается о загадочной и парадоксальной «робости» «демонического» героя, которая в конце этого эпизода получает еще достаточно романтическое объяснение (неотмщенное оскорбление). В центральном эпизоде романтический герой снимает маску и демонический «злодей» предстает в своей личной и социальной ущемленности, а сказочный счастливчик (ср. Иванушка, Эйхендорфовский «бездельник», эленшлегеровский Аладин и т. п.) предстает в своем социально обусловленном и психологическом превосходстве. Примирение в последнем эпизоде-развязке сопровождается окончательным отказом обеих сторон от масок и клише. Поворот-отказ от мщениа есть замена отсрочки выстрела его отменой.

В «Пиковой даме» трехчастная композиция «Повестей Белкина» выражена менее четко, нет «полифонии» повествователей; есть только романтическое восприятие Лизы, спровоцированное шутками Томского. Как и в «Выстреле», характер и основное событие (узнавание Германном таинственных карт с помощью старухи и отчасти благодаря Лизе) как бы совпадают, так как основное событие является не одной из иллюстраций характера героя, а его главным и полным выражением. Основное событие, как и в «Повестях Белкина», пусть менее четко, противостоит экспозиции с завязкой (очередная карточная партия и рассказ Томского о тайне графини) и развязке (сначала счастливая, потом неудачная — «обдернулся» — игра Германа и его безумие). Противопоставление это, как всегда, резкое. С экспозицией противостояние имеет исторический характер — века XVIII и XIX, и этот «историзм» способствует социальному реализму в образе Германа как буржуазного индивидуалиста. Немецкое происхождение здесь не столько намекает на связь с немецким романтизмом, как в случае с Сильвио, сколько на новый «западный» исторический тип. Тип Германа выступает из рамок сначала сентиментальной («избавитель» бедной девушки), а потом и романтической схемы («Наполеон», романтический злодей). Тема судьбы (в романтической форме карточной игры) перекликается с темой судьбы-метели в новелле «Метель», но здесь стихия случайности почти полностью отступает перед социально-психологическим детерминизмом.

Великий Гоголь для истории новеллы дает гораздо меньше материала, чем Пушкин, так как его ранние «Малороссийские повести» колеблются между двумя полюсами — сказки и анекдота, а в плане стиля они в основном романтичны, и к ним вполне применима данная в свое время общая характеристика ситуации новеллы в романтизме. Что касается «Петербургских

повестей», то «Портрет» тоже еще вполне романтичен и концентрирован не на одном событии, а на некоем демоническом персонаже, воплощающем злокозненную власть денег. «Невский проспект» в экспозиции включает элемент натурального очерка, а два контрастных сюжета с Пискаревым и Пироговым лишены новеллистической остроты, ее заменяет набор ярких сцен. История Пискарева развенчивает романтические иллюзии, но само развенчание отмечено еще чертами романтического стиля. Знаменитый «Нос», частично восходящий к «носологическим» анекдотам [Виноградов 1976, с. 5—44], несомненно, представляет собой пародию на романтические новеллы о двойниках и одновременно сатирический гротеск, который у Гоголя уже является инструментом реализма. При этом пародия, гротеск и абсурд захватывают и область повествовательной структуры в духе так называемого стернианства, так что структурная последовательность и повествовательная строгость новеллы смещается и распадается.

В наибольшей степени новеллой можно считать «Шинель», сыгравшую столь великую роль в формировании «натуральной школы» и вообще русского реализма. «Шинель» как раз хорошо демонстрирует те трудности и альтернативы, которые встречают новеллу при переходе к классическому реализму. Как это ни парадоксально, «Шинель» как новеллу спасает условный псевдоромантический, иронически-фантастический сюжет, мертвого чиновника, снимающего «шинели». По-видимому, и в творческой истории «Шинели» он был начальным повествовательным ядром. Если бы не было этого эпизода, этого «неслыханного происшествия», то остался бы натуральный очерк. Но в реалистической «Шинели» это фантастически-ироническое «происшествие» только завершает основное, реальное, но зато совсем не неслыханное, а скорее типическое происшествие — приобретение бедным и предельно униженным чиновником новой шинели, внесшей «луч света» в его тоскливую жизнь, и потеря ее, сопровождающаяся еще горшими унижениями, которые сводят его в могилу. На глубинном уровне значим только этот сюжет. Но сама сюжетность, столь важная для специфики новеллы, здесь отступает перед детально разработанным миром предметных реалий и сказовыми стилистическими эффектами (о чем подробно говорится в работах Б. М. Эйхенбаума, В. В. Виноградова и др.). Новеллистический сюжет и ситуации, из которых он складывается, здесь — только исходный пункт для реалистического раскрытия (через упомянутые предметные и речевые реалии) социальных типов и сильно иерархизованного большого социального мира.

Как известно, И. С. Тургенев наряду с романами уделял достаточное внимание малым жанрам, но жанровая специфика новеллы выражена в этих произведениях довольно слабо. Следует отметить, что в отличие от Пушкина и, по-видимому, от Гоголя Тургенев не знает анекдотического субстрата новеллы.

«Записки охотника» тяготеют к своеобразно преобразованному натуральному очерку, и в них сюжет совершенно отступает перед яркими картинками, сценами, характеристиками персонажей. Элементы «новеллистичности» усилены в некоторых других его рассказах, особенно последнего периода, когда он проявил известную склонность к «мистическим» мотивам, отдаленно переключаясь с духом романтической новеллы французского типа. Подобная переключка с Нодье или Готье, вполне возможно невольная, наиболее отчетливо проявляется в таких вещах, как «Призраки», или «Клара Милич», или «Стук, стук, стук», или «Сон». Напомним, что жанр новеллы имеет своими полюсами анекдот и фантастическую историю, колеблется между этими полюсами, но в принципе в большей мере приближается к анекдоту. У Тургенева же «неслыханность» новеллистического события часто определяется психологической мистикой. При этом не столь существенно, насколько эта «мистика» достоверна с точки зрения автора. В «Стук, стук, стук» она отчасти разоблачается, но «разоблачения» такого рода иногда имеют место даже у настоящих романтиков. Для нас очень важно, что приближение к новелле у Тургенева неотделимо от некоторого «возврата» к романтизму. В сущности, сюжеты целого ряда тургеневских «рассказов» и «повестей» достаточно новеллистичны, обрамляют одно исключительное происшествие: волнуемое чтение, пробуждающее любовь и смертельную лихорадку в «Фаусте», вещей сон и встречу с неизвестным отцом в «Сне», явление влюбленной суккубы в «Призраках», уход благородной девушки к юридивому в «Странной истории», неожиданную влюбленность в умершую певицу и последовавшую за тем смерть героя в «Кларе Милич», другие рассказы о быстро вспыхнувшей любви героя и столь же неожиданным концом в более ранних и совсем не мистических «Асе», или «Вешних водах», или «Первой любви». Кроме исключительного случая найдем в этих произведениях большей частью и характерные для новеллы резкие повороты и в завязке и в развязке, например почти всегда неожиданное начало любви (после дуэли в «Вешних водах», после смерти девушки в «Кларе Милич», после признания Аси, после чтения «Фауста») и столь же неожиданный конец (отъезд Аси, новое неожиданное чувство к княгине Санина, смерть Веры Николаевны, смерть Аратова, самоубийство Теглева и т. д.). Однако тургеневская новеллистичность погашается всем характером повествования — разбивкой на отдельные письма, дневниковые записки, «встречи», «поездки», выделением отдельных картин (особенно в «Призраках»), сосредоточением главного внимания на характерах (в «Асе», «Странной истории», «Кларе Милич»), вообще подчеркнутым сосредоточением на описательной стилистике в ущерб действию.

Для судеб новеллы уже на стадии «позднего» реализма исключительное значение имеет опыт А. П. Чехова. Разумеется, здесь не место для серьезного анализа его творчества, тем бо-

лее что такие анализы не раз производились в последние годы, в частности очень полно и удачно в книгах А. П. Чудакова [Чудаков 1971; 1986], особенно четко объяснившего и литературные корни Чехова, и природу так называемой «бессобытийности» Чехова, его приемов передачи жизненного потока и внешнего мира в их полноте, включающей случайные, как бы «неотобранные» элементы. Отсылая читателя к этой и другим работам о Чехове, я бы хотел только вскользь отметить некоторые моменты, уточняющие место Чехова в истории новеллы.

Выходу Чехова-новеллиста на литературную арену кроме продолжавшейся линии традиционной новеллы (например, у И. С. Тургенева) предшествовал длительный период расцвета массовой очерковой литературы, начиная от «физиологических» очерков в духе натуральной школы и кончая юмористической «лейкинской» типа, к которой молодой Чехов был очень близок. От этой последней Чехов усвоил две тенденции, в известном смысле противоположные: с одной стороны, выделение отдельных «бытовых» сценок, а с другой — анекдотичность. Впрочем, превращение новеллы в серию сенок началось в общеевропейском масштабе очень давно, может быть начиная с Сервантеса. Этот прием как бы ослаблял специфику новеллы, переносил внимание с целого на отдельные фрагменты; однако он привился в новелле, особенно в новелле XIX в. и, как мы видели, некоторые новеллисты вроде Шторма усматривали в этом проявление драматизма в новелле, хотя истинный «драматизм» в классической новелле эпохи Возрождения не имел ничего общего со «сценичностью». В массовой литературе, предшествующей Чехову, эти сценки часто превращались в отдельные произведения, и у самого Чехова немало таких очерков-сенок (ср. «Дочь Альбиона», «Трагик», «Экзамен на чин», «Налим», «Злоумышленник» и многие другие). Что касается анекдотичности, то она является древнейшим ядром новеллы как жанра, разумеется в тех случаях, когда анекдот получает достаточное нарративное развертывание и не уместается в «сценку». Как уже отмечалось, анекдотичность отчетливо ослабела в новелле XVII—XIX вв., тяготевшей к роману или повести, и как раз ее сохранение, пусть в трансформированном и не обязательно комическом виде (например, у Клейста, Вашингтона Ирвинга, Пушкина), поддерживало новеллистическую специфику. «Возрождение» новеллы в конце XIX в. связано с некоторым возрождением анекдота и одновременно с парадоксальной потерей в этой новой анекдотичности традиционных условных «литературных» мотивов. Мы уже зафиксировали этот процесс на примере Мопассана.

Чехов идет гораздо дальше, вступая в область глубоких жанровых противоречий. Чехов тоже и еще отчетливей, чем Мопассан, прибегает к поэтике анекдота и также отказывается, особенно на более позднем этапе, от всяких традиционных мотивов, заменяя их глубинным, хотя совсем не навязчивым про-

никновением в быт и психологию. Постепенно Чехов освобождается не только от анекдотических мотивов, но и от привычных повествовательных приемов, тем самым как бы ослабляя «новеллистичность» в ее классическом понимании. Более того, Чехов резко уменьшает масштаб новеллистического события, ослабляет мотивировку «события» и ее последствия, сближает новеллистическое событие с бытовыми и психологическими буднями, всячески «гасит» не только выделенность события из полного случайностей жизненного потока, но и самую экстраординарную исключительность, «неслыханность» события, о которой говорил Гете, переносит часто акцент с событий на внутренний их подтекст и т. п. Иными словами, Чехов одновременно возрождает новеллу и трансформирует ее в ее противоположность — своего рода антиновеллу. Именно в этом смысле он далеко опережает Мопассана и предвосхищает дальнейшие трансформации новеллы в XX в.

Лишь в немногих рассказах Чехова мы можем уловить его отношение — всегда практически отрицательное — к традиционным топосам и к самому принципу авантюристности, а с другой стороны — к свойственному порой новелле квазидактизму. Насколько изолированным в творчестве Чехова является рассказ «Без заглавия» — о монахах, покинувших монастырь, чтоб увидеть дьявольские соблазны города! И как вместе с тем даже этот рассказ далек от прямолинейно-юмористической разработки подобной темы в классической новелле Возрождения, у того же Боккаччо. Огромное отдаление Чехова от традиционных мотивов еще очевиднее в рассказе «Студент», где всплывает тема евангельской тайной вечери как повод для чисто «чеховских» настроений и ламентаций семинариста. «Черный монах» с его клинически-психологической разработкой фантастического мотива подчеркивает удаленность Чехова от романтической новеллы. Ироническое отношение Чехова ко всякой авантюристности просвечивает во всем его творчестве, очень остро новеллистическая авантюристность разоблачена в шутовском рассказе «Шведская спичка», где псевдодетективная история кончается тем, что героя обнаруживают живым и невредимым у любовницы. «Авантюра» здесь отрицается, но есть анекдот, причем вполне откровенный.

«Анекдотизм» откровенный, но чаще скрытый или трансформированный, как уже сказано выше, мы находим в большинстве чеховских рассказов. Когда Чехов выходит за рамки «спенки», анекдотическое ядро получает нарративное развертывание и сосредоточивается на резком «новеллистическом» повороте к концу рассказа. Откровенные анекдотические парадоксы встречаем, например, в рассказах «Радость» (герой радуется, что попал под лошадь и об этом сообщили в газете), «Экзамен на чин» (экзаменуемый ничего не знает, но жалуется, что учил лишнее), «Хирургия» (сочетание хвастовства фельдшера с его беспринципностью), «Драма» (писатель убивает графоманку, и

его оправдывают), «Толстый и тонкий» (анекдотичны и сама оппозиция «толстый» и «тонкий», и быстрый переход в поведении «тонкого»), «Смерть чиновника» (от страха, что чихнул на голову «чужого» генерала), «Хористка» (жена любовника хористки выманивает подарки, полученные ею фактически от других любовников), «Пассажир первого класса» (известный архитектор жалуется, что его не знают, но сам не слышал имени крупного ученого — собеседника), «Переполах» (пропавшую брошку хозяйки ищут у гувернантки, а украл муж) и во многих других. В ряде рассказов такого рода анекдотичны взаимное непонимание («Злоумышленник», «Дочь Альбиона» и др.) или резкость перемены поведения («Толстый и тонкий», «Хамелеон» и др.). Резкие парадоксальные повороты дают неожиданную развязку или заключительный аккорд. Именно так подаются упомянутые выше моменты: сообщение о том, что суд оправдал писателю-убийцу, что жена любовника хористки, оказывается, получила совершенно «чужие» подарки, о неожиданной смерти чиновника или «человека в футляре», и т. п. Все эти рассказы комические, что не мешает некоторым из них обладать остротой социального реализма («Смерть чиновника» или «Толстый и тонкий», «Хамелеон», «Человек в футляре» и т. д.).

Но очень существенно наличие анекдотического зерна в настоящих новеллах, весьма далеких от прямолинейного комизма, столь характерных для зрелого Чехова. И здесь, пусть в полном противоречии с общей тональностью, такое анекдотическое зерно (являющееся залогом новеллистической остроты!) все же обнаруживается. Квазианекдотические парадоксы заключены в таких новеллах, как «В суде» (выясняется, что сыноконвойный стережет отца-обвиняемого и что топор у сына, а не у отца), «Нищий» (оказывается, что не хозяин спас нищего тем, что дал ему работу, а сердобольная кухарка), «Враги» (звонят врача к жене, а она сбежала с любовником), «Соседи» (брат едет мстить любовнику сестры, но становится его защитником), «Ванька» (жалобное письмо «на деревню дедушке», ср. всякие словесные ходы в классической новелле), «Тоска» (извозчик рассказывает о своем несчастье лошади), «Спать хочется» (нянька убивает ребенка, чтобы выспаться), «Шуточка», даже в какой-то степени «Ионыч» (несовпадение чувств во времени) или «Верочка» (неожиданная парадоксальная холодность к прекрасной и любимой девушке), и др. Такие рассказы, как «Соседи», «Ионыч», «Верочка», в которых «анекдотичность» видна лишь через «микроскоп», повествуют о парадоксальных несовпадениях или сдвигах в сфере не столько поступков, сколько чувств.

Во всех этих и многих других произведениях, так же как в комических рассказах, эта квазианекдотичность проявляется резким поворотом-развязкой или важным заключительным аккордом. Именно в неожиданном финале выясняется, что конвойный — сын и это он взял топор, что брат прощает сестру и ее

любовника, что извозчик, не найдя контактов с седоками, обращается к лошади, что нянька, измаявшись, убивает ребенка и засыпает (ср. неожиданное разочарование «Учителя словесности» в своей жизни после проигрыша, резкий поворот в поведении после бала бедной девушки, вышедшей за богатого старика, в «Анне на шее», неожиданное завещание умирающим гробовщиком скрипки бедному еврею-музыканту, над которым он издевался, в «Скрипке Ротшильда» и др.). В этих зрелых «серьезных» произведениях в отличие от комических сценок и коротких анекдотов видно, как исходный сюжетный парадокс синтагматически растягивается, структурно усложняется и все больше становится новеллой. Но зато при этом исходная анекдотичность совершенно как бы преодолевается и сохраняется только в «снятом» виде. Прежде всего, как уже отмечено, снижается комическая тональность, непосредственно маркирующая анекдот, но затем затушевывается, «гасится» и сама новеллистическая структурная заостренность.

Как сказано выше, только что восстановив в правах новеллу, Чехов как бы трансформирует ее в «антиновеллу». Затусшевыванию новеллистической остроты способствует стремление Чехова к минимальному выделению сюжета из полного случайных, не отобранных, не кадрированных эпизодов жизненного потока; основное действие часто перебивается случайными эпизодами. (На эту тему читатель найдет подробные примеры в книгах А. П. Чудакова.) Невыделенность события влечет за собой ослабление причинно-следственных связей и характерного для жанра новеллы динамизма. Это в свою очередь поддерживается общим чеховским мироощущением, в частности ощущением безвыходности большинства жизненных ситуаций, находящимся в тисках застойного быта и социальной неподвижности, поддерживаемой властью и противоречивостью в характерах действующих лиц, что представляет собой полную противоположность классической западной новелле эпохи Возрождения. Особенно подчеркивается нерезультативность событий, что все остается по-старому или даже усугубляется. Маленький пример — рассказ «Шампанское»: падение бутылки шампанского предвещает перемену, и действительно является чужая жена, вносящая хаос в жизнь героя, т. е. поворот всячески отмечен, но он только усугубляет тоску и путаницу. Супруги в «Страхе» после измены жены продолжают жить вместе. Кроме того, результат события может оказаться противоположным не только предположениям читателей, но и намерению героев.

Как мы видели, сюжетные повороты часто интериоризованы и выражаются в неожиданных переменах чувств и поступков, далеко выходящих за грани необходимых структурных поворотов в жанре новеллы. В отличие от классической новеллы с целеустремленностью персонажей и подвижностью обстоятельств в чеховской новелле обстоятельства как раз неподвижны, а импульсы персонажей переменчивы, парадоксальны, не-

определены. Таким образом, новеллистическое событие теряет четкую выделенность и исключительность. Этому способствует не только уменьшение масштаба внешнего действия, происшествия, но несоответствие между формально малой причиной и большим событийным результатом или, наоборот, между большой причиной и формально малым результатом. Как мы помним, у Мопассана из обыденных бытовых, как бы малых обстоятельств вырастали трагические события. У Чехова тоже можно найти такие случаи, например убийство ребенка нянькой в «Спать хочется», или неожиданная «Смерть чиновника» и смерть «Человека в футляре» (после того как его спустили с лестницы, а предполагаемая невеста смеялась над ним), или самоубийство гимназиста («Володя»).

У Чехова в отличие от Мопассана серьезные, глубинные причины иногда порождают внешне «слабые» события или внимание акцентируется на как бы периферийных сторонах события, но в действительности более существенных. Так, например, смерть сына в рассказе «Тоска» порождает в конце концов тихий разговор извозчика с лошастью, с которой он может поделиться своей тоской, ибо другим нет до него дела. Смерть сына не является событием в новелле, она вынесена за рамки, в прошлое, а «неслыханное» событие — это именно разговор с лошастью. Чаще всего, однако, внешне малозаметные обстоятельства порождают последствия, тоже малозаметные, но имеющие большое значение для внутренней жизни человека. В рассказе «Гриша» масштаб ее «детский»: невинная прогулка с няней к ее знакомым порождает у ребенка жар и тревожные вопросы об окружающей жизни. В другом рассказе о ребенке, «Житейская мелочь» (замечательно само название), мальчик потрясен тем, что любовник матери передает ей его признание о тайных встречах с отцом. Эта первая встреча с ложью потрясает детскую душу. Неудача с лотерейным билетом в рассказе «Выигранный билет» (серия совпала, а номер — нет) порождает семейные споры, взаимные недовольства, отчаяние. Пронгрывш в клубе провоцирует отвращение героя к своей семейной жизни и ко всему («Учитель словесности»). Врач после неудачного вызова к больной (у самого врача умер ребенок, а «больная» сбегала к любовнику, взаимное раздражение врача и покинутого мужа) до самой смерти осуждает «всех живущих в розовом полумраке» («Враги»). Минутное объяснение в любви, ничем не увенчавшееся, может оставить глубокий след на всю жизнь. Так, герой рассказа «Верочка» не нашел в себе сил ответить на любовь прекрасной девушки и всю жизнь горюет о бесплодности и неповторимости этих минут. Так же тоскует герой «Дома с мезонином», любовь которого не удалась из-за сестры Мисюсь («Мисюсь, где ты!»). И в «Шуточке» шутливое признание в любви, полузаглушенное свистом ветра, остается во всей жизни Наденьки самым трогательным воспоминанием (ср. также «Рассказ госпожи NN»).

Нужно оценить особое противоречивое сочетание в новеллах Чехова резких новеллистических поворотов и известной безрезультатности событий во внешней сфере, отчасти за счет интериоризации, психологизации этих результатов: жизнь течет по-прежнему, но оставлен ощутимый психологический след. События в новеллах Чехова, таким образом, уменьшаются, расплываются, интериоризируются. Одновременно появляется особый вкус к «микрособытию» как некоему мгновению, освещающему жизнь героев новым светом и оставляющему глубокий след в их жизни. Это то, что часто называют чеховским импрессионизмом. Здесь сказывается использование опыта «сценичности», но, конечно, сильно интериоризованной, психологизированной.

Такие рассказы, как «Тоска», «Спать хочется», «Тиф» (колебания в настроении больного), «Поцелуй», «Верочка», «Шуточка», «Страх», «Скрипка Ротшильда» и многие другие, ярко выражают эту импрессионистическую тенденцию, не раз подтверждавшуюся рассмотрению в чеховедческой литературе. Особенно ярко эксплицирована эта импрессионистическая идея в «Шуточке», в которой сам факт мимолетного объяснения в любви не вполне достоверен.

Ослабляя видимую заостренную структурность новеллы, Чехов прибегает к таким структурным приемам, которые напоминают организацию лирического или даже музыкального произведения, т. е. всякого рода семантические, синтаксические и иные параллелизмы, лейтмотивы и т. п. Элементы «музыкальной» композиции у Чехова хорошо продемонстрированы в работах Томаса Виннера, в частности на примерах анализа «Дамы с собачкой» и «Анны на шее» (см. [Виннер 1964; 1984]). Нечто подобное, казалось бы, было уже у романтиков. Однако у Чехова в отличие от них лиризм, лейтмотивы тоже приглушены, завуалированы, включены в поэтику «подтекста». Целым рядом своих особенностей — импрессионистическими элементами, пусть даже часто мнимым нарушением рациональной организации повествования и «рационального» поведения героев, некоторыми специфическими способами применения лирических мотивов, с одной стороны, и гротеска — с другой, Чехов предвосхищает развитие новеллы в XX в.

Отказ от включения в наш обзор двадцатого века объясняется как обилием и разнообразием новеллистики этого периода, так и далеко зашедшей деформацией ее классических форм, например у Кафки, давшего гениальные образцы новеллы, в которой неслыханное событие и повествовательные повороты принимают характер фантастического абсурда, или у Борхеса, для которого новеллистическое событие становится исходным материалом для метановеллистического манипулирования со сдвигами пространства-времени и сознания как героев, так и самого автора и у которого исключительные события оказываются повторением других событий в порядке «вечного возвращения» архетипов.

Подведем итоги. Новелла является важнейшим из малых повествовательных жанров. Она вырастает из сказки и анекдота. Степень эмансипации от сказки в новелле западного мира гораздо больше, чем на Востоке. В особенности это относится к Китаю, где новелла вышла из мифологической былички и почти на всем протяжении своей истории сохраняла фантастический элемент. Меньшую роль фантастика играет в индийской новелле, первоначально возникшей из басни, и в арабской новеллистике типа «Тысяча и одной ночи». В европейской литературе еще на фольклорной стадии новеллистическая сказка, развившись из волшебной, тут же решительно от нее отделилась. В «классической» новелле, сложившейся на Западе в эпоху Возрождения, сказочность присутствует в порядке редкого исключения (например, у Стрпаролы), и только в эпоху романтизма волшебная сказка и новелла временно объединились в оригинальном синтезе. Местами Гофман удивительно напоминает китайского новеллиста XVII в. Пу Сунлина (Ляо Чжая), хотя, конечно, Гофман не знал своего восточного предшественника. Потом сказка и новелла снова разошлись.

Говоря о соотношении сказки и новеллы, необходимо подчеркнуть, что сказка при всей ее фантастичности олицетворяет и ритуальный цикл становления героя («переходные обряды»), а новелла при всем ее бытовизме претендует на изображение удивительного (ср. китайскую терминологию, а также гетевскую формулу о «неслыханном событии») и нового, никогда не бывшего.

Анекдот строится на отчетливых противопоставлениях, на парадоксальном заострении, которое в композиционно-нарративном плане дает резкий поворот после кульминации и перед развязкой. Анекдотическое ядро новеллы часто запрятано, выступает в неявном виде. Анекдотическое начало может отделяться от комической стихии, и ему может быть придана сентиментальная и даже трагическая окраска. Анекдотизм в таком широком понимании всегда способствует усилению новеллистической жанровой специфики. Этот нетривиальный факт подтверждается не только анализом новеллы Возрождения, но также анализом радикально преобразованной анекдотической стихии у Клейста, Пушкина, Мопассана, Чехова, О. Генри и др. Ослабление анекдотической стихии (в новелле «романической», романтической, отчасти в классическом реализме) ослабляет и жан-

ровую специфику новеллы. Эта проблема подлежит дальнейшему изучению.

Новелла отличается от романа и повести краткостью, а от рассказа и повести — большей мерой структурированности. Сама краткость новеллы как ее исходное свойство способствует концентрации, заострению, использованию символики, богатству ассоциативных связей и четкой структурной организации, так как новелла стремится на минимуме площади выразить максимум содержания. Все же, сознавая свою ограниченность и невозможность охватить в одной новелле полную «модель мира», новеллы тяготеют к тому, чтобы дополнять друг друга, группироваться в циклы и объединяться в определенном обрамлении.

В новелле преобладает действие, которое на ранней стадии является просто оператором выхода из конфликтной ситуации. Основное действие — медиатор между двумя ситуациями, двумя состояниями. Происходит борьба за осуществление желания в виде какого-то приобретения, либо за сохранение того, чем персонажи уже владеют, от возможного ущерба, либо за возвращение утраченного вследствие уже нанесенного ущерба. Борьба эта в западной новелле ведется самими героями, а не волшебными средствами.

В каждый данный момент действие, как правило, осуществляется между двумя персонажами и часто имеет характер плутовства и обмана с целью такого воздействия на партнера, которое вынудит его добровольно подчиниться воле действующего персонажа. Рядом с прямым обманом имеют место выпрашивания, уговоры, любовные ухаживания, остроумные речи; известную роль играют случай, судьба и т. п., но в отличие от сказки активная тактика применяется гораздо чаще.

В классических образцах жанра новеллы в результате интериоризации действие тесно увязано со свойствами персонажей. Интериоризация в соединении с анекдотическим поворотом действия ведет к драматизации, и не случайно многие итальянские новеллы дали сюжеты для драматургии, в том числе шекспировской. Однако использование действия просто для иллюстрации характеров есть известное отступление от классической формы новеллы и ведет к ослаблению специфики жанра. Тем не менее на этом пути новелла впоследствии многого достигла. Кроме того, перенос действия вовнутрь или создание двойного действия (внешнего-внутреннего, реального-фантастического и т. д.), начиная с романтиков, по-своему обогащает новеллу, хотя и отклоняет ее от классических образцов. Границы жанра новеллы сильно сдвигаются и все же сохраняются, когда акцент переносится на скрытые, малозаметные душевные движения персонажей («подтекст» Чехова), или когда действие становится абсурдным (Кафка, Борхес), или когда сюжет трактуется как повторение, как притчевая парадигма (Хоторн, те же Кафка и Борхес), и т. д.

В конечном счете новелла имеет фольклорное происхождение

ние, как и словесное искусство в целом, но в ходе истории новеллы, на протяжении по крайней мере всего древнего и средневекового периода, происходило тесное и глубокое взаимодействие устной и книжной традиции. На пути дефольклоризации ранней новеллы существенны были попытки более или менее широкого синтеза жанров «низких» и «высоких», применения стихотворной формы (в фавлю, ранних шванках, у Чосера) и риторических приемов (у Чосера, у Боккаччо) для повышения места в жанровой иерархии, а также формирования сборников, часто с обрамлением в виде «книг». В переходе от фольклора к литературе существенную роль сыграли сборники «примеров» к проповедям Жака де Витри и др. «Примеры» такого рода используют и фольклор, и разнообразные книжные источники, и представляют собой «книги», но «книги», предназначенные для иллюстрации устных проповедей.

Фольклорная предновелла состоит из двух групп коротких повествований — собственно новеллистической сказки и анекдотов (анекдотических сказок). Обе группы, с одной стороны, взаимодействуют между собой, а с другой — находятся в отношении дополнительной дистрибуции как две подсистемы, входящие в единую систему. Так, альтернативны хитрость-мудрость героя новеллистической сказки и хитрость-плутовство анекдотической; альтернативны новеллистические сказки о злых разбойниках и анекдотические о веселых ловких ворах, вызывающих восхищение; альтернативны новеллистические сказки о верных, добродетельных женах и анекдотические о неверных, строптивых, злых женах. Подобная система противопоставлений сложилась в фольклорной традиции; в книжной традиции она присутствует в размытом виде.

Собственно новеллистическая сказка, так же как и анекдотическая, является предшественницей и фольклорным эквивалентом новеллы. Новеллистическую сказку можно считать с известными оговорками плодом трансформации в определенном направлении структуры волшебной сказки. Волшебный элемент заменяется «бытовым» в плане реалий и умом героя или его счастливой судьбой функционально. Чудесные противники из персонажей типа змея, бабы-яги, лешего превращаются в лесных разбойников, просто в злых старух и т. п., а волшебный помощник, там, где он сохраняется, становится просто мудрым советником. Но большей частью не волшебный помощник, а смекалка помогает герою успешно пройти испытание, счастливая судьба ведет его к цели, и лишь изредка несчастливая — к гибели. Отказ от чудесных помощников способствует активизации героя, а это черта в принципе новеллистическая. Чудесная жена волшебной сказки превращается в чрезвычайно активную, энергичную героиню, которая, переодевшись в мужской наряд (вместо превращения), делает «карьеру» и выручает из беды своего мужа, за чем следует узнавание (идентификация). С помощью смекалки демократический герой выполняет трудные

брачные задачи и женится на царевне. Ум, мудрость, догадливость, невинная хитрость, остроумие (часто в виде пословичной мудрости) прославляются и в сказках, не связанных с «престижным» браком и получением «полцарства» («мудрая дева», «мальчик», «царь Соломон», крестьянин в «Беспечальном монастыре» и т. п.). Ум героя в новеллистической сказке маркирован, а глупость его противников — нет, в отличие от анекдота.

Еще раз подчеркну, что ритуальной символической предопределенности и в этом смысле обязательности самого фантастического сюжета волшебной сказки резко противостоит исключительность сюжета новеллистической сказки вопреки всему его «бытовизму», особенно характерному для европейского фольклора. При этом обязательные в конечном счете ритуальные испытания превращаются в необычайные, удивительные перипетии. Вместе с отказом от волшебного элемента снимается ядерная оппозиция в волшебной сказке предварительного испытания (ради получения волшебной помощи) и основного испытания (ради ликвидации недостачи и повышения социального статуса). В этом главном испытании волшебные силы как бы действуют вместо относительно пассивного героя. Снятие этой ядерной оппозиции ведет к глубокой трансформации всей жанровой структуры сказки и к ее частичному распаду, к замене последовательных звеньев метасюжета волшебной сказки отдельными параллельными сюжетами, выросшими из этих, ставших теперь изолированными, синтагматических звеньев. В частности, таким отдельным сюжетом становится обязательное для волшебной сказки сватовство к царевне. Из прежней композиционной последовательности сохраняются исходная ситуация беды-недостачи и финальная идентификация (кто есть кто? кто герой? кто «вредитель»?), которая особенно характерна для сказок об испытании добродетели. Между этими «началом» и «концом» могут инкорпорироваться, во-первых, «трудные задачи» как динамизация «недостачи» и/или «добрые советы» — «дурные предсказания» — результат трансформации функции волшебного помощника, во-вторых, «неслыханные» превратности, в которые теперь превратились испытания.

Собственно испытаниями остаются испытания добродетели жены, реже — слуги.

Между новеллистической и анекдотической сказкой имеются промежуточные типы, например сказки о строптивых женах. К собственно анекдотическим примыкают так называемые сказки о глупом черте. Подчеркну еще раз, что анекдотическая сказка ничуть не дальше отстоит от книжной новеллы, чем то, что называют новеллистической, и иногда, еще менее удачно, бытовой или реалистической. (Сказка эта хоть и не фантастична, но весьма условна, и ни о каком ее реализме не может быть речи.)

Анекдотические фольклорные сказки строго строятся вокруг оси ум (понимаемый как хитрость и ведущий к плутовству) — глупость, и их главная общая тема, или метасюжет: хитрец об-

манывает дурака, причем глупец привлекает больше внимания, отчетливее маркирован, чем его антипод (в отличие от собственно новеллистической сказки). Глупцы в анекдотах часто представлены как простаки или чудаки, в пределе — шуты, ибо шут — медиатор между мудрецом и глупцом. Глупцы нарушают элементарные правила логики либо по собственному неразумию, либо в результате обманного «объяснения» мудреца. Народный анекдот очень близок к паремиям, таким, как пословицы и поговорки, загадки, с их контрастной семантикой и заостренной формой. Паремияльная мудрость (т. е. общие суждения здравого смысла, моделирующие типовые ситуации) часто подается в качестве личного остроумия, проявления индивидуальной смекалки героя, и самый речевой акт создает композиционный поворот перед развязкой. Нечто подобное встречается и в анекдотической и в новеллистической сказке, которая в этом случае оказывается как бы результатом нарративизации паремии. Контрастность в анекдоте в виде столкновения, сближения факторов, в принципе удаленных друг от друга, самый факт их совмещения фокусируется кульминацией и подготавливает развязку. Эти структурные особенности унаследованы классической новеллой.

Как не раз указывалось, резкая оппозиция волшебной и неволшебной сказки специфична для западной традиции, тогда как на Востоке между ними не было отчетливой демаркационной линии. Например, в Китае, где новелла прямо выросла из мифологической былички, весьма напоминающей волшебную сказку, новеллизация выражается в следующих трансформациях: коллизия страха превращается в трагедию судьбы, сюжеты похищения жены превращаются в рассказы о супругах, разделенных войной, из сюжета женитьбы на чудесной деве вырастают настоящие любовные мотивы. При этом мифологическая «печисть» (например, лисы, бесы) приобретает несвойственную актуальной мифологии амбивалентность и способна превратиться в чудесного помощника, опекающего неудачливого героя (компенсаторный фактор). Впоследствии лисы, бесы, небожительницы, оживающие покойницы заменяются гетерами (маргинальные существа!), царскими наложницами, а затем и другими реальными фигурами. Но и в случае бытовизации сохраняется таинственная атмосфера. Родившаяся из былички новелла состоит из экспозиции, подчеркивающей маргинальность и обездоленность героя, встречи с чудесным существом, обычно в заброшенном, таинственном месте, и наконец, результата этой встречи (изумительное искусство волшебников, посещение иного мира, любовь и покровительство, а иногда и чудесный дар небожительницы, лисы, беса-оборотня). В отличие от западной сказки дары даются, а не теряются при расставании. Сама китайская терминология подчеркивает удивительность в отличие от западной «новизны». Позднее чисто средневековой чуаньци (жанровый термин) появляются также в конечном счете восходящие к

фольклору городские хуабэнь, содержащие больше бытовых, плутовских, детективных мотивов. В хуабэнь тайны раскрываются и преступления наказываются, плутовство разрушается контрплутовством, а добродетель вознаграждается. На этих ходах строится композиционная цепочка, причем те же звенья могут одновременно выполнять разные функции.

Анекдотическая стихия несильно выражена в китайской традиции, но на сугубо литературной стадии в рассказах знаменитого Пу Сунлина юмористическая и «карнавальная» стихия играет большую роль. Эстетика Пу Сунлина построена на ироническом столкновении фантастики и действительности, причем мир фантастических существ отчасти повторяет земной мир, обнажая его глубинную сущность, а отчасти противостоит ему, выполняя компенсаторную функцию. В этом плане Пу Сунлин заостряет тенденции, проявившиеся в танской новелле.

В восточной новелле, не порвавшей с фантастикой, в отличие от западной, герой «сказочно» пассивен, а за него действуют прекрасные феи, лисы и другие чудесные существа. Сравнение с Западом (где новеллизация выражается прежде всего в отказе от фантастики) показывает, что специфика новеллы заключена не в переходе от чуда к быту, а именно в разработке «неслыханного происшествия». Само это «неслыханное происшествие» в какой-то мере должно претендовать на достоверность и потому как-то соприкасаться с обыденной реальностью. Поэтому китайская новелла соотносится именно с быличкой, претендующей на достоверность, а не со сказкой, допускающей вымысел. Поэтому и специфическая активность героя новеллы на Востоке совершенно необязательна не только в Китае, но и у арабов.

Формирование книжной новеллы на Западе идет двумя каналами — прямо от фольклора и через «примеры», иллюстрирующие проповеди или богословские и иные сочинения. Источники «примеров» самые разнообразные, фольклорные и книжные, от легенды до анекдотов. Характерно, что в центре их внимания находятся не великие чудеса, а такие, удивительные и неожиданные, которые особенно действуют на воображение; демонстрируются не столько просто высокие примеры добродетели, сколько странные и удивительные примеры ее проявления. Фольклорно-анекдотические источники привносят анекдоты о злых и неверных женах и другие, слабо связанные с задачами проповеди. По сравнению с классическим сборником Жака де Витри более поздние «Деяния римлян» отрывают «примеры» от проповедей, усиливают общий этический пафос по сравнению с церковно-религиозным, сближаются во многом с фольклорной традицией. В «Деяниях римлян» меньше религиозных легенд и церковных анекдотов и больше авантюрной тематики, чем у Жака де Витри. «Примеры», конечно, являются своего рода предновеллами в силу ситуативности, из-за оценки не столько людей, сколько отдельных поступков как поля применения абстрактно-моральных принципов. Традиция «примеров» ярко ощу-

щается в таких сборниках светской новеллистики, как «Граф Луканор» Хуана Мануэля (вопреки выдвиганию на первый план идеалов рыцарской доблести, несмотря на рационалистические тенденции) или даже итальянское «Новеллино» (в котором звучат предренессансные мотивы защиты естественности, культ остроумного слова и т. д.).

В чисто светской средневековой «предновелле» в небольшом количестве присутствуют тексты, сравнимые с куртуазным романом или, может быть, с китайской танской новеллой. Это *лэ Марии Французской* и некоторые *contes*. На другом полюсе находятся более многочисленные *фаблио* и *шванки*, сравнимые с китайскими *хуабэнь*. Стихотворность *фаблио* и ранних *шванков* должна их отделить от фольклора, но в действительности они очень тесно связаны с фольклорной традицией, что, конечно, в свою очередь несколько не исключает многочисленные книжные источники сюжета. *Фаблио* и *шванки* составляют оппозицию куртуазным жанрам, но вместе с тем являются элементом единой с ними системы. Заключительная «мораль» в *фаблио* — вероятно, наследие «примеров» — большей частью выглядит внешним привеском, а основной текст далек от всякой нравоучительности и богат нарочито комическими положениями, «низменными» мотивами, эротикой, стихией плутовства (хитрость-глупость и шутовство, как в фольклорной предновелле). Как повествовательный жанр *фаблио-шванк* ориентирован на удивительное и смешное («карнавальность»), широко пользуется необычными ситуациями, недоразумениями, *qui pro quo* и т. п., и обязательно острыми поворотами сюжета, иногда спровоцированными особым речевым поведением. При этом родовое и социальное, как и в «примерах», господствует над индивидуальным, большую роль играют социальные маски, нет изображения характеров, и действие строго связано с поисками выхода из внешней ситуации.

Первая попытка преодоления рамок средневековой предновеллы — это «Кентерберийские рассказы» Чосера, в которых на основе проторенессансных тенденций создается частичный синтез легенды, басни, *фаблио* и рыцарского романа, с отказом от противопоставления высоких и низких жанров, с использованием риторики. Самым интересным у Чосера является создание ярких социальных типов, прежде всего типов самих рассказчиков, но эта социальная типология больше отличает Чосера от новеллы Возрождения (с ее общечеловечностью и индивидуализмом), чем от средневековой предновеллы.

Как совершается на Западе (своеобразную полусказочную новеллу восточную теперь оставляем в стороне) переход к классической форме новеллы? Существуют представления, что итальянский ренессансный гуманизм породил новеллу. Но это не так. Стили и литературные, а тем более идеологические направления не порождают новых жанров, а только воздействуют на процесс их формирования и трансформации. Ренессансный

гуманизм и индивидуалистическая идеология Возрождения были сильными катализаторами в процессе создания классической формы новеллы, а более важной и более общей предпосылкой была тенденция к эмансипации личности сама по себе, откуда — пафос индивидуальной инициативы и самостоятельности, который пронизывает итальянскую новеллу, этот классический образец жанра.

Итак, что же происходит при превращении средневековой новеллы в классическую западную новеллу ренессансного типа? Завершается синтезирование устной книжной традиции, причем книжность манифестируется уже не стихами, а риторическими приемами. Синтезируются «низкие» и «высокие» повествовательные жанры, так что стираются грани «низкого» и «высокого», комического и трагического, анекдота и сказки и повышается стилистическими средствами иерархический уровень новеллы. В процессе общего жанрового синтеза фавльно облагораживается, в рыцарских сюжетах (например, взятых из провансальских новас) куртуазность ослабляется, а чувственный элемент усиливается, легенды отчасти подвергаются пародированию. Новелла освобождается от утилитарного дидактизма «примеров». Из дидактического «примера», т. е. типичного образца, парадигмы, иллюстрации, она становится неожиданным индивидуальным происшествием, «новостью» (откуда самое слово «новелла»), включает нечто вроде репортерского момента. Также новелла отказывается от обязательного фатализма, от представления о полной зависимости личности от сверхличных сил и о ее фатальной родовой и сословной укорененности. Открывается путь для индивидуального выбора, инициативы, индивидуального самовыражения и самостоятельности. Индивидуализация, между прочим, проявляется и в том, что остроумие, речевое поведение персонажа полностью отрывается от универсальных паремий, т. е. индивидуализируется само слово; сближаются полюса глупости и хитрости, усиливается шутовская стихия. Возникает такое важнейшее, чисто жанровое преобразование, как отказ от ситуативности, выход за ее пределы, т. е. действие перестает быть только оператором перемены ситуации, а поведение героя уже не сводится к тому, что диктует ему ситуация. Он проявляет пусть не характер (создание характеров выходит за рамки новеллистической классики), но индивидуальные свойства, лично ему присущие и реализуемые в его поведении, иногда амбивалентные, противоречивые. Это — важнейший момент интериоризации поступка героя и самого новеллистического конфликта, откуда один шаг до драматизации, свойственной развитой новелле. Драматизация динамизирует «примеры» и углубляет анекдотические парадоксальные ходы, которые чаще сохраняют, но изредка теряют свой комический ореол.

Классическая новелла, восходя прежде всего к анекдоту, преодолевает его жанровую узость. Анекдоты, с одной стороны,

дидактические «примеры» — с другой, подвергаются некоторому нарративному разбуханию. В частности, расширяется вводная часть, содержащая общую бытовую экспозицию и мотивировку действия, направленного либо на достижение желанной цели, либо на ликвидацию ущерба или угрозы ущерба. Выход из сложившейся ситуации с помощью поступков плутовских, куртуазных, остроумных, великодушных и т. д. влечет за собой нечто большее — нравственный «гуманистический» урок (в духе нового светского мировоззрения, защиты естественности, восхищения личной изобретательностью и т. д.), выходящий за рамки действия как такового.

Отдельная новелла не претендует на полное выражение авторской модели мира; новеллы часто альтернативны по своей морали, дополняют друг друга в рамках признания возможного многообразия и широты индивидуальной самостоятельности. Кроме того, их объединяет и создает существенный фон (иногда даже контрастный) рама, т. е. обрамляющая новелла, — прием очень старый, но особенно характерный для новеллы Возрождения.

Достаточно ранним, но очень влиятельным и, можно сказать, идеальным образцом книги новелл эпохи Возрождения является, как известно, «Декамерон» Боккаччо. У других новеллистов Возрождения боккаччиевская модель варьируется: с девиацией в сторону анекдота и шутовской стихии (у Саккетти на чисто бытовом, а у Деперье — на более отвлеченно-философском уровне), более мрачного взгляда на природу человека (Мазуччо), изображения игры роковых страстей (Банделло) или изучения механизма трагической страсти (Маргарита Наваррская), театральной риторики (Чинтио), эстетической формализации (Фиренцуола) и т. д.

В Европе XVII—XVIII вв. происходит процесс романизации новеллы, коррелирующий с происходящим в это время формированием романа нового типа. Новелла весьма отчетливо противопоставляется теперь авантюрному роману старого типа, рыцарскому, галантному, псевдогероическому и псевдоисторическому, хотя популярные термины вроде «галантной новеллы» или «исторической новеллы» как будто одновременно указывают на известную связь со старым романом. При этом предполагается, что галантная или историческая новелла короче и правдоподобнее. Отличие новеллы от нового романа менее маркировано, и термин «новелла» иногда отождествляется с понятием «маленький роман» (во французской литературе; в испанской понятие «новелла» охватывает и роман). Новелла XVII в., как правило, больше по объему, чем новелла эпохи Возрождения, часто многоэпизодна, включает описания, стихи и диалоги. Кроме того, она в гораздо меньшей степени оперирует традиционными новеллистическими сюжетами, меньше склонна к юмору и больше к психологизму. Впрочем, и юмор не вполне исключается. Она не претендует на «репортерский» эффект современ-

ной хроники и предпочитает историческую, точнее, псевдоисторическую тематику.

У преддверия «романической» новеллы стоит Сервантес, чьи замечательные новеллы приближаются то к конспекту романа, а то к фрагменту романа, колеблются между психологизмом и колоритным бытом, между авантюрно-сентиментальной и плутовской тематикой, между идеалами Ренессанса и барокко.

Во Франции XVII в. испанское влияние оттесняет итальянское (переводы де Россэ, переделки Скаррона, новеллы Сорзля), но постепенно на передний план выходит линия, восходящая к Маргарите Наваррской (Сегрэ, М. де Вильдьё и др.) и ведущая в конечном счете к аналитической (психологической) новелле и аналитическому роману М. де Лафайет.

Структура новеллы мало меняется в XVIII в., но Робер Шаль развивает реалистические тенденции (вводя рядом с психологическим социальное измерение, делая героев обрамляющей новеллы участниками основного действия, что усиливает движение к роману), а Мармонтель придает новелле просветительскую нравоучительность (снова превращая неслыханные происшествия новеллы в нравственные типические «примеры»); де Сад переносит исключительное в сферу психологических извращений, отчасти предвосхищая романтиков, а Ретиф де Ла Бретонн вносит в новеллу картины социального и профессионального быта.

Романтизм составляет в истории новеллы на Западе важнейший после эпохи Возрождения этап. Романтическая новелла, дав отдельные блестящие и интересные образцы жанра, в целом ослабила жанровую специфику. Противоречивым образом она, с одной стороны, продолжала начатые еще ранее ослабление и глубинную деформацию этого жанра, а с другой стороны, обогатила его, создав новый его своеобразный вариант, никак не сводимый к повести или роману.

Романтическая новелла совершила сдвиг, который невольно приблизил ее к новелле Востока, допустив фантастику, двоемирие, фатализм, пассивного «сказочного» героя. Романтическая новелла строго ориентирована на одно «неслыханное происшествие» и на свойственную новелле эстетику удивительного, понимаемого романтизмом очень широко — и как прямо сверхъестественное, мистическое, сказочное, и как необычайные психические состояния, и как причудливые характеры героев, и как яркий местный колорит. Конечно, сказочность вела к созданию гибридного жанра романтической сказки-новеллы, а изображение характеров ослабляло действие и могло свести его к многоэпизодной иллюстрации характеров. Кроме того, стихи лирических излияний и живописных описаний, равно свойственные романтизму и часто переплетающиеся между собой в лирическом пейзаже, конечно, также ослабляли и разбавляли новеллистическую концентрацию. Однако во многих прекрасных образцах романтическая новелла умела обходить или преодолевать эти

трудности. Ведь тяготение к неслыханному, удивительному, исключительному в известной мере отвечает и специфике новеллы как жанра, и специфике романтизма как стиля. Это же относится и специально к игре между необычным и реальным, столь характерной для жанра новеллы и еще больше для романтического стиля. Жанр новеллы оказался подходящим романтизму и в силу суммарности его метода, не стремящегося к строгой и последовательной детерминированности событий. Романтизм на свой лад использовал и то психологическое углубление, которое было достигнуто в новелле предшествующего «романтического» периода. Действие в романтической новелле может быть одновременно и внешним и внутренним, т. е. происходящим в душах героев. Само внешнее действие за счет склонности романтиков к космизму также может крайне расширяться, и, таким образом, основное событие новеллы, при сохранении концентрации, может увеличить до крайних пределов свой масштаб, приобрести многослойность и многомерность. Введение характерных для романтизма символических ассоциаций способно еще больше обогатить новеллистическое действие. Заслуживает внимания, что романтики часто применяют двухчастную композицию или двойное действие с широким диапазоном взаимных отражений. Романтизм в конечном счете создал новый своеобразный тип новеллы.

Переходный от классицизма к романтизму характер имеет новелла Гете. Элементы классического наследия использовал и романтик Клейст, что помогло ему создать романтическую новеллу, несколько не ослабляя жанровой специфики. В этом он велик и в известном смысле уникален. Клейст умеет блестяще сочетать необычайное и достоверное, избегая прямой фантастики и в крайнем случае используя элементы не сказки, а легенды или былички. Клейст часто оперирует традиционными новеллистическими мотивами и анекдотическими ситуациями (что всегда служит укреплению жанровой специфики новеллы), но тут же их трансформирует в угоду новой, гораздо более сложной модели мира.

Такие стопроцентные романтики, как Тик, Brentано, Эйхендорф, Гофман, как правило, скрещивают новеллу со сказкой, хотя традиционные мотивы они при этом переворачивают столь же радикально, как Клейст. У йенских романтиков (Тик) это — сказочность вообще у гейдельбергских (Brentано, Эйхендорф) — также конкретные фольклорные традиции, у Гофмана — оригинальное сказко- и мифотворчество. Кроме внесения в новеллу чуждой сказочной эстетики (как это было на Востоке) исключительное новеллистическое событие при этом становится повторением некоей мифической парадигмы, действие развивается сразу в двух планах — реальном и фантастическом. Фантастика или противостоит реальности, или сама является ее метафорой, особенно у Гофмана. Когда реальный план доминирует, то законы новеллистического жанра соблюдаются строго.

Сказочный элемент уменьшается или исчезает в тех новеллах, где акцент делается на странных характерах, маниях и т. п.

Эта линия получила дальнейшее развитие у американского романтика Э. По с его психологической (граничные ситуации, мании), логической (детектив) и научной фантастикой. Другие американские романтики (Вашингтон Ирвинг, Хоторн и т. д.) ориентированы не на сказку и средние века, а на былички и исторические предания о «раннем» времени заселения Америки голландцами и англичанами. Романтические мотивы в немецком вкусе ими часто осмеиваются, что не помешало им, однако, испытать влияние немецкого романтизма и оставаться романтиками по существу. Американским романтикам также свойственно тяготение к моральным аллегориям, что вело к слиянию новеллы и притчи, особенно у Хоторна, в чем-то предвосхитившего новеллы Кафки и Борхеса.

Английская новелла в эпоху романтизма была представлена очень слабо, а французская в силу стойких риторико-классицистических и просветительских традиций дала в основном нетипичные образцы новеллы. Новелла оказалась на периферии творчества Мюссе, Виньи, Гюго; изображением героя века занялся французский роман, а в новелле на первом плане оказалась линия фантастического повествования Нодье, де Нерваля и Гюты с их интересом к суевериям и сновидениям. У первых двух жанр новеллы буквально «размывается» лирико-элегической стихией, а у последнего в силу как бы реальных мотивировок (прием наркотиков и т. п.) форма новеллы несколько укрепляется, а сюжеты, как ни странно, невольно приближаются по типу к китайским новеллам с их компенсаторной эротической фантастикой (любовные отношения с ожившими красавицами прошлых лет и веков и т. п.).

При переходе от романтизма к реализму резко падает удельный вес фантастики и субъективно-лирической стихии, усиливается значение быта и социальных отношений, побеждает принцип «объективного» повествования «со стороны». Изображение странного и экзотического часто получает этнографическую или иную «научную» мотивировку. Удивительные происшествия могут возникать и вне экзотики из реальных и в том или ином смысле типических жизненных обстоятельств, которые их детерминируют. Драматизм реалистической новеллы иногда концентрируется в отдельных сценах, как в драме XIX в.

В постромантический период и даже во времена расцвета классического реализма структура новеллы меняется слабо и во многом сохраняет тот тип, который сложился в эпоху романтизма. Новелла долго сохраняла романтические элементы. Даже великие реалисты XIX в., такие, как Стендаль, Бальзак, Диккенс, Гоголь, Тургенев, Достоевский, кстати сохранившие следы романтизма (пусть в «снятом виде») даже в своих романах, писали новеллы, в которых наследие романтизма было особенно ощутимо. Это, в частности, проявилось в творчестве

Тургенева, писавшего наряду с романами и натуральными очерками и полуфантастические новеллы, чему способствовал его поздний поворот к мистицизму. Новелла Стендаля и даже Бальзака в принципе мало отличается от новелл Мериме, типичной переходной фигуры от романтизма к реализму. Этот переходный этап хотя и не изменил структурные принципы романтической новеллы, но в значительной мере укрепил ее жанровую специфику за счет отказа от субъективно-лирической стилистики и безудержной фантастики. Ведь диалектика исключительного-реального входит в самую специфику новеллы. Вспомним Клейста, одного из создателей романтической новеллы, которому удалось при этом сохранить трезвость и строгость немецкого классицизма, а с ней и четкую новеллистическую форму. Мериме, наоборот, не будучи связан с традицией классицизма, сумел своим ярким и сильным романтическим характерам дать реальную мотивировку в виде влияния этнически-экзотических нравов.

Наше литературоведение склонно полностью зачислять Пушкина-прозаика в «реализм», тогда как на самом деле в новеллах Пушкина есть и доромантическая строгость, идущая еще от XVIII в., и романтическая полупародийная игра с традиционными повествовательными сюжетами, и осмеяние романтических штампов, и элементы подлинного социального реализма, обнажающего литературность всех этих нарративных схем, и истинные социальные пружины «неслыханных происшествий». Стоит отметить, что Пушкин, как и Клейст, широко прибегает к анекдотическим мотивам, что всегда укрепляет новеллистичность. Почти то же можно сказать о Гоголе, несомненно шедшем от романтизма к реализму.

В период расцвета классического реализма привилегированным жанром становится роман, а новелла оттесняется на периферию как творчества великих реалистов, так и литературы вообще. Отчасти новеллу в этот период вытесняют рассказ и натуральный очерк.

Не случайно и в переходный период, и позднее новеллисты проявляют интерес ко всякой экзотической сфере, где могли в реальности сохраняться яркие характеры и ситуации. Наглядный пример — корсиканские и цыганские нравы у Мериме, как бы романтические и удивительные по самой своей сути (здесь «природа» конфронтирует с «культурой»). Известную экзотичность можно усмотреть и в новеллах Брет Гарта о калифорнийских золотоискателях. Брет Гарт, с одной стороны, любит эту золотоискательскую «вольницу», способной на бескорыстие и благородные поступки, но, с другой стороны, для него важнее даже в этой маргинальной среде обнаружить социальные и нравственные коллизии буржуазного общества. Впоследствии английские писатели (Стивенсон, Конрад, наконец Киплинг) пристрастились к колониальной экзотике, которую они уже рассматривают с неоромантических позиций.

Новелла в период реализма не случайно расцветает в своего рода областнических рамках, особенно в странах немецкого языка: в Австрии (Штифгер), в Шлезвиг-Гольштейне (Шторм), в Шварцвальде (Ауэрбах), в Швейцарии (Келлер, Мейер). Немецкие новеллисты постепенно преодолевают лирическо-эпическую стихию, оставшуюся им в наследство от романтизма, и переходят к социальному реализму, но часто ограничивают свою тематику семейными рамками и абстрактными нравственными проблемами. Излюбленная тема — разрушение идиллии, столкновение высоких чувств с дворянскими предрассудками или мещанской алчностью. Особняком стоит Мейер, решающий нравственные проблемы скорее на метафизическом уровне и на историческом материале.

Принципиально новый шаг в истории новеллы как жанра совершается на этапе позднего реализма, как раз тогда, когда реализм окончательно избавляется от романтических пережитков и останавливается на пороге натурализма, импрессионизма, неоромантизма. В конце XIX в. новелла теряет не только романтические, но и романические черты, резко отделяется от романа и повести, снова охотно использует анекдотические приемы, хотя на совершенно нетрадиционном материале, шире допускает сатиру (Мопассан, отчасти Чехов) и юмор (Чехов, О. Генри и др.).

Ярчайший пример — Мопассан, который, будучи полноценным и бескомпромиссным реалистом критического направления, поворачивает от романа к новелле. Мопассан демонстрирует, как «неслыханные происшествия» и удивительные случаи, составляющие ядро новеллы, вырастают из самой повседневной, банальной, но достаточно жестокой жизненной прозы, из массового мещанского быта (даже эпизоды периода немецкой оккупации при всей их экстремальности поданы им как сгустки той же атмосферы). Мопассан любит подчеркивать контраст между обыденностью причин и исключительностью следствия. При всей строгости новеллистической формы Мопассан часто в рамках одной новеллы объединяет два эпизода, относящиеся к прошлому и настоящему (ср. выше о двухчастной форме у романтиков).

Совершенно по-другому и позднее новый подъем новеллы представлен в американской литературе в творчестве О. Генри, который на новый лад продолжает традиции Брет Гарта. Вместо мопассановской сатиры находим у О. Генри преимущественно стихию нежного юмора. О. Генри гораздо смелее вводит в новеллу анекдотические парадоксы, но их комическая острота смягчается за счет сентиментального и гуманного утверждения доброй натуры и благородства маленького человека. Некоторые слабые элементы импрессионизма можно обнаружить уже у Мопассана, тем более у О. Генри.

Гораздо ошутимее вклад импрессионизма в новеллу Чехова, который при этом также остается последовательным реалистом.

Чехов, как и Мопассан, охотно прибегает к поэтике анекдота и тоже отказывается, особенно на более позднем этапе, от всяких традиционных мотивов, иногда и от самого комизма, в чем заключается характерный парадокс новеллы конца века. Чехов заменяет традиционные мотивы глубинным, хотя и ненавязчивым, проникновением в быт и психологию, что формально как бы ослабляет «новеллистичность». Более того, Чехов уменьшает масштаб новеллистического события, ослабляет и его мотивировку, и его непосредственные последствия, «гасит» не только выделенность события из полного случайностей жизненного потока, но и самую исключительность, часто переносит акцент с события на внутренний подтекст. Чехов одновременно возрождает новеллу и трансформирует ее в антиновеллу. Своим импрессионизмом, нарушением, пусть даже мнимым, рационального поведения героев и рациональной организации повествования, а также некоторыми специфическими способами применения как лирических мотивов, так и гротеска Чехов предвосхищает развитие новеллы в XX в.

- Алексеев 1937—*Алексеев В. М.* Предисловие.—*Ляо Чжай*. Рассказы о людях необычайных. М.—Л., 1937.
- Алексеев 1978—*Алексеев В. М.* Китайская литература. М., 1978.
- Андерсон 1923—*Anderson W.* Kaiser und Abt. Dorpat, 1923.
- Андреев 1984—*Андреев М. Л.* Предисловие.—Новеллино. М., 1984.
- Аркс 1953—*Arx B. von.* Novellistische Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethes Zeit.—Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte. Zürich, 1953.
- АТ—The Types of the Folktale. A. Aarne's Verzeichnis enlarged by Stith Thompson (FFC № 184). Helsinki, 1964.
- Аф—Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. М., 1957.
- Банделло 1956—*Банделло М.* Ромео и Джульетта. М., 1956.
- Бедье 1893—*Bédier J.* Les fabliaux. P., 1893.
- Беннет 1961—*Bennet A.* A History of the German Novelle. Cambridge, 1961.
- Берковский 1960—*Берковский Н. Я.* О «Повестях Белкина».—О русском реализме XIX века и вопросы народности и реализма. М., 1960.
- Берковский 1973—*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Борхердт 1926—*Borcherdt H. H.* Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Lpz., 1926.
- Бочаров 1974—*Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974.
- Бранка 1983—*Бранка В.* Боккаччо средневековый. М., 1983.
- Брух 1928—*Bruch V.* Novelle und Tragödie.—Zeitschrift für Aesthetik. Bd. 22. Stuttgart, 1928.
- Брюне 1967—*Brunet G. G. F.* Meyer et la nouvelle. P., 1967.
- Ван дер Энг 1968—*Van der Eng J.* Les récits de Belkin.—*J. van der Eng, van Holk, I. M. Meyer.* The Tales of Belkin by Puškin. The Hague—Paris, 1968.
- Вербер—Грейнер 1977—*Weber A., Creiner F.* Short Stories.—Theorien. Kronberg, 1977.
- Вельтер 1927—*Welter J. Th.* L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age. P., 1927.
- Веселовский 1893—1894—*Веселовский А. Н.* Боккаччо, его среда и сверстники. Т. 1—2. СПб., 1893—1894.
- Визе 1957—1962—*Wiese B. von.* Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Bd. 1—2. Düsseldorf, 1957—1962.
- Вильдьё 1741—*Oeuvres de Mademoiselle de Ville-dieu.* P., 1741.
- Виннер 1964—*Winner T. G.* Chekhov and His Prose. N. Y., 1964.
- Виннер 1984—*Winner T. G.* The Poetry of Chekhov Prose.—Papers in Slavic Philology. 5, 1984.
- Виноградов 1937—*Виноградов И. А.* О теории новеллы.—Борьба за стиль. Л., 1937.
- Виноградов 1941—*Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- Виноградов 1976—*Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Виппер 1983—*Виппер Ю. Б.* Вступительная статья.—*Мериме П.* Собрание сочинений. Т. 1. М., 1983.
- Выготский 1968—*Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968.
- Гаспаров 1971—*Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня. М., 1971.
- Герхардт 1984—*Герхардт М.* Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). М., 1984.

- Годэн 1970 — *Godenne V. Histoire de la nouvelle française au 17—18 siècles.* Genève, 1970.
- Голенищев-Кутузов 1975 — *Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы.* М., 1975.
- Голыгина 1980 — *Голыгина К. И. Новелла средневекового Китая (История сюжетов и их эволюция, XIII—XIV вв.).* М., 1980.
- Голыгина 1983 — *Голыгина К. И. Китайская проза на пороге Средневековья.* М., 1983.
- Готорн 1965 — *Готорн Н. Новеллы.* М.—Л., 1965.
- Готорн 1982 — *Готорн Н. Избранные произведения в двух томах.* Л., 1982.
- Готье 1981 — *Gautier Th. Récits fantastiques.* P., 1981.
- Греймас 1976 — *Greimas A. J. Maupassant. La sémiotique du texte.* P., 1976.
- Гриффит 1955 — *Griffith T.-G. Bandello's Fiction.* Oxf., 1955.
- Делофр 1967 — *Delofre F. La nouvelle en France à l'âge classique.* P., 1967.
- Деперье 1936 — *Деперье Б. Кимвал мира. Новые забавы и веселые разговоры.* [М.—Л.], 1936.
- Егерман 1956 — *Банделло М. Ромео и Джульетта.* М., 1956. Вступит. ст. Э. Е. Егерман. М., 1956.
- Желоховцев 1969 — *Желоховцев А. Н. Хуабэн — городская повесть средневекового Китая.* М., 1969.
- Жирмунский 1981 — *Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур.* М.—Л., 1981.
- Ирвинг 1985 — *Ирвинг В. Новеллы.* М., 1985.
- Итальянская новелла 1957 — *Итальянская новелла Возрождения.* М., 1957.
- Клейн 1956 — *Klein J. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart.* Wiesbaden, 1956.
- Коскимиес 1959 — *Koskimies R. Die Theorie der Novelle.—Orbis literaturum,* 1959.
- Ландау 1875 — *Landau M. Beiträge zur Geschichte der italienischen Novelle.* Wien, 1875.
- Ландау 1884 — *Landau M. Die Quellen des Decameron.* Stuttgart, 1884.
- Ларошгильен 1707 — *La Roche Guilhen. Jacqueline de Bavière.* Amsterdam, 1707.
- Лафайет 1959 — *Лафайет М. Принцесса Клевская.* М., 1959.
- Лафайет 1970 — *Mme de la Fayette. Romans et Nouvelles.* P., 1970.
- Лейбовиц 1974 — *Leibowitz I. Narrative Purpose in the Novella.* The Hague — Paris, 1974.
- Леммерт 1955 — *Lemmert E. Bauformen des Erzählens.* Stuttgart, 1955.
- Ли 1909 — *Lee A. C. The Decameron, Its Sources and Analogues.* L., 1909.
- Локерман 1957 — *Lockerman E. Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle.* München, 1957.
- Лочичеро 1970 — *Lo Cicero D. Novellentheorie.* München, 1970.
- Люберс 1977 — *Lubers K. Typologie der Short Stories.* Darmstadt, 1977.
- Мазуччо 1931 — *Мазуччо Гвардато из Салерно. Новеллино.* М.—Л., 1931.
- Мальмеде 1966 — *Malmede H. H. Wege zur Novelle.* Stuttgart — Berlin — Köln, 1966.
- Мелетинский 1958 — *Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки (происхождение образа).* М., 1958.
- Мелетинский 1963 — *Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса (ранние формы и архаические памятники).* М., 1963.
- Мелетинский и др. 1969—1971. — *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Вопросы структурного описания волшебной сказки.—Труды по знаковым системам.* IV—V. Tartu, 1969—1971.
- Мелетинский 1976 — *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.* М., 1976.
- Мелетинский 1979 — *Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос (цикл Ворона).* М., 1979.

- Мелетинский 1983—*Мелетинский Е. М.* Средневековый роман. М., 1983.
- Мелетинский 1986—*Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- Михайлов 1986—*Михайлов А. Д.* Старофранцузская городская повесть фаблю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986.
- Михайлова 1976—*Михайлова Н. И.* О структурных особенностях «Повестей Белкина».— Болдинские чтения, Горький, 1976.
- Немецкая романтическая повесть—Немецкая романтическая повесть. Т. 1—2. М., 1935.
- Нодье 1985—*Nodier Ch.* Contes. М., 1985.
- Нойшефер 1969—*Neuschäfer H. J.* Boccaccio und der Beginn der Novelle. München, 1969.
- Нюкрог 1957—*Nykrog P.* Les fabliaux. Kbh., 1957.
- О. Генри 1985—*О. Генри.* Избранные произведения в двух томах. М., 1985.
- О'Фаолэйн 1964—*O'Faolain S.* The Short Story. N. Y., 1964.
- Пабст 1949—*Pabst W. B.* Die Theorie der Novelle in Deutschland.— Romanische Jahrbuch. Bd. 2. Hamburg, 1949.
- Пермяков 1970—*Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки. М., 1970.
- Петровский 1927—*Петровский М. А.* Морфология новеллы.— *Arg poetica*. М., 1927.
- Печ 1928—*Petsch R.* Epische Grundformen.— Germanisch-Romanische Monatsschrift. T. 16. Heidelberg, 1928.
- По 1972—*По Э.* Избранные произведения. Т. 1—3. М., 1972.
- Польхайм 1965—*Polheim K. K.* Novellenforschung (1945—1964). Stuttgart, 1965.
- Понгс 1961—*Pongs H.* Ist die Novelle heute tot? Stuttgart, 1961.
- Принс 1973—*Prince G. A.* Grammar of Stories. The Hague—Paris, 1973.
- Пропп 1946—*Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Пропп 1969—*Пропп В. Я.* Мифология сказки. М., 1969.
- Пропп 1984—*Пропп В. Я.* Русская сказка. Л., 1984.
- Пу Сунли 1955—*Пу Сунли.* Лисья чары. М., 1955.
- Пу Сунли 1957—*Пу Сунли.* Монахи-волшебники. М., 1957.
- Пу Сунли 1961—*Пу Сунли.* Новеллы. М., 1961.
- Рейд 1977—*Reid I.* The Short Story. L., 1977.
- Реформатский 1922—*Реформатский А. А.* Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.
- Родакс 1968—*Rodax Y.* The Real and the Ideal in the Novella of Italy, France and England. Chapel Hill, 1968.
- Саккетти 1962—*Саккетти Ф.* Новеллы. М.—Л., 1962.
- Сегрэ 1722—*Segrais M. de.* Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie. Т. 1—2. P., 1722.
- Сервантес 1961—*Сервантес М.* Собрание сочинений в пяти томах. М., 1961.
- Сидяков 1976—*Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1976.
- Сэнтив 1911—*Saintyves P.* Les Saints successeurs de Dieux. P., 1911.
- Сэнтив 1923—*Saintyves P.* Les contes de Perrault et les récits parallèles. P., 1923.
- Тиберже 1968—*Thieberger R.* Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande. P., 1968.
- Тодоров 1969—*Todorov Tz.* Grammaire de Decameron. The Hague—Paris, 1969.
- Томпсон 1946—*Thompson S.* The Folk-tale. N. Y., 1946.
- Фаблю 1971—Фаблю. Старофранцузские новеллы. М., 1971.
- Фильштинский 1983—*Фильштинский И. М.* Предисловие.— Тысяча и одна ночь. М., 1983.
- Фишман 1980—*Фишман О. Л.* Три китайских новеллиста XVII—XVIII веков. М., 1980.

- Химмель 1963 — *Himmel H.* Geschichte der deutschen Novelle. Bern—München, 1963.
- Хирш 1928 — *Hirsch A.* Der Gattungsbegriff «Novelle». — Germanische Studien. Н. 64. В., 1928.
- Хлодовский 1982 — *Хлодовский Р. И.* Декамерон (поэтика и стиль). М., 1982.
- Художественный мир Гофмана 1982 — Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М., 1982.
- Чосер 1973 — *Чосер Джеффри.* Кентерберийские рассказы. М., 1973.
- Чудаков 1971 — *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
- Чудаков 1986 — *Чудаков А. П.* Мир Чехова. М., 1986.
- Шаль 1959 — *Challe R.* Les illustres Françaises. Vol. 1—2. P., 1959.
- Шкловский 1921 — *Шкловский В. Б.* Развертывание сюжета. Пг., 1921.
- Шкловский 1929 — *Шкловский В. Б.* Теория прозы. М., 1929.
- Шкловский 1959 — *Шкловский В. Б.* Художественная проза (размышления и разборы). М., 1959.
- Шкловский 1978 — *Шкловский В. Б.* О старой китайской повести. — Дважды умершая (старые китайские повести). М., 1978.
- Шторм 1965 — *Шторм Т.* Новеллы. Т. 1—2. М., 1965.
- Штраснер 1968 — *Strassner E.* Schwank. Stuttgart, 1968.
- Шунихт 1960 — *Schunicht M.* Der «Falke» am Wendepunkt. — Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1960.
- Эйхенбаум 1927 — *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927.
- Эккерман 1981 — *Эккерман П. П.* Разговоры с Гете. М., 1981.
- Эрнст 1928 — *Ernst P.* Der Weg zur Form. München, 1928.
- Эструп 1905 — *Эструп П.* Исследование о «Тысяча и одной ночи», ее происхождение и развитие. М., 1905.

- Акутагава Рюноске 153
 Алеман **Матео 142**
 Аллен де Лилль 51
 Андерсен Г. Х. 177
 Арним фон И. 174, 197
 Апулей 195
 «Золотой осел» 195
 Ауэрбах Э. 215, 258
- Бабрий 50
 Базиле 118, 131, 174
 Байрон Дж. Н. Г. 230
 Баюлар д'Арно 159
 «Испытания чувств» 159
 Баллала 30
 «Бходжапрабандха» 30
 Балзак О. де 210, 225, 232, 257
 «Озорные рассказы» 210
 «Человеческая комедия» 210
 «Альбер Саварюс» 210
 «Герцогиня Ланже» 210
 «Гобсек» 210
 «Гонорина» 210
 «Девушка с золотыми глазами» 210
 «Луи Ламбэр» 210
 «Неведомый шедевр» 210
 «Покинутая женщина» 210
 «Примиренный Мельмот» 210
 «Серафита» 210
 «Фачино Кане» 210
 «Феррагюс» 210
- Банделло 85, 109—115, 117, 125—127, 129, 131, 133, 135, 143, 158, 180, 209, 220, 253, 256
 Барбарильо Салас 143
 Бассомпьер 161
 «Мемуары» 161
 «Беспечальный монастырь» 14, 348
 Боккаччо 63, 64, 70, 71, 75—78, 81, 82, 84—87, 93, 95, 96, 98—109, 111, 112, 114—120, 122, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 135, 141, 148, 158, 166, 180, 210, 220, 240, 247, 253
 «Декамерон» 60, 63, 70, 75, 76, 78—89, 92, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 104—109, 115, 122, 166, 253
 «История знаменитых мужей и женщин» 70
 «Тесеида» 70
 «Филоколо» 70
 Св. Вонавентура 51
- Борхес Х. Л. 185, 244, 246, 256
 Бо Синцзян 36
 Браччоллини Поджо 56, 102, 119, 122, 123, 131, 133
 «Фацетии» 102, 122, 123
 Брейгель 62
 Бремон 146
 Брендано К. фон 174, 175, 184, 200, 255
 «Детские сказки» 174
 «Рассказ о честном Каспере и прекрасной Аннерль» 175
 Брет Гарт Ф. 224—226, 229, 257, 258
 «Граница прилива» 225
 «Дурак из пятиречья» 226
 «Изгнанники Покер-флета» 225
 «Как Санта Клаус пришел в Симпсон-бар» 226
 «Какой подарок Руперту подарили к Рождеству» 226
 «Кларенс» 226
 «Компаньон Теннесси» 226
 «Малыш Сильвестр» 225
 «Минглс» 226
 «Миллионер из скороспелки» 225
 «Наследница» 225
 «Почтмейстерша из Лоренфлона» 226
 «Счастливый Баркер» 225
 «Счастье Ревущего Стана» 225
 «Тэнфул Блоссом» 226
 «Человек из Соляно» 225
- Брикэр де Ла Дизмери 159
 Буагильбер 150
 Бурдинье Ш. 122
 Бурсо 146
 Буше Г. 122
 «Бхаратакаватриншати»
 Бюргер Г. А. 183
 «Ленора» 183, 230, 232
- Валерий Максим 51, 63
 Ван Дун 36
 Ван Шифу 39
 «Западный флигель» 39
 «Варлаам и Иоасаф» 51, 119, 121
 Вебстер 209
 Вервиль де 210
 «Веталапанчавиншати» 30, 32
 Вильяпати 30
 «Пурушпарикша» 30
 «Викрамачарита» 30

Вильдье де 146--149, 151, 152, 157,
159, 254
«Галантные анналы» 146, 147, 148,
149
«Лизандр» 146
«Любовь великих людей» 146
Виньи А. де. 199, 200, 256
«Неволя и величие солдата» 199
«Жизнь и смерть капитана Рено»
200
«Лоретта, или Красная печать» 199,
200
«Ночь в Венсене» 200
Вольтер 152, 156, 195
«Век Людовика XIV» 152
Вомориер 150

Гарэн 68
Гете И. В. 3, 161, 196, 240, 255
«Новелла» 161, 162
«Разговоры немецких беженцев»
161
«Сказка» 162
«Фауст» 196

Гильем де Кабестань 77
Гильем де Норман 68
Гоголь Н. В. 229, 236, 256, 257
«Малороссийские повести» 236
«Петербургские повести» 236, 237
«Невский проспект» 237
«Нос» 237
«Портрет» 237
«Шинель» 237

Готье Т. 194, 196—199, 204, 238, 256
«Аватара» 199
«Арри Марселла» 198
«Два актера на одну роль» 199
«Двойной рыцарь» 199
«Джеттатура» 199
«Клуб гашишистов» 198
«Кофейник» 198
«Мертвая возлюбленная» 198, 199
«Ножка мумии» 198, 204
«Омфала» 198
«Онюфриус» 198
«Опиумная трубка» 198

Гофман Э. Т. А. 50, 174, 176—184,
186, 187, 191, 193, 194, 196, 197,
199, 202, 215, 245, 255
«Выбор невесты» 179
«Дождь и догаресса» 179, 180
«Дон Жуан» 176
«Золотой горшок» 177, 178, 179, 181
«Кавалер Глюк» 176
«Королевская невеста» 177
«Крейслериана» 193
«Крошка Цахес» 177, 178, 187
«Мадемуазель де Скудери» 179, 182,
193
«Майорат» 179, 180, 181, 182, 183,
191

«Мартин-бочар и его подмастерья»
181
«Мастер Иоган Вахт» 181
«Необыкновенные страдания одного
директора театра» 176
«Песочный человек» 179, 181, 182,
193
«Повелитель блох» 177, 178
«Принцесса Брамбилла» 177
«Счастье игрока» 180
«Угловое окно» 176, 186
«Шерковь иезуитов в Г.» 193
«Шелкуничик» 177
Грацини Ф. 117, 118
«Вечерние трапезы» 117
Григорий Великий 51
Гримм 174
Гунадхья 30
«Брихаткатха» 30
Гюго В. 200, 201, 256
«Клод Гё» 200

Данте 72, 100
«Божественная комедия» 72
Донно де Визе 150
Делерье Б. 122—125, 127, 131, 133,
253
«Новые забавы» 123, 125
«Деяния римлян» 52, 57, 59—61, 63,
74, 128, 250
Джон из Гарланта 76
Дидро Д. 156
«Жак-фаталист» 156
«Это не сказка» 156
Диккенс Ч. 224, 225, 256
Дони Дж. 119
Достоевский Ф. М. 193, 232, 256
Ду Гуантин 36
Дюран 68
Дюплезиер 151, 152
«Чувства по поводу литературы и
истории» 151

Евангелие 53

Жак де Витри 51, 52, 54—56, 74, 247,
250
«Народные проповеди» 52, 57—60,
74
Жан-Поль 215
Жуковский В. А. 230
«Светлана» 230

Ибсен Г. 174
«Пер Гюнт» 174
«Император и аббат» 14
Ирвинг В. 183—185, 187, 191, 195,
205, 230, 232, 239, 256
«Альгамбра» 184
«Дом с привидениями» 184
«Жених-призрак» 183, 191, 230, 232

- «Легенда о Сонной лощине» 184
 «Полный джентльмен» 184, 187, 205
 «Рип Ван Винкль» 183
- Исидор Севильский 76
- Казотт Ж. 195, 198
 «Влюбленный дьявол» 195, 198
- Кант И. 161
- Карамзин Н. М. 229
 «Бедная Лиза» 230
 «Наталья, боярская дочь» 230
- Катон
- Кафка Ф. 185, 244, 246, 256
- Кекедо Ф. 142
- Келлер Г. 215, 219—221, 223, 258
 «Бредоки» 219
 «Деревенские Ромео и Юлия» 219—221
 «Дитеген» 221
 «Духовидцы» 219
 «Знамя семи стойких» 219
 «Котик Шпигель» 219
 «Кузнец своего счастья» 220
 «Панкрац Бука» 221
 «Платье делает людей» 220, 221
 «Святой распутник Виталий» 220, 223
 «Три праведных грешника» 219—221
 «Фрау Регель Амрайн» 220, 221
- Киплинг Р. 224
- Клейст Г. фон 161—168, 170, 175, 176, 180—182, 200, 205, 220, 223, 230, 233, 238, 245, 255, 257
 «Землетрясение в Чили» 165
 «Локарнская нищенка» 164
 «Маркиза О.» 164—169, 230
 «Михазель Кольхаас» 163, 167
 «Найденши» 164—166, 170, 205
 «Обручение в Сан-Доминго» 165—167, 169, 170
 «Поединок» 164—166, 167, 170, 175
 «Принц Гомбургский» 167
 «Святая Цецилия, или Власть музыки» 164, 166, 167
- «Книга о семи мудрецах» 119
- Колэн 146
- Конрад Дж. 224, 257
- Констан Б. 199
- Куртен 150
- Курталь Руссо де ля Валетт 150
- Ларошгильен де 150, 151
 «Жаклин де Бавьер» 150
- Ла Саль А. де 122
 «Маленький Жан де Сантре» 122
 «Сто новых новелл» 122
- Лафайет М. де 139, 140, 144, 149, 150, 153, 156, 159, 254
 «Графиня де Танд» 149
- «Зайда» 149, 150
 «Принцесса Клевская» 139, 149, 150
 «Принцесса де Монпансье» 149
- Ленобль 150
- Лесаж А. Р. 152
- Лесконвель 150
- Лессинг Г. Э. 64
- Ли Гунцзы 36
- Ли Фуянь 36
- Ли Чаовэй 36
- Лонгстрит О. 183
- Льюис М. Г. 195
 «Монах» 195
- Мазуччо 102—109, 111, 113, 115, 118, 119, 127, 128, 131, 133, 253
 «Новеллино» 103, 105, 107, 108
- Маккиавелли Н. 119
- Маргарита Наваррская 122, 123, 125—128, 131—133, 135, 143, 144, 147, 253, 254
 «Гептамерон» 122, 125—129
- Мариво П. 152, 156
- Мария Французская 65, 70, 251
- Марлинский А. А. 229, 230
- Мармонтель Ж. Ф. 156—160, 254
 «Нравоучительные рассказы» 156
- Мейер К. Ф. 203, 215, 221—224, 258
 «Анджела д'Эсте» 223
 «Женитьба монаха» 222
 «Искушение Пескары» 222
 «Паж Густава Адольфа» 222
 «Плавт в женском монастыре» 223
 «Святой» 222, 223
 «Судья» 222
- Мелвилл Г. 189, 190
 «Бартлби» 189
 «Бенито Серено» 189
- Мервилл де 146
- Мериме П. 156, 194, 202—205, 207—210, 212, 224, 257
 «Аббат Обен» 207, 208
 «Арсена Гийо» 207
 «Видение Карла XI» 204
 «Голубая комната» 205
 «Двойная ошибка» 206, 207, 208
 «Джуман» 204
 «Ильская Венера» 204, 206
 «Кармен» 207, 208
 «Локиас» 204, 205, 206
 «Партия в триктрак» 207
 «Переулок мадам Лукреции» 204, 208
 «Федерико» 205
 «Этрусская ваза» 207, 208
- Мерсье Л. 159
- Мольер 55
- Мопассан Г. де 210, 211, 213, 214, 239, 240, 243, 245, 258, 259
 «Бродяга» 210, 211
 «Буатель» 211

- «В море» 211
 «В полях» 211, 214
 «Веребочка» 211, 214
 «Возвращение» 211, 214
 «Гарсон, кружку пива» 210, 213
 «Два друга» 210, 211
 «Дуэль» 210, 211
 «Дядя Жюль» 210, 211, 214
 «Завещание» 210
 «Зверь дяди Бельома» 211
 «Зонтик» 210, 213
 «Исповедь» 211, 214
 «Крестины» 210, 213
 «Лунный свет» 213, 214
 «Мадемуазель Перль» 214
 «Мадемуазель Фифи» 211
 «Наследство» 211, 214
 «Нищий» 210, 211
 «Ожерелье» 214
 «Папа Симона» 211
 «Папаша Милон» 211
 «Пленные» 211
 «Помешанная» 210
 «Порт» 211
 «Прощай» 213, 214
 «Пышка» 211
 «Розали Прюдан» 211, 214
 «Святочный рассказ» 211, 214
 «Слепой» 210
 «Сожаление» 213, 214
 «Солдатик» 211, 213
 «Старуха Соваж» 211
 «Туан» 211, 214
 «Хромуля» 211, 214
 «Шкаф» 211
- Монтень М. де 164
 Морливи Дж. 119
 Мюссе А. де 199, 200, 256
 «История белого дрозда» 200
 «Мини Пенсон» 200
 «Секрет Жавотты» 200
- Нерваль Ж. де 194, 196—198, 204, 215, 256
 «Аврелия» 197
 «Анжелика» 197
 «Король Бисетра» 197
 «Октавия» 196
 «Просветленные» 197
 «Сильвия» 196
 «Соната дьявола» 196
- Никола Триве
 Николай Х. 171
 Новалис 177
 «Новеллино» 62, 63, 64, 65, 70, 74, 78, 99, 151
 Нодье Ш. 194—199, 204, 238, 256
 «Адель» 194
 «Бобовое сокровище и цветок горошка» 194
 «Жан Сбогар» 194
- «Инес де Лас Сьеррас» 195
 «Любовь и колдовство» 195
 «Смарра, или Демон почвы» 195
 «Трильби» 195, 197, 198
 «Фея хлебных крошек» 195
 «Четыре талисмана» 194
- Нью Сэншэнь 36
- Овидий 63, 70
 О. Генри 226—229, 245, 258
 «Без вымысла» 228
 «Грошовый поклонник» 227
 «В антракте» 229
 «Во имя традиции» 227
 «Вождь краснокожих» 227
 «Волшебный профиль» 227
 «Вопрос высоты над уровнем моря» 227
 «Дары волхвов» 228
 «Друг Телемак» 228
 «Елка с сюрпризом» 228
 «Золото и любовь» 227, 229
 «Из любви к искусству» 228
 «Исповедь юмориста» 227
 «Квадратура круга» 228
 «Коловращение жизни» 227
 «Купидон à la carte» 227
 «Маркиз и мисс Салли» 227
 «Маятник» 229
 «Меблированная комната» 228
 «Мишурный блеск» 227
 «На помощь, друг» 228
 «Негодное правило» 227
 «Обращение Джимми Валентайна» 227
 «Один час полной жизни» 229
 «Персики» 227, 229
 «Пианино» 227
 «По первому требованию» 227
 «Погребок и роза» 227
 «Пока ждет автомобиль» 227
 «Попробовали — убедились» 227
 «Последний лист» 228
 «Предвстияк весны» 227
 «Призрак возможности» 227
 «Принцесса и пума» 228, 229
 «Пурпурное платье» 228
 «Пьемонтские блинчики» 227
 «Разные школы» 227
 «Родственные души» 228
 «Роман биржевого маклера» 227
 «Русские соболя» 227
 «Санаторий на ранчо» 228
 «Святыня» 227
 «Сделка» 228
 «Сестры золотого кольца» 227
 «Сон в летнюю глушь» 228
 «Справочник Гименея» 227
 «Трест, который лопнул» 227
 «Фараон и коралл»
 «Чародейные хлебцы» 228

«Яблоко сфинкса» 227
Одоевский В. Ф. 229
«Орлеанская мещанка» 77
Павел Диакон 76
«Панчатантра» 30, 31, 119
Перро Ш. 118, 131, 195
Петр Альфонс 51, 65
«Disciplina clericalis» 51
Петрарка Ф. 70
По Э. 180, 182, 189—193, 198, 199,
202, 204, 224, 256
«Береника» 191, 192, 204
«Бес противоречия» 192, 193
«Бочонок амонтильядо» 191, 192
«Вильям Вильсон» 193
«Заживо погребенные» 191
«Золотой жук» 193
«Колодец и маятник» 191, 192
«Лигейя» 192
«Лягушонок» 192
«Маска красной смерти» 192
«Метценгерштейн» 191, 192
«Морелла» 192
«Овальный портрет» 193
«Падение дома Ашеров» 191
«Повесть крутых гор» 192
«Похищенное письмо» 193
«Правда о том, что случилось с
меся Вольдемаром» 192
«Приключение Ганса Пфоля» 193
«Разговор с мумией» 192
«Рукопись, найденная в бутылке»
193
«Сердце-обличитель» 191, 192, 193
«Система доктора Смоля и профес-
сора Перро» 193
«Спуск в Мальстрем» 193
«Тайна Мари Роже» 193
«Убийство на улице Морг» 193
«Фальшивый шар» 193
«Фон Кемпелен и его открытие»
193
«Человек толпы» 193
«Черный кот» 191, 192, 193
Погорельский А. 229
Прево А. Ф. 152, 156
Префонтэн С. 150
Прешак 150, 151
«Героиня-мушкетер» 151
Пуасон 146
Пу Сулин (Ляо Чжай) 42—50, 74,
176, 198, 245, 250
«Ляо Чжай чжи и» 42, 47
«Апельсинное дерево» 48
«Асю и ее двойник» 45
«Бесовка Сяосе» 45
«Вероучение белого лотоса» 48
«Волшебник Гуа» 48
«Госпожа Сеная» 44
«Губернатор Юй Чэнлун» 49
«Девница из Чанцзи» 48

«Даос с гор Лао» 48
«Даос угощает» 48
«Душа чанцинского хэшана» 48
«Зеркало Фын Сянь» 47
«Злая шутка» 49
«Изгнанница Чантэ» 45
«Как он решил дело» 49
«Как он сажил грушу» 48
«Как Цзяо Мин грозил лисе» 44
«Козни покойницы» 44
«Колдовство хэшана» 48
«Красавица Цинфан» 47
«Куэйфан» 46
«Лис выдает дочь замуж» 47
«Лис из Вэйшуй» 47
«Лис лезет в жбан» 44
«Лис-невидимка, Ху Четвертый»
47
«Лиса-наложница» 46
«Лиса-урод» 46
«Лиса Син» 45
«Министр литературного просве-
щения» 48
«Мужик» 44
«Мытарства супругов» 49
«Нищий хэшан» 48
«Остров Блаженных Людей» 46—
48
«Подвиги Синь Четырнадцатой»
46
«Пока варилась каша» 48
«Помещик и крестьянская дочь»
49
«Превращение святого Чэна» 48
«Преданная Ятоу» 47
«Приговор на основании стихов»
49
«Проказы Сюоуэй» 45, 46
«Развратный княжич» 49
«Расписная стена» 48
«Сестра Чоу» 49
«Синьчжэньское дело» 49
«Случай с Пин Эрцзином» 44
«Смешливая Ин-нин» 45
«Студент Го и его учитель» 45
«Студент Лэн» 45
«Схватил лису» 44
«Сючай из Ишуй» 47
«Талисман игрока» 48
«Тайюаньское дело» 49
«Царича Чжэнь» 46
«Царевна заоблачных плещей»
47
«Чан Тин и ее коварный отец» 47
«Чжэнь и его чудесный камень»
47
«Ян Шрам Над Глазом» 44
Пуасон 146
Пушкин А. С. 229, 231—233, 236, 237,
239, 245, 257
«Моцарт и Сальери» 231

- «Пиковая дама» 229—232, 236
 «Повести Белкина» 229—231, 233, 234, 236
 «Барышня-крестьянка» 230—235
 «Выстрел» 230—233, 236
 «Гробовщик» 230, 231
 «Метель» 230—236
 «Станционный смотритель» 230—235
- Пэй Син 36
- Рабле Ф. 156, 210
 «Рассказы о стародавних рыцарях» 63
 «Рейнские сказки» 174
- Ретиф де ла Бретонн 159, 160, 254
 «Графиня, или Женщина-сильфида» 159
 «Парижанки» 159
 «Прекрасная комиссарша» 160
 «Прекрасная мещанка и красивая служанка» 159
 «Прекрасная продавщица книг и мачеха» 160
 «Прекрасная содержанка и дева вельселя» 160
 «Провинциальная гордычка» 160
 «Современницы» 159
 «Француженки» 159
- «Роман о Лисе» 50, 65, 66, 70
 «Роман о Розе» 70
- Россэ Ф. де 143, 254
 «Трагические истории нашего времени» 143
- Рютбеф
- Сад Д. А. Ф. де 160
 «Преступления любви, новеллы исторические и трагические» 160
- Саккетти Ф. 99—103, 114, 118, 119, 121—124, 131, 133, 253
 «Триста новелл» 99, 102
- Сандр 150
 Светоний 51, 63
 Се Тяо 36
 Сегрэ М. де 144—147, 149
 «Французские новеллы» 144
 «Семь мудрецов» 51
 Сенека 51, 115
 Сер Джованни 107, 119
 Сервантес 137—139, 142—144, 158, 239, 254
 «Дон Кихот» 138
 «Назидательные новеллы» 138, 140, 143
 «Английская испанка» 141
 «Великодушный поклонник» 141, 143
 «Высокородная судомойка» 142
 «Две девицы» 140
 «Лицензиат Видриера» 140
 «Обманная свадьба» 142, 143
- «Подставная тетка» 142, 143
 «Ревнивый экстремадурец» 139, 140
 «Ринконете и Картадилло» 142
 «Сила крови» 140, 164
 «Сеньора Корнелия» 140
 «Цыганочка» 141—143, 158
- Симмс 183
 Скаррон П. 143, 209, 254
 «Комический роман» 143
 «Трагические новеллы» 143
- Скюдери М. де 150
 Скотт В. 230
 Сомалева 30
 «Катхасаритсагара» («Океан сказаний») 30, 31
- Сорель Ш. 143, 144, 151, 254
 «Французские новеллы» («Избранные новеллы») 143
- Стендаль 156, 208
 «Аббатиса Кастро» 208, 209
 «Ванина Ванини» 209
 «Виттория Аккарамбоне» 208
 «Воспоминания итальянского дворянина» 209
 «Герцогиня Поллиано» 208, 209
 «Излишняя милость убивает» 208, 209
 «Любовный напиток» 209
 «Минна Вангель» 209
 «Розовое и зеленое» 209
 «Сундук и привидение» 209
 «Ченчи» 208
- Стерн Л. 156
 Стивенсон Р. Л. 224, 257
 «Сто новых новелл» 161
- Страпарола Джанфранческа 118—121, 128, 131, 132, 245
 «Приятные ночи» 118
 «Судья Сюй видит сон-загадку» 42
- Сен-Реаль 150
 «Дон Карлос» 150
 Сюй Яоцзе 36
 «Тантракхьянка» 30
- Тик Л. 3, 171, 173, 174, 176, 181, 182, 255
 «Белокурый Экберт» 171, 172, 174
 «Вокал» 173
 «Верный Экарт и Тангейзер» 173
 «Жизнь летит через край» 173, 174
 «Любовные чары» 173
 «Рунеберг» 172—174
- Тирсо де Молина 143
 «Толедские виллы» 143
- Тит Ливий 70, 76, 101
 Толстой Л. Н. 53
 «Отец Сергей» 53
- Торп Л. 183
 Торш 146
 «Тристан и Изольда» 39

- Труа Н. де 122
 «Великий образец новых новелл» 122
- Тургенев И. С. 237—239, 256, 257
 «Ася» 238
 «Вешние воды» 238
 «Записки охотника» 238
 «Клара Миллич» 238
 «Первая любовь» 238
 «Призраки» 238
 «Сон» 238
 «Странная история» 238
 «Стук, стук, стук» 238
 «Фауст» 238
- «Тысяча и одна ночь» 32—35, 40, 74, 120, 194, 244
 «Абдаллах ибн Фадила» 32
 «История плачущей собаки» 32
 «Рассказ о Абу Юсуфе» 33
 «Рассказ о двух везирах» 34
 «Рассказ о Ганиме ибн Аюбе» 34
 «Рассказ о Масруре и Ибн аль-Каррибе» 33
 «Рассказ о Моавнии и бедуине» 35
 «Рассказ о простаке и плуте» 32
 «Рассказ о Халиде ибн Абдаллахе аль-Касри» 34
 «Рассказ о честном юноше» 33
 «Рассказ о чистильнице и женщине» 34
 «Рассказ о Ширин и рыбаке» 33
 «Рассказ про Ала ад-Дина и волшебный светильник» 32
 «Сказка о горбуне» 32
 «Сказка о купце и духе» 33
 «Сказка об Абу Кире и Абу Сире» 34
 «Халиф на час» 32, 34
- Уайльд О. 194
 «Портрет Дориана Грея» 194
- Файль Н. де 122
 Фан Цзяньли 36
 Федр 50
 Фиренцуола А. 117, 118, 253
 «Беседы о любви» 117
 Флобер Г. 210
 «Три сказки» 210
 Франс А. 210
- аль-Хамадани 35
 аль-Харири 35
 Хейзе П. 3
 «Хитопадеша» 30
 Хотгорн Н. 183, 185—189, 191, 217, 246, 256
 «Великий Каменный лик» 188
 «Главная улица» 186
 «Дочь Рапанини» 187, 191
 «Дэвид Соун» 187
- «Итен Бранд» 189
 «Каменный человек» 188
 «Легенды губернаторского дома» 186
 «Майское дерево Мерри Маунта» 186
 «Мантия леди Элинор» 188, 192
 «Маскарад у генерала Хоу» 186
 «Мастер красоты» 187
 «Молодой Браун» 188
 «Опыт доктора Хейдеггера» 188, 191
 «Погребение Роджера Мелвина» 189, 217
 «Портрет Эдуарда Рэндолафа»
 «Пророческие портреты» 187
 «Рассказ старухи» 185, 186
 «Родимое пятно» 187, 191
 «Седой заступник» 186
 «Снегурочка» 187
 «Старая Эстер Дадли» 186
 «Уэкфилд» 188
 «Хохолок» 187
 «Черная вуаль священника» 188
 «Честолюбивый гость» 187
 «Эгоизм, или Змея в груди» 189
 «Эндикотт и Красный Крест» 186
- Хуан Мануэль 60, 61, 62, 63, 251
 «Граф Луканор» («Книга примеров графа Луканора и Патроннио») 60, 62, 64, 65, 74, 251
- Хуан Фумэй 36
 Хуан Фуши 36
 Хумберт Романский 51
- Чехов А. П. 213, 238—245, 247, 258, 259
 «Анна на шее» 242, 244
 «Без заглавия» 240
 «В суде» 241
 «Ванька» 241
 «Верочка» 241, 243, 244
 «Володя» 243
 «Враги» 241, 243
 «Выигранный билет» 243
 «Гриша» 243
 «Дама с собачкой» 244
 «Дом с мезонином» 243
 «Дочь Альбона» 239, 241
 «Драма» 240
 «Житейская мелочь» 243
 «Злоумышленник» 239, 241
 «Ионыч» 241
 «Налим» 239
 «Нищий» 241
 «Пассажир первого класса» 241
 «Перелолох» 241
 «Поцелуй» 244
 «Радость» 240
 «Рассказ господина NN» 243
 «Скрипка Ротшильда» 242, 244

«Смерть чиновника» 241, 243
«Соседи» 241
«Спать хочется» 241, 243, 244
«Страх» 242, 244
«Студент» 240
«Тиф» 244
«Толстый и тонкий» 241
«Тоска» 241, 243, 244
«Трагик» 239
«Учитель словесности» 242, 243
«Хамелеон» 241
«Хирургия» 240
«Хористка» 241
«Человек в футляре» 241, 243
«Черный монах» 240
«Шампанское» 242
«Шведская спичка» 240
«Шуточка» 241, 243, 244
«Экзамен на чин» 239, 240
Чинтио Дж. 115—119, 131, 253
«Венецианский мавр» 116
«Орбекка» 116
«Экатоммити» 115
Чосер Дж. 70, 71, 72, 247, 250
«Кентерберийские рассказы» 70, 71, 72, 250
«Чудесный рог мальчика» 174
Чэн Сюань 36
Чэнь Хун 36
Шаль Р. 140, 152—156, 159, 254
«Знаменитые француженки. Истинные истории» 152, 156
Шамиссо А. фон 199
Шарпантье Ж. 159
Шатобриан Ф. Р. де 199
Шекспир В. 109, 116, 220
«Двенадцатая ночь» 109
«Венецианский купец» 60
«Король Лир» 53
«Много шума из ничего» 109
«Отелло» 115 116
«Ромео и Джульетта» 109
Шлегель А. 3
Шлегель В. 3
Шпильгаген Ф. 3
Штифтер А. 3, 215, 258

«Высокий лес» 215
«Кондор» 215
«Полевые цветы» 215
Шторм Т. 3, 202, 215—221, 223, 224, 239, 258
«В замке» 216
«Всадник на белом коне» 218
«Ганс и Гейнц Кирх»
«Господин советник» 217
«Зеленый лист» 216, 217
«Из заморских стран» 216, 219
«Иммензее» 215—217
«К летописи рода Гризахус» 216
«Карстен-попечитель» 217
«Лесной уголок» 216, 217, 219
«Мастер Петрушка» 216
«Молчание» 217
«Сыновья сенатора» 217, 219
«Тихий музыкант» 216
«Университетские годы» 216, 217
«Aquis submersus» 216
Штриккер 69
«Шукасаплати» 30, 31
Шэнь Цзыцзы 36
«Цветы и жития философов» 63
Цзи Юнь 50
Цзян Фан 36
Цицерон 51
Эзоп 50
Эйхендорф И. фон 174, 184, 220, 255
«История одного бездельника» 174, 220
«Осеннее колдовство» 174
Эккерман И. П. 3
Эленшлегер 174
«Эстула» 67
Этьенн А. 122
Юань Мэй 50
Юань Цзяо 36
Юань Чжэнь 36, 39
Яков Ворогагинский 70, 119
«Золотая легенда» 70
Я-чжи 36

Summary

E. M. Meletinsky, *The Historical Poetics of Novella*. Novella originates from tale and anecdote. Its emancipation from tale is more characteristic of the West than of the East. This is particularly true of China where novella originated from mythological legend and retained an element of fantasy virtually throughout its history. In the West, an original synthesis of fairy tale and novella only occurred in the epoch of romanticism. In comparing tale and novella, it should be noted that however fantastic a tale may be its plot shows compulsory and recurrent life and ritual cycles of growth of the hero (rites of passage), and novella, despite its mundane character, claims to show miraculous things as is suggested by Chinese technical words and Goethe's famous formula of "unheard-of event" and strikingly new things (cf. the etymology of the word 'novella'). Anecdote is based on direct opposition and paradoxical stress. In the frame of composition and narrative a sharp turn of plot occurs after culmination and before dénouement. The anecdotic core of novella often has a latent form. The anecdotic essence can be separated from the comic environment and, at later stages, it may even acquire sentimental and even tragic colouring. In such broad terms anecdotism intensifies the specifics of the genre of novella (in novellas of the Renaissance, and those by Kleist, Pushkin, Maupassant, Chekhov, O'Henry).

Novella is distinguished from novel and story by its brevity, and from short story and story by more complex structure. The brevity of novella intensifies the degree of concentration and symbolism used in it. Novella cannot incorporate a comprehensive "model of the world", and thus there is a tendency to combine novellas in a single frame within which they complement each other.

There are two groups of folkloric pre-novellas — short narratives constituting realistic tales and anecdotes. On the one hand, there is interaction between these groups, and on the other, there is a relationship of complementarity between them. Shrewdness and wisdom of a hero in a realistic tale and shrewdness and trickstery of a hero in an anecdotic tale form alternatives. The same is true of realistic tales about cruel robbers and of anecdotic tales about cheerful and crafty thieves who arouse admiration or realistic tales about chaste and virtuous wives and anecdotic tales about adulterous, stubborn and wicked wives. The same system of oppositions is characteristic of folklore tradition and as concerns book tradition it is less prominent.

With reservation, realistic tale may be considered a product of transformation of subjects and structure of fairy tale. Magical elements are replaced by mundane elements, and, functionally, a magician is replaced by a witty hero or his lucky fate. If a magician is retained, he is acting as a clever counsellor. However, the main instrument here is intelligence, shrewdness, and dexterity of the hero. In a realistic tale, the intelligence of a hero is always stressed and folly of his opponents is not and this feature distinguishes it from anecdote.

A magical (often "bestial") wife, dressed in male clothes, becomes an active assistant. Magical opponents, like dragon flies or wizards appear as forest thieves

or wicked old women. Ritual trials in a fairy tale in the final analysis are transformed into extraordinary adventures.

With the elimination of fantastic element opposition, typical of a tale, between the first trial (to acquire a magical assistant) and the main trial disappears. The successive elements of metaplot of a fairy tale are replaced by separate parallel plots which originate from these isolated syntagmatic elements.

The anecdotic folk tales are rigidly built around the axis of wit-folly. Metaplot: a fool or a simpleton falls victim of a shrewd man or trickster. Fools violate basic rules of logic because of their ignorance or because they are deceived by tricksters. Some of the anecdotes constitute the narrativization of paroemias.

The formation of book novella in the West proceeds in two ways: via exempla or via fabliaux and schwänke which are close to folklore (cf. Chinese huanben, or individual tales from *The Arabian Nights*).

The conversion of the early medieval novella into a classic Western novella typical of the Renaissance concludes the synthesis of oral and book traditions. Bookishness now is manifested by rhetoric methods rather than verses (as is in the fabliau or Choser's works). High and low sources of genre are also synthesized, and the level of hierarchy of novella in the system of genres is elevated. Novella loses its didacticism (a didactic exempla becomes 'news', a surprising event), fatalism, class features of a hero, fixed situations, and the hero is now able to act increasingly as an individual. The actions of a hero cease to be the function of a situation. They become interiorized, and are linked with individual features of characters (though there is no depiction of characters in a true sense of the word). Novella acquires, to a certain extent, the character of drama.

Decameron by Bocaccio is a typical specimen of novella of the Renaissance. Other novellists of the Renaissance deviate to anecdote and buffoonery (at routine level it relates to Sacchetti and at philosophical level to Des Periers), to more sombre attitude to human nature (Masuccio), to showing the play of fatal passions (Bandello) or studying tragic passion (Margareth of Navarre), to theatric rhetorics (Cintio), or to aesthetic formalization (Firenzuola).

In the 17th century Europe novella was romanized. This process correlated the evolution of novel of a new type. Novella then was directly opposed to earlier medieval, gallant romance and, sometimes, was mixed with psychological small romance.

The precursor of the romantic novella Cervantes, may be considered a progenitor of romantic novella. His *Edifying Novels* resemble concise novels or fragments of a novel. They are contiguous to psychologism and real life, to adventurous sentimentalism and picaresque themes, to the Renaissance and Baroque. In France, the evolution of prevalent Baroque 'Spanish line' was attended by the development of psychological line which was close to classicism and stretching from Margareth of Navarre via Villedieu to Mme La Fayette and Robert Challe.

Romanticism was the most important stage in the history of novella after the Renaissance. At that stage the deformation of this genre was to a certain extent continued (by introducing elements of magic, two worlds, lyricism and development of characters) and likely enriched, for gravitation to extraordinary, and magical things (in depicting characters, emotional state and miracles), in-

herent in romanticism, at the same time complies with specific features of this genre. The action in a romantic novella can simultaneously be external and internal, and can have several layers and dimensions. Romantic novella was usually composed of two parts.

Romantic novella is traced to Goethe who did not entirely break off with classicism, but especially so to Kleist, who retained and enriched the genre of novella by combining the unusual and usual as a rule avoiding direct fantasy. Such writers of romanticism as Tick, Eiechendorf, Brentano, Hoffmann usually combined novella and tale. For the Jena romantics, it was the tradition of a tale in general; for the Heidelberg romantics it was concrete folklore traditions, for Hoffmann it was original creation of myths and tales, a combination of ideal-fantastic and real-prosaic things. Hoffmann's line was developed by Edgar Poe whose works combined psychological, logical and 'science' fiction. Other American romantics (Irving, Hawthorne) basically relied on the early stories about America's settlement and were inclined to moral allegories. In French romanticism fantastic novella prevailed (Nodier, Nerval, Gautier), with emphasis on night dreams, and with a strong lyrico-elegiac string.

Novella was retaining the romantic features for a long time not only in works of writers of transitional period such as Merimée, but also in the works of writers of classical realism such as Stendhal, Balzac, Pushkin, Gogol, Turgenev. At the transitional stage, fantasy in novella was partially replaced by descriptions of exotic customs (Merimée), professional exotics (Harte's gold hunters), regional peculiarities (Keller, Storm, Auerbach) and remarkable historical persons (Meyer). Novella was confronted by the realistic essay and short story. A new turn in the history of novella as a genre occurred in the epoch of late realism, when realism finally got rid of the vestiges of romanticism. The novella of the late 19th and early 20th century (Maupassant, Chekhov, O'Henry) is positively distinguished from novel and story and becomes much more distinctive as a genre by making use of the principles of anecdote and abandoning traditional novellistic motifs. In Maupassant, the unheard of events come from mundane prose. Chekhov scales down the novellistic event and shifts the emphasis from the text to its internal implications. The novellists at the end of the 19th century usually reveal a tendency toward impressionism.

Содержание

Вступление	3
Ранние формы новеллы	8
1. Новеллистическая сказка и сказка-анекдот как фольклорные жанры	8
2. Восточная новелла	29
3. Средневековая новеллистическая традиция на Западе	50
Классическая новелла эпохи Возрождения	75
1. Формирование классической формы новеллы («Декамерон»)	75
2. Новелла Возрождения после Боккаччо	99
Романическая новелла XVII—XVIII вв.	136
Романтическая новелла XIX в.	161
От романтизма к реализму (XIX в.)	202
Заключение	245
Библиография	260
Указатель	264
Summary	272

Мелетинский Е. М.
М47 Историческая поэтика новеллы.— М.: Наука.
Главная редакция восточной литературы, 1990.—
275 с.

ISBN 5-02-016745-2

В книге на материале всемирной литературы рассматриваются вопросы происхождения жанровой структуры, формирования классических форм новеллы и ее дальнейших судеб на Западе и на Востоке вплоть до начала XX в. Основные разделы: ранние формы новеллы (новеллистическая сказка и анекдот, восточная новелла, средневековая, европейская новеллы), классическая новелла Ренессанса, романтическая новелла XVII—XVIII вв., романтическая новелла XIX в., реалистическая новелла XIX в.

М 4603000000-013 106-90
013(02)-90

ББК 83.3(0)

Научное издание

*Мелетинский
Елеазар Моисеевич*

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА
НОВЕЛЛЫ**

Редактор *Е. С. Нозик*
Младший редактор *М. И. Новицкая*
Художник *Н. П. Ларский*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *Г. А. Никитина*
Корректоры *В. И. Мартынюк,
П. С. Шия*

ИБ № 16378

Сдано в набор 20.03.89. Подписано к печати 13.11.89. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 17,5. Усл. кр.-отг. 17,5. Уч.-изд. л. 19,7. Тираж 3000 экз. Изд. № 6783. Зак. № 214. Цена 2 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21
3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28